EL COLEGIO DE MÉXICO

Chapter Title: Front Matter

Book Title: Doscientos años de narrativa mexicana

Book Subtitle: Siglo XX

Book Editor(s): Rafael Olea Franco and Laura Angélica de la Torre

Published by: El Colegio de Mexico

Stable URL: https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnq1k.1

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at https://about.jstor.org/terms

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0). To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

El Colegio de Mexico is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Doscientos años de narrativa mexicana*

This content downloaded from 189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:12:32 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

DOSCIENTOS AÑOS DE NARRATIVA MEXICANA

SIGLO XX

Rafael Olea Franco
Editor

Laura Angélica de la Torre
Colaboradora

EL COLEGIO DE MEXICO

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:12:32 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:12:32 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:12:32 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:12:32 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

DOSCIENTOS AÑOS DE NARRATIVA MEXICANA

Volumen 2

SIGLO XX

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:12:32 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

SERIE LITERATURA MEXICANA
XII

CÁTEDRA
JAIME
TORRES
BODET

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:12:32 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

DOSCIENTOS AÑOS DE NARRATIVA MEXICANA

Volumen 2
SIGLO XX

Rafael Olea Franco
Editor

Laura Angélica de la Torre
Colaboradora

Biblioteca Daniel Costo Villegas
EL COLEGIO DE MEXICO, A.C.

EL COLEGIO DE MÉXICO

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:12:32 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

M863.209
D722
v. 2
ej. 2

Doscientos años de narrativa mexicana / edición, Rafael Olea Franco ; colaboración de Laura Angélica de la Torre – 1a. ed. – México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2010.
504 p. ; 23 cm.

ISBN 978-607-462-139-6 (obra completa)
ISBN 978-607-462-181-5 (volumen 2)
Volumen 1. Siglo XIX – Volumen 2. Siglo XX

1. Novela mexicana – Siglo XIX – Historia y crítica. 2. Autores mexicanos – Siglo XIX – Crítica e interpretación. 3. Novela mexicana – Siglo XX – Historia y crítica. 4. Autores mexicanos – Siglo XX – Crítica e interpretación. I. Olea Franco, Rafael, ed. II. De la Torre, Laura Angélica, ed.

Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.

The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License: https://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/4.0/

Primera edición: 2010

DR © El Colegio de México, A.C.
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx

ISBN 978-607-462-139-6 (obra completa)
ISBN 978-607-462-181-5 (volumen 2)

Impreso en México

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:12:32 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

EL COLEGIO DE MÉXICO

Chapter Title: Table of Contents

Book Title: Doscientos años de narrativa mexicana

Book Subtitle: Siglo XX

Book Editor(s): Rafael Olea Franco and Laura Angélica de la Torre

Published by: El Colegio de Mexico

Stable URL: https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnq1k.2

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at https://about.jstor.org/terms

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0). To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

El Colegio de Mexico is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Doscientos años de narrativa mexicana*

This content downloaded from 189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:13:07 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ÍNDICE GENERAL

Nota editorial 9

Mariano Azuela. La crítica pertinaz
Víctor Díaz Arciniega 13

Semblanza de Martín Luis Guzmán o el discípulo de Clío
Fernando Curiel Defossé 37

"La Gloriosa", otra filigrana de Julio Torri
Elena Madrigal 63

Nellie Campobello: revolución, alteridad y narración
Luzelena Gutiérrez de Velasco 75

Ecos en el viento. La narrativa de Jaime Torres Bodet
Lourdes Franco Bagnouls 93

El sistema literario de Arqueles Vela
Evodio Escalante 117

Agustín Yáñez y su obra narrativa en el siglo XXI:
una aproximación a partir de los estudios culturales latinoamericanos
Christopher Harris 135

Silencio y memoria de la Revolución: Revueltas y Muñoz
Álvaro Ruiz Abreu 155

Juan Rulfo: escritor y escritura
Yvette Jiménez de Báez 171

Josefina Vicens: el derecho al silencio
Raquel Mosqueda Rivera 201

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:13:07 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

La trayectoria literaria de Rosario Castellanos:
claves para la lectura de su narrativa
Françoise Perus 221

Elena Garro, escritora de nuestro tiempo
Lucía Melgar 245

México, arte y Revolución: la novela mural de Carlos Fuentes
Georgina García Gutiérrez Vélez 269

Jorge Ibargüengoitia, un escritor inconfundible.
Con paso firme del centenario al bicentenario
Ana Rosa Domenella 299

El universo novelesco de Salvador Elizondo
Amadeo López 321

Sergio Pitol. El sueño de lo real
Elizabeth Corral 345

Las novelas de Vicente Leñero
Sabine Schlickers 363

Carlos Monsiváis: la crónica como narrativa pública
Ignacio M. Sánchez Prado 385

Una poética de la reescritura: José Emilio Pacheco
Edith Negrín 403

Cristina Rivera Garza. Memoria y subversión
en *Nadie me verá llorar*
Martha Elena Munguía Zatarain 425

Historia de una pasión crítica:
Jorge Volpi o la escritura del cuestionamiento
Tomás Regalado López 445

Coda

La narrativa de Pacheco: una modesta y secreta complejidad
Rafael Olea Franco 469

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:13:07 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

EL COLEGIO DE MÉXICO

Chapter Title: NOTA EDITORIAL

Chapter Author(s): Rafael Olea Franco

Book Title: Doscientos años de narrativa mexicana

Book Subtitle: Siglo XX

Book Editor(s): Rafael Olea Franco and Laura Angélica de la Torre

Published by: El Colegio de Mexico

Stable URL: https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnq1k.3

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at https://about.jstor.org/terms

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0). To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

El Colegio de Mexico is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Doscientos años de narrativa mexicana*

JSTOR

This content downloaded from 189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:13:23 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

NOTA EDITORIAL

Doscientos años de narrativa mexicana pretende ofrecer visiones generales sobre algunos de los escritores que, en el ámbito narrativo, han marcado varias de las tendencias más trascendentes en nuestros dos siglos como nación independiente. El primer volumen, dedicado al siglo XIX, contiene catorce trabajos; el del siglo XX, veintidós.[1] El título global rinde homenaje al libro pionero de Mariano Azuela: *Cien años de novela mexicana* (1947), donde reunió las conferencias que hasta ese momento había impartido en El Colegio Nacional, institución a la que ingresó desde su fundación, es decir, en 1943. En 1950, Azuela actualizó sus lecturas sobre el género mediante el ciclo "Algo sobre novela mexicana contemporánea", donde comentó unas cuantas obras narrativas de los años más recientes; entonces expresó la siguiente prevención sobre la calidad de la labor crítica en México: "La crítica tiene con frecuencia un procedimiento que no la compromete y a la vez la dispensa de hablar de las obras que menciona sin leerlas, y es transcribir lo que otros dijeron y darlo como de la propia cosecha".[2] En cuanto al enfoque crítico que aquí practicamos, sin duda la academia universitaria está obligada a dialogar con honestidad con quienes la han antecedido en el estudio de los textos; no obstante, tengo la certeza de que eso no implica que nos limitemos a apropiarnos de lo dicho por otros.

Cuando se emitió la convocatoria e invitación para este proyecto colectivo, se pidió a los colaboradores algo sencillo y a la vez complejo: contribuir con ensayos que ofrecieran a los lectores interesados en la literatura mexicana de los siglos XIX y XX, una primera aproximación crítica a la obra de un escritor particular, desde un punto de vista analítico que tendiera a abarcar, cuando fuera posible, la mayor parte de sus textos narrativos. Con una intención didáctica, pensando sobre todo en quienes cursan estudios universita-

[1] En el proceso de edición de estos volúmenes, hubo el riesgo de que no contáramos con un ensayo sobre la obra narrativa de José Emilio Pacheco. Este riesgo me indujo a desechar otro trabajo que estaba preparando y a asumir yo mismo esa tarea. Afortunadamente, al final pudimos contar con dos ensayos sobre el autor, los cuales ofrecemos en el segundo volumen, como visiones complementarias de este esencial escritor mexicano del siglo XX.

[2] Mariano Azuela, "Algo sobre novela mexicana contemporánea", en *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, vol. III, pp. 675-676.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:13:23 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

rios en el área literaria pero también en el amplio público, se solicitó expresamente un diálogo con la crítica; así, quienes consulten estos volúmenes contarán con un primer acceso a la bibliografía crítica sobre un autor (y ya se sabe que una puerta abre muchas más). Por cierto que a esta orientación didáctica se aúna un propósito pragmático, el cual me ha impelido a optar por un sistema de notación bibliográfica general que, no obstante, en algunos casos puede asumir variantes útiles (nunca he sido un fundamentalista de las cuestiones bibliográficas).

El 3 de enero de 1914, en plena efervescencia de la lucha fratricida entre las diversas facciones revolucionarias y las fuerzas federales del asesino Victoriano Huerta, Federico Gamboa —ese "hombre de otros tiempos, hombre ya sin tiempo" como lo definió agudamente Alfonso Reyes[3] para segregarlo de los miembros de su generación— pronunció una conferencia sobre la novela mexicana donde, luego de reivindicar el género y de revisar sus relativos logros en México, concluía con tono a la vez anhelante y profético: "Hoy por hoy, la novela apenas si se permite levantar la voz. Muda y sobrecogida de espanto, contempla la tragedia nacional que hace más de tres años nos devasta y aniquila [...] La novela, de luto ya, como el país entero, recordando pasadas calamidades, conociendo la vitalidad increíble de esta tierra adolescente y mártir, confía y espera".[4] Si no me equivoco, estos dos libros mostrarán fehacientemente dos puntos respecto de las aseveraciones y las dudas de Gamboa. Primero, que los logros de la novela (y del cuento) en México son mayores de lo que su perspectiva, muy cercana en el tiempo a los sucesos culturales evaluados, le permitía apreciar. Segundo, que por fortuna su cauto pero esperanzado vaticinio sobre el género se cumplió largamente en el siglo XX, empezando, al año siguiente de su conferencia, con *Los de abajo* de Mariano Azuela, cuya versión periodística se difundió en 1915 en El Paso, Texas.

Tan dilatado ha sido el cumplimiento del género en los siglos XIX y XX que esta limitada muestra crítica pretende ser sólo representativa, es decir, no anhela ni la más mínima exhaustividad. Lamentablemente, por razones de diversa índole, en el camino se quedaron ensayos, ya comprometidos, sobre Heriberto Frías, Justo Sierra O'Reilly, Juan José Arreola y Fernando del Paso. En otros casos, no pude (o no supe) encontrar a algún investigador que asumiera el reto de redactar una aproximación crítica sobre otros escritores. Ojalá que esta carencia sea subsanada por otros investigadores, quienes al asumir una actitud constructiva, o sea, que no se conforme con censurar las limitaciones de lo que otros han hecho, podrían completar o superar esta muestra colectiva.

[3] Alfonso Reyes, "Pasado inmediato", en *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, vol. XII, p. 215.

[4] Federico Gamboa, *La novela mexicana* [Conferencia leída en la "Librería General" el 3 de enero de 1914], Ed. Eusebio Gómez de la Puente, México, 1914, pp. 26-27.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:13:23 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Toda propuesta de lectura, por modesta que sea, aspira, de manera consciente o no, a influir en la constitución de un canon literario (o de una tradición cultural). Estoy seguro de que algunos de los escritores analizados en estos volúmenes, o bien de los enfoques aplicados a los nombres aparentemente más conocidos, propiciarán cambios en el modo como percibimos el desarrollo (que no evolución) de la narrativa mexicana de los siglos XIX y XX. Contribuiremos así, dialogando críticamente, a la conmemoración de los dos siglos de vida independiente de nuestro país y del primer siglo de la Revolución Mexicana.

RAFAEL OLEA FRANCO

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:13:23 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:13:23 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

EL COLEGIO DE MÉXICO

Chapter Title: MARIANO AZUELA. LA CRÍTICA PERTINAZ

Chapter Author(s): Víctor Díaz Arciniega

Book Title: Doscientos años de narrativa mexicana

Book Subtitle: Siglo XX

Book Editor(s): Rafael Olea Franco and Laura Angélica de la Torre

Published by: El Colegio de Mexico

Stable URL: https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnq1k.4

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at https://about.jstor.org/terms

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0). To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

El Colegio de Mexico is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Doscientos años de narrativa mexicana*

JSTOR

This content downloaded from 189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:17:44 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

MARIANO AZUELA. LA CRÍTICA PERTINAZ

Víctor Díaz Arciniega
UAM, Azcapotzalco-Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

En los varios ciclos de "pláticas" sostenidas ante el público en El Colegio Nacional entre 1945 y 1952, Mariano Azuela (Lagos de Moreno, Jal., 1873-Ciudad de México, 1952) dejó tácita constancia de un motivo esencial en su vida como escritor: la *misión* del hombre de letras es contribuir "a la obra de afirmación nacional" (Azuela 1958-1960: III, 1288). Sin las palabras explícitas, pero con abundantes gestos, en su discurso todavía subyacían las ideas del último tercio del siglo XIX, los años de su juventud, con las que nutrió su formación como médico y como novelista. Éstas eran ideas críticas con sensible orientación moral (con un riguroso sentido laico y una vigorosa conciencia de valores éticos, adelanto la precisión para evitar malas interpretaciones), explícitas en sus novelas.

Como se evidenció en sus "pláticas", Mariano Azuela conservó por el resto de su vida la doctrina positiva —en su expresión estética: H. Taine, y científica: C. Bernard— que en un principio influyó en su pensamiento. En otras palabras, en sus novelas, el hilo conductor de sus reclamos y alegatos fue una sola exigencia: que los novelistas estuvieran compenetrados con "el pueblo" y lo recrearan literariamente desde una perspectiva crítica. Para él, el escritor se debía familiarizar con las tradiciones, creencias y dinámicas sociales del momento, y sobre esta base ofrecer una visión "sincera" y "auténtica"; debía atender los valores y registrarlos para —repito, desde una perspectiva crítica— estimularlos.

Como se muestra en las siguientes páginas a partir de sus novelas, en sus "pláticas" abordó aspectos cuya trascendencia en el orden personal —biográfico— y social —cultural y literario— consideraba indispensable puntualizar. En la exposición de ellos, explícitamente renunció a la confrontación y precisó como tareas del novelista: *a*] la necesidad de contribuir a la construcción de *una* idea de México; *b*] la conveniencia de estimular la ponderación de los valores —en su dimensión axiomática— vigentes en la sociedad, desde el "pueblo", la crítica política y hasta la literatura, y *c*] la urgencia de fomentar un espíritu de responsabilidad, principalmente en lo moral —en los ámbitos del trabajo, la educación y la familia— y, en consecuencia, favorecer una visión "auténtica" y "sincera" de la realidad.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:17:44 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

1. La vigorosa urdimbre

El 5 de marzo de 1896 y con el pseudónimo de "Beleño", Mariano Azuela publicó "La enferma levantó", la primera de una serie de siete breves crónicas titulada "Impresiones de un estudiante". Este texto ofrece, sintetizado, el argumento de la novela corta que escribió pocas semanas después, aunque la publicó diez años más tarde: *María Luisa* (1907). Además de una historia de amor y de vida, es un "caso clínico" que conoció mientras estudiaba medicina en la Universidad de Guadalajara. La protagonista de la crónica carecía de nombre, era joven, bella y trabajaba en una fábrica de medias; con sus escasos ingresos mantenía a su madre y a su hermano. Un día, el hijo del dueño de la fábrica, "un muchacho de veinte años, guapo, galante" (Azuela 1958-1960: II, 1027), terminó por convencerla y se fueron a vivir juntos.

El amorío duró apenas un año —prosigue la crónica—, porque él decidió abandonarla; esto ocurrió justo cuando ella se encontraba más enamorada. El motivo fue el de siempre: él la sustituyó por otra obrera (para colmo, amiga suya). Entonces, a la protagonista se le vino encima "la vergüenza de su deshonra" (*idem*) que la golpeó con toda energía: ni su madre, ni sus amigas, ni los talleres la quisieron admitir. De naturaleza melancólica, a ella llegaron la depresión y el alcohol como remedio para aliviar las penas; después cayó en la prostitución, lo cual aceleró su descenso al "abismo" de las enfermedades.

Esta historia de amor y de vida relatada en apenas cuatro páginas culminará con la descripción del "caso clínico", que sólo necesitó de un par de párrafos. Éste es uno de los siete episodios vividos u observados por aquel joven estudiante que dejó su natal Santa María de Lagos para ir a prepararse a la capital del estado, Guadalajara. En esta ciudad se deslumbró, perturbó y, sobre todo, descubrió su vocación de novelista. También desde entonces se familiarizó con la soledad íntima de la imaginación y el deseo. Concluía la última década del siglo XIX cuando nuestro autor se formó y graduó como médico, cirujano y partero en la Universidad de Guadalajara.

También, durante estos años, pasó largas jornadas en la biblioteca pública leyendo las novelas de Balzac, Zola, Daudet, Flaubert y de los hermanos Goncourt. No menos importante y simultáneo a todo lo anterior es que aquel "estudiante distraído y vago", "retraído", al que "la soledad le complace", "tiene gustos que chocan" a los demás (Azuela 1938: 155): encontraba satisfacción en la observación de la dinámica social y humana en sus manifestaciones más comunes y cotidianas. Con esto, pasaba a imaginar historias, que pronto serían la base de las breves crónicas y relatos con los que adiestraba sus habilidades para describir, caracterizar y, sobre todo, para mostrar su percepción de los hombres y de la sociedad, como después desplegará en sus novelas.[1]

[1] Estas intenciones literarias son evidentes en las citadas "Impresiones de un estu-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:17:44 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

* * *

La publicación de la novela corta *María Luisa* ocurrió poco antes de la aparición de las novelas *Los fracasados* (1908), *Mala yerba* (1909) y *Sin amor* (1912). Con *María Luisa* —lo reconocería emocionado hacia el final de su vida—, Mariano Azuela aprendió el uso de las herramientas narrativas: presentación de los personajes centrales; creación del "ambiente" colocando personajes alrededor de las figuras protagónicas; inicio de la acción en un episodio clave; construcción de contextos morales (familias, trabajos y sociedad en general); empleo de la elipsis como recurso retórico para acelerar el paso del tiempo, tanto que la degradación de la protagonista no se muestra en el texto (el proceso tomará casi dos años) sino hasta el súbito desenlace (que son las cuatro páginas de la crónica original, incluidos leves retoques para adecuarla a la novela).

Es decir, las historias de vida de María Luisa, Pancho, Esther y de los otros personajes corresponden a la caracterización biográfica y emocional indispensable para mostrar las particularidades conflictivas del relato de amor. Era una historia común: tras la pasión, vendrá el fracaso, luego el derrumbe debido al alcohol y la prostitución hasta llegar al desenlace clínico: tuberculosis, neumonía y los trastornos fisiológicos derivados del alcoholismo. Para todo esto, el joven novelista otorgó particular cuidado a la individualización de los protagonistas, sobre los cuales dibujó el sentido social de su crítica.

En *María Luisa* nuestro autor ejerció la crítica con los rasgos pedagógicos de la época, visibles en la caracterización de los personajes y sus relaciones. Así, la estructura es maniquea: por un lado, la lealtad del amor de María Luisa y la hipocresía de Pancho, y, por el otro, la doble moral de Esther y su familia.[2] El sentido pedagógico está en la relación amorosa de estos jóvenes: con ellos mostró la conducta de una sociedad hipócrita y convenenciera y exhibió la elástica urdimbre de la corrupción moral, que privilegia los beneficios del dinero y la satisfacción de los deseos en detrimento de los principios.

El "caso" de *María Luisa* es la convencional historia de la joven seducida. Era una fórmula común en la ópera y opereta, en el teatro y novelas de la época a partir de los modelos europeos: las protagonistas del melodrama

diante" (1896), a las que seguirán otras recogidas por Leal (*cf.* Azuela 2005): en estos textos el sentido estético y la preocupación social delinean ya lo que desarrollará ampliamente en sus novelas *Los fracasados* (1908), *Mala yerba* (1909) y *Sin amor* (1912).

[2] Debo subrayar el contraste moral que hay entre Esther y María Luisa: la primera pertenece a una "familia decente" que solapa y estimula su discreta prostitución porque con esos recursos vive toda la familia; la segunda trabaja en un taller de costura mientras la madre atiende una pensión para estudiantes. Ambas mujeres defienden su dignidad con entereza, aunque ante las pulsiones del amor fracasan.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:17:44 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

romántico (énfasis en la pasión amorosa) y realista (énfasis en la condición social) son sacrificadas (castigo ejemplar con sentido pedagógico) en aras del mantenimiento de la doble moral. Por eso, la vida de María Luisa se arruina, no sólo por haber sido débil (no supo controlar su pulsión amorosa) y por haber cometido un desliz, sino porque la sociedad empujó a la mujer "caída" hacia la única conclusión posible del melodrama: la muerte.

Intencionalmente me he demorado con esta novela corta porque la considero emblemática, en cuanto sintetiza los asuntos sociales y humanos, la perspectiva crítica y los tratamientos narrativos, todos los cuales permanecerán en la obra de Azuela con ligeros cambios de matiz y alcance, según el momento histórico. Subrayo la cualidad porque entre los veintitrés años de edad que tenía cuando escribió *María Luisa* y los treinta y cinco cuando publicó *Los fracasados*, los referidos asuntos, perspectivas y tratamientos revelarán las adecuaciones narrativas que hizo para abordar la dimensión social.[3]

* * *

A partir de 1907, Azuela se ocupará de las clases medias emergentes en las ficticias Álamos (el pueblo grande, con ayuntamiento e iglesia parroquial) y San Francisquito (ranchería con haciendas y fiestas de gallos y charros). Escribió *Los fracasados* y *Sin amor* casi simultáneamente, porque entre ellas hay un estrecho parentesco en los escenarios, personajes, propósitos e incluso en el tono y densidad crítica; ambas ocurren en Álamos, pueblo agobiado por turbias intrigas, doble moral y mezquindad, contra las que Azuela enderezó su crítica, expresada mediante la parodia e incluso el sarcasmo. Debido al modelo realista, los personajes y las situaciones los tomó de su natal Lagos.

Como aludí, *Los fracasados* y *Sin amor* son complementarias: en ambas mostró cómo se conforma y se comporta el reducido grupo de "gente decente" de la sociedad alameña. En *Los fracasados* se ocupó de la vida pública de los señores encargados de la administración y la justicia municipales, y en *Sin amor* de la vida privada de las señoras atareadas en las normas y hábitos familiares. Entre ambas novelas articuló la dinámica de la clase media emer-

[3] Durante estos diez años, Mariano Azuela concluyó la carrera de medicina, dejó Guadalajara y volvió a Lagos de Moreno. Allí se estableció como médico, contrajo nupcias y procreó media docena de hijos; también, en función de su pasión literaria, se incorporó a la tertulia local de los aficionados a la literatura en la casa del licenciado Antonio Moreno Oviedo o en la botica del farmacéutico, poeta y caricaturista Francisco González León, en donde los "raros" del pueblo compartían sus curiosidades intelectuales, sus ejercicios literarios y analizaban la hipócrita vida parroquial de aquella "Atenas de Jalisco" (Azuela 2001: I, 23-96).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:17:44 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

gente propiciada durante el muy largo gobierno de Porfirio Díaz, cuyos principios morales y políticos, entre 1907 y 1909, ya estaban podridos —en la visión de Azuela—, porque carecían de valores y se regían por intereses (*cf.* Alcubierre Moya 2004).

En *Mala yerba* los protagonistas pertenecen a la clase media emergente ranchera, la de San Francisquito. La historia proviene de un episodio real —que Azuela conoció cuando era médico forense—, centrado en el relato de una pasión: el joven cacique Julián Andrade quedó prendado de la belleza y sensualidad de la también joven Marcela, la hija de uno de sus peones. Mientras él pretendía el "derecho de pernada" —como el empleado por su padre y abuelo en innumerables abusos—, ella se percataba de su dominio sobre el apasionado e inmaduro joven hacendado; midieron sus fuerzas, pero en medio estaba Gertrudis, el caballerango de Julián —al que él debe cierta lealtad—, quien es el verdadero y correspondido amor de Marcela.

Simultáneamente entreverado con la historia de la pasión amorosa entre los tres protagonistas, Mariano Azuela desarrolla el conflicto social y humano como marco de esa pasión, desbordada por el poder del cacique, herido en su amor propio, porque en mala hora y de peor manera Gertrudis lo exhibió en San Francisquito. Ambas historias se sitúan en un ambiente de campo, charrerías, haciendas, y sobre todo de contrastes entre las clases sociales: los hacendados de tercera generación, dueños de todo, y los peones de siempre, desprotegidos y marginados. En otras palabras, en este triángulo amoroso subyace un duelo entre los poderes usurpados por caciques como Julián Andrade y el poder de la dignidad y la honra de Marcela y Gertrudis.

Mala yerba mostraba ya a un Mariano Azuela maduro como novelista, con pleno dominio de sus recursos literarios, como ilustra el sugerente equilibrio entre las matizadas descripciones costumbristas de la vida en las rancherías y la estructura dramática sugestivamente realista de la crítica a los abusos de los hacendados y sus contubernios con los representantes de la justicia y el poder político. Como la casi totalidad de los novelistas de entonces —Heriberto Frías fue la excepción—, también Azuela libraba la censura imperante por medio del recurso más socorrido: su crítica la articulaba sobre premisas morales dentro del ámbito familiar, para sólo dejar como referentes tangenciales los contextos sociales y políticos.

El aspecto social más criticado por Azuela en estas cuatro novelas fue el anquilosamiento de la sociedad, que había perfeccionado la corrupción por medio del montaje y la representación permanente de una "comedia de la honradez". Es decir, todos los personajes interpretaban sus papeles porque contaban con poder político y económico, además de que todos tenían pleno conocimiento de que la representación era imprescindible para que las cosas fluyeran sin contratiempos, como había venido ocurriendo durante las últimas tres décadas (1879-1909).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:17:44 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Según esta "comedia de la honradez", la puesta en escena se instauró en el pueblo y la ranchería a tal punto que aquellos pocos individuos que intentaban alterar el orden establecido eran derrotados. En *Los fracasados*, al licenciado Reséndez y a Consuelo los expulsaron de Álamos; Julia Ponce y Enrique eligieron marcharse de ahí en *Sin amor*; mientras Marcela moría en memorable duelo cuerpo a cuerpo con Julián Andrade y Gertrudis huía de San Francisquito en *Mala yerba*. Tan aplastante contraste obvia el deterioro social, porque atrás de la farsa y la simulación se ocultaban los vicios, las corrupciones y la mezquindad, que los habitantes de Álamos o de San Francisquito querían mantener ocultos a como diera lugar para conservar la aparente "armonía", basada en el conformismo y la complicidad.

2. Al paso de los acontecimientos

El 20 de noviembre de 1910 fue decisivo: con el llamado a la rebelión hecho por Francisco I. Madero inició, primero, el derrumbamiento de la censura y, luego, del gobierno de Porfirio Díaz. Esta insospechada realidad permitió a Mariano Azuela recuperar literariamente una tan intensa como personal experiencia: su participación en la convocatoria maderista para renovar las autoridades de los ayuntamientos. Así, raramente entusiasta, superó sus renuencias y participó con fervor en el maderismo, hasta que su triunfo legal en el proceso electoral realizado en Lagos se convirtió en su fracaso emocional ante los resultados, porque debió ceder su cargo de jefe político en el ayuntamiento a un maderista de última hora.[4]

Como antes en "Impresiones de un estudiante", también en la novela corta *Andrés Pérez, maderista* (1911), Azuela cristalizó el impulso de los acontecimientos. La anécdota es la siguiente: el joven periodista Andrés Pérez pasó una corta temporada en el rancho de su amigo y ex condiscípulo de la Escuela Nacional Preparatoria, Antonio Reyes. Entonces ocurrió una serie de encuentros, todos contrarios a su voluntad y todos favorables a su nunca deseada imagen de revolucionario, de maderista. Articulada sobre esta lineal trama, Azuela entreveró un balance de las diversas opiniones políticas sobre

[4] Los hechos históricos que de una u otra manera están en el trasfondo de la biografía de Mariano Azuela entre 1910 y 1916, él los refirió en "El novelista y su ambiente", I y II (Azuela 1958-1960: III). Véase también: Azuela (2000), así como la edición de *Los de abajo* coordinada por Ruffinelli (Azuela 1988), donde se recogen los artículos de Seymour Menton, "Texturas épicas de *Los de abajo*"; de Mónica Mansour, "Cúspides inaccesibles", y "Génesis de *Los de abajo*" de Stanley L. Robe, que es una síntesis de sus estudios de 1979. En fecha reciente (2002), Mario Gómez Mata, director del Archivo Histórico de Lagos de Moreno, reportó, en el *Boletín* núm. 12 de dicha institución, el hallazgo de un hecho desconocido: en 1901 Azuela fue regidor en el ayuntamiento local, en el cual, además, trabajaba Gustavo A. Madero, quien entonces residía en Lagos.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:17:44 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

la Revolución encabezada por Madero durante los primeros meses de su levantamiento.

Para recrear el conflicto ideológico suscitado por Madero, el autor empleó una novedosa y significativa cualidad formal: el vigoroso contraste entre segmentos de descripciones narrativas (breves pasajes de historias de vida) y segmentos de recreaciones escénicas (las múltiples discusiones en las que participaba Andrés Pérez) genera, en el ritmo y exposición del relato, un contrapunto. Aunque torpe en su realización, en esta característica se revela ya el intencionalmente calculado empleo de la elipsis en la delimitación temporal, en el alcance de las acciones, en las caracterizaciones humanas (las menos afortunadas, cabe acotar) y en las descripciones de los contextos inmediatos para sugerir la enfebrecida dinámica del drama, ahora exclusivamente político (*cf.* MacGregor 2004).

Durante las presidencias de Madero y de Huerta, Azuela prosiguió su vida como médico en Lagos de Moreno, desde donde observó el drama humano y político de México. Luego, como reseñó en "El novelista y su ambiente", tras la derrota de Huerta, colaboró con las fuerzas villistas al lado del general Julián Medina, primero como parte del cuerpo médico de sus tropas y como director de Instrucción Pública durante su breve gobierno en Jalisco (entre julio de 1914 y enero de 1915) y, después, con el encargo de encabezar la cuadrilla de soldados que conducirían, desde Cocula y a través del Cañón de Juchipila hasta Aguascalientes, al gravemente herido coronel Manuel Caloca para operarlo (entre febrero y abril de 1915). Como esta ciudad estaba dominada por fuerzas enemigas, debió proseguir hasta Chihuahua con el herido; allí permaneció pocas semanas, luego se desplazó a El Paso, Texas, donde se quedó hasta finales de año.

Como han demostrado los especialistas, en *Los de abajo* (1916) subyace una bien definida línea temporal que remite a episodios históricos específicos, desde que las distintas facciones revolucionarias (en la novela destaca la villista) emprenden la lucha contra el gobierno de Victoriano Huerta, hasta la derrota del ejército federal en la batalla de Zacatecas; enseguida la Convención de Aguascalientes; por último, la lucha entre las facciones, en la cual es derrotada la villista, a la que pertenecía el protagonista Demetrio Macías, un campesino que por su valentía y sagacidad cuenta con un natural liderazgo sobre otros iguales a él; todos ellos, forajidos y agraviados, se lanzarán a la lucha revolucionaria, participarán en batallas, ganarán prestigio y poder, y al final serán derrotados.

Sobre esta apenas visible línea en el tiempo histórico, se construye la significativa trama social mediante la descripción de las acciones y caracterización de los individuos, hilvanados entre sí con los hilos de la guerra de Revolución y los de las pulsiones humanas derivadas de la lucha. A partir de estas fuerzas, se delineará en *Los de abajo* el intenso y simbólico conflicto

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:17:44 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

moral que da vida a sus protagonistas. Empieza por el agravio de un escupitajo de Demetrio sobre el rostro de don Mónico, el cacique de Moyahua;[5] se acentúa por el entorno de guerra, como ilustran las batallas, el desarraigo y el desplazamiento geográfico de los protagonistas y los saqueos que cometen; se matiza con el triángulo amoroso de Demetrio, quien deja a la esposa y al hijo de brazos en el caserío de Limón para juntarse con Camila, a quien la Pintada acuchilla en memorable escena, y todo se resuelve —es un decir— con la simbólica y paradójica muerte de Demetrio, quien en una batalla recibe un balazo y sobre las rocas del fondo del Cañón de Juchipila permanecerá con los ojos abiertos y apuntando con su rifle hacia el horizonte.

La primera versión de *Los de abajo*, la que se publicó por entregas en el periódico carrancista *El Paso del Norte* (El Paso, Texas), entre octubre y noviembre de 1915, contiene todo esto.[6] Sin embargo, en el contexto histórico y literario de ese año bien podríamos explicarnos por qué pasó inadvertida: la escribió sobre la marcha y sus resultados literarios y editoriales —incluida su distribución— fueron deficientes. Según la perspectiva narrativa entonces al uso, para el lector común su historia carecía de la convencional línea argumental desarrollada sobre un principio de causalidad. En su lugar, la trama estaba construida sobre un acentuado contrapunto entre segmentos de un relato descriptivo y narrativo y segmentos de unas recreaciones escénicas, con lo cual su ritmo expositivo era desconcertante.

* * *

A principios de enero de 1916, procedente de El Paso, Texas, en donde permaneció algunos meses expatriado luego de la larga e intensa jornada entre el Cañón de Juchipila en Jalisco y la ciudad de Chihuahua, Mariano Azuela regresó a Guadalajara para encontrase con su familia, que a su vez había dejado Lagos de Moreno. Inmediatamente después, se trasladó a la Ciudad de México para establecerse con toda su prole, a la que pronto se incorporarían dos hijos más para sumar un total de diez. Se instalaron en un departamento ubicado frente al jardín de Tlatelolco; estaban a pocos metros de la aduana de pulques y de los talleres en donde se fabricaban las tinajas y toneles. Con severas limitaciones, ahí adecuó su consultorio (funcionaba durante las horas del día, porque en la noche se usaba como recámara).

[5] En *Andrés Pérez, maderista*, hay una escena idéntica, el peón escupe al cacique, pero aquí éste desenfunda la pistola y mata "en caliente".

[6] Casi simultáneamente, la novela fue publicada en formato de libro en el periódico *El Paso del Norte*, durante esos días de finales de 1915; las cajas tipográficas a doble columna, la tipografía y hasta las erratas son idénticas; no así la fecha de impresión, pues en el libro indica 1916, quizás por razones de mercado editorial.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:17:44 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Entonces y como enfebrecido por sus ansias de escribir —según me lo refirieron sus hijos (Díaz Arciniega 2005)—, recuperó sus experiencias y observaciones realizadas en Lagos durante los meses de las presidencias de Madero y de Huerta, junto al general Julián Medina y sus tropas en Irapuato y Guadalajara, así como vivencias de su propio entorno familiar en medio de las mudanzas de ciudades y de casas; todo ello se tradujo en un pormenorizado diagnóstico social durante la guerra de Revolución y la incipiente consolidación del gobierno de Carranza. Así, Azuela continuaba la recreación ficcional de sus propias observaciones y experiencias, como era la norma de la literatura realista.

El primer resultado fue la novela corta *Los caciques* (1917), cuya crítica estaba construida sobre una anécdota melodramática, desarrollada con sucesos que estaban sujetos a un principio de causalidad. En ella los hechos se originan por el legítimo y estimulado deseo de progresar del protagonista Juan Viñas. Éste, luego de muchos años de tenaz y honrado trabajo como abarrotero, decidió ampliar su giro comercial a la construcción del emblemático edificio de departamentos "Vecindad Modelo". No obstante estar prevenido de los muchos riesgos de un "negocio que no conoce" (Azuela 1958-1960: II, 818), emprendió la construcción. En el trasfondo histórico se vislumbra el gobierno de Huerta.

Pronto faltó el dinero y entonces debió acudir a los hermanos Del Llano para solicitarles un préstamo. Como eran negociantes habilidosos y deshonestos, ellos "generosamente" le concedieron el crédito en condiciones ventajosas y con garantía hipotecaria. Aquí, Azuela desplegó una espléndida caracterización de los caciques (no los hacendados, sino los comerciantes) y sus estrategias para enriquecerse y expandir sus dominios de poder, que abarcaba desde los bienes materiales y el poder político, hasta los inmateriales de la salvación del alma por vía de la complicidad con un sacerdote y de la beneficencia caritativa, también bajo el dominio de los Del Llano. Por supuesto, Juan Viñas quebró, sus bienes pasaron a las arcas de los precavidos hermanos y él murió. Sin embargo, los apenas adolescentes hijos de Juan Viñas vengarán a su padre e incendiarán la tan lujosa como flamante residencia de los Del Llano.

A las lineales historias de vida narradas en *Los caciques*, seguirán las también novelas cortas *Las moscas*, *Domitilo quiere ser diputado* y *De cómo al fin lloró Juan Pablo*, las tres publicadas en un solo volumen en 1918. A diferencia de la anterior, en *Las moscas* Azuela recuperó con cabal dominio técnico los recursos literarios explorados en *Andrés Pérez, maderista* y en *Los de abajo*; en particular, el manejo del tiempo interior, la construcción del drama mediante fragmentos narrativos yuxtapuestos y la caracterización de los protagonistas por medio de sus propias voces relatando sus experiencias y, debo ser enfático y subrayar su importancia, la presencia activa de los contextos sociales como parte de la acción novelesca.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:17:44 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Desde el título, *Las moscas*, la elocuencia del novelista es rotunda: los personajes y los hechos constituyen un enjambre molesto, natural en las circunstancias de precariedad y desarraigo, pero en ningún sentido peligroso. Aunque todo lo que se narra en la novela ocurre a causa de la guerra de Revolución, la trama carece propiamente de argumento. Entre las primeras y más visibles consecuencias del conflicto armado destaca una: la gente deberá desplazarse de uno a otro lado de México. De esta manera, los pobretones y falsarios Reyes Téllez de Culiacán, en la muy conflictiva y concurrida terminal de trenes de Irapuato (el crucero ferroviario más grande de entonces), por espacio de pocas horas coincidirán con otros idénticos a ellos: gente que huye de la violencia e inseguridad de sus pueblos natales y va en pos de un lugar y una actividad que le ofrezca garantías y estabilidad.

En tan severa condición, Azuela construyó un "mundo instantáneo" —como antes lo indicó y caracterizó en *Los de abajo*—, porque en esa multitud de desconocidos cada quien contaba una historia, la suya propia, la verdadera o la que inventa para la ocasión y porvenir. Así, el entorno de precariedad y violencia derivado de la guerra, el movimiento de trenes que vienen y van y de la muchedumbre que pretende treparse en cualquiera, el desarraigo de la gente que busca un incierto destino, sus microhistorias de vida y expansivas opiniones... todo esto aparece en *Las moscas* como un relato profundamente dialogado, fragmentado y articulado como si fuera un cambiante mosaico, en donde cada una de las piezas, en su individualidad unitaria, simbólicamente representa el movimiento de nuestra sociedad.

En la breve novela *Domitilo quiere ser diputado* y en el relato *De cómo al fin lloró Juan Pablo*, evitó la exploración formal —salvo por el riguroso registro del popular lenguaje oral en el relato— y de manera sucinta contó dos historias de vida. En una, el padre de Domitilo se empeñaba en conseguir que su hijo llegara a diputado y para ese fin no se detuvo en irrelevantes minucias, como su falta de coherencia "revolucionaria" y su grotesco enriquecimiento debido a su voraz corrupción. En la otra, se reconstruyó la valentía de Juan Pablo, pero como todo ser humano, naturalmente él tuvo su lado vulnerable. Junto a estas rápidas historias de vida, en *Las tribulaciones de una familia decente* (1918), Azuela desplegó meticulosamente la novela familiar de los ricachones Vázquez Prado de Zacatecas, a quienes la guerra hizo venir a menos y orilló a trasladarse a la Ciudad de México.

Dividida en dos grandes secciones, la primera es narrada por el hijo menor de los Vázquez Prado, lo cual nos permite mirar dentro del seno íntimo de la familia durante su traslado, arribo a la ciudad y primera casa arrendada; en la segunda sección, un convencional narrador omnisciente nos muestra la dinámica de la familia en su declive económico y su conse-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:17:44 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

cuente transformación, sea porque unos se obstinan en no admitir que la guerra de Revolución cambió todo, o sea porque otros han asumido el cambio. Por supuesto, como en todas las novelas anteriores (en particular *Los fracasados* y *Mala yerba*), ahora Mariano Azuela entrevera con la historia de la familia Vázquez Prado el retrato crítico de la instalación y consolidación del gobierno del Primer Jefe, incluida su corrupta política económica (en este punto, resulta proverbial y esquemáticamente ejemplar el personaje Pascual, estereotipo de todos los vicios sociales y morales de la época).

Así, sobre la marcha de los precipitados acontecimientos del movimiento revolucionario, desde el alzamiento de Madero, la derrota de Huerta, la Convención de Aguascalientes y la lucha de facciones, hasta el establecimiento del gobierno encabezado por Carranza, nuestro novelista fue haciendo un pormenorizado registro de los acontecimientos y opiniones, una caracterización de los efectos de la guerra sobre los hombres, así como una valoración de los acontecimientos políticos y sus efectos sociales y humanos; todo esto mediante una sensible exploración literaria que lo colocó ante una evidente disyuntiva estética: proseguir con el estilo realista del siglo XIX o tomar el camino del relato moderno del siglo XX.

3. El diagnóstico de los males

Según el impreciso testimonio de los hijos del novelista y de él mismo, en 1918 Azuela participó en un concurso convocado por la Dirección de Bellas Artes con el relato "El diente de oro"; el concurso se declaró desierto o algo así y el relato se perdió. Ante la frustración —prosigue el testimonio que recogí en 2005— el novelista quemó algunos papeles y comentó en el seno familiar que no volvería a escribir novelas; en cambio, sólo se ocuparía de su consultorio médico y de la lectura de los clásicos. En abril de 1919, en su enérgico comentario "La novela mexicana", se refirió ásperamente al aludido concurso y a sus jueces, así como, generosamente, a la novela *Astucia* (1865-1866) de Luis G. Inclán, ejemplo hasta entonces nunca valorado por críticos ni historiadores (*cf.* Azuela 1958-1960: III, 1263-1265).

Este episodio permite una ponderación más cabal de un hecho: entre 1918 y 1920, Azuela volvió sobre la primera versión de *Los de abajo* para corregirla. En nota referí los estudios de Menton y Mansour, quienes analizaron con detalle las características formales de la novela de Azuela. Entre éstas, subrayo: la definición precisa de los personajes, episodios y capítulos y su simétrica relación entre cada una de las tres partes; la introducción del personaje Valderrama y de varios segmentos en la tercera parte; la realización de pequeñas y abundantes correcciones de estilo y de algunas discretas

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:17:44 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

y significativas adiciones complementarias de las descripciones de personajes, lugares y sobre todo de las acciones.[7]

Aunque Azuela respetó la esencia y la letra del contenido, la serie de cambios y ajustes hizo de la segunda versión de *Los de abajo* (1920) una novela decididamente moderna: articuló con sensible creatividad literaria el rotundo patetismo humano del conflicto derivado de la guerra y el ambiguo conflicto político (ahora histórico) entre las facciones "revolucionarias". Más aún, formalmente, su intuición estética lo condujo a un muy consciente manejo del *tempo* mediante la elipsis: eliminó los nexos entre descripciones y caracterizaciones, lo cual permitió la afortunada concatenación y yuxtaposición de los muchos segmentos narrativos, ahora muy bien delineados. Así, la velocidad y articulación del relato literario coincidió con la precipitación y caos de los hechos históricos aludidos, entre otras más de sus virtudes, como la emocionante recreación del gran mural humano en medio de la guerra y el fino registro del lenguaje popular.

La tan patente conciencia estética e histórica implícita en la corrección de *Los de abajo* fue la base sobre la que Azuela se apoyó para elaborar sus siguientes tres novelas, *La Malhora* (1923), *El desquite* (1925) y *La luciérnaga* (1932). En ellas exploró las posibilidades de las técnicas narrativas de la literatura vanguardista y prosiguió desplegando su crítica, todavía más necesaria porque la realidad social inmediata reclamaba su atención, no sólo como médico, sino sobre todo como el inconforme hombre de letras que siempre fue. En este punto, resulta indispensable hacer un alto y subrayar un sorpresivo episodio que cambió de la noche al día la vida de Mariano Azuela: en medio de una muy nutrida polémica periodística ocurrida en 1925, la novela *Los de abajo* fue invocada y reconocida como el mejor ejemplo para lo que pronto se conocería como Novela de la Revolución Mexicana (abordé el asunto y su repercusión en Díaz Arciniega 1987 y 1989).

La súbita e inesperada fama pública derivada de la polémica no inhibió el sentido crítico de Azuela, quien entonces sumaba cincuenta y dos años de edad; por el contrario, lo estimuló. A partir de 1916 su vida y su quehacer como médico habían transcurrido en los depauperados barrios de Tlatelolco y de la colonia Guerrero, en donde observaba cotidianamente las rudas miserias humanas. Esto se volvió más dramático a partir de 1922, cuando sus vínculos con esa realidad social se estrecharon, porque a partir de entonces y hasta 1945, pasó a formar parte del consultorio número 3 de la Beneficencia Pública (después Secretaría de Salubridad y Asistencia), ubicado en la calle que divide los barrios de Peralvillo y de Tepito. Pero no sólo estaba en

[7] En otro trabajo (Díaz Arciniega 2010) analicé el proceso de maduración estilística por el cual atravesó nuestro autor desde sus juveniles escritos hasta la segunda versión.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:17:44 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

el corazón del *barrio bravo*, sino además en un consultorio dedicado a atender enfermedades venéreas y otras más derivadas de la pobreza.

A diferencia de la literatura vanguardista parisiense y neoyorkina, de la cual se nutrió la vanguardia mexicana representada por los estridentistas y los Contemporáneos,[8] la de Mariano Azuela posee un muy sensible rasgo distintivo: el sentido crítico de la realidad inmediata. En *La Malhora*, *El desquite* y *La luciérnaga*, el autor exploró las posibilidades expresivas de su crítica social mediante las más arriesgadas técnicas narrativas; los escenarios y personajes de estas obras remiten a su entorno cercano, el del *barrio bravo*, con toda su cruda marginalidad y criminalidad. Si en sí mismas son tres muy rudas historias de vida, la manera como están narradas acentúa su carácter desconcertante y violento.[9]

La historia de vida de la protagonista Altagracia, conocida como la Malhora, es la siguiente: huérfana, en la miseria y apenas adolescente, una falsa promesa de amor y de trabajo derivó en una violación;[10] en su descenso a los infiernos del alcoholismo, los enervantes y la prostitución, atravesó por diversas actividades: bailarina y cancionera de la pulquería El Vacilón y otras peores, siguió como ayudante en el laboratorio de un médico mentalmente desequilibrado, luego fue algo parecido a una sirvienta de unas damas puritanas y solteronas de provincia, y terminó como paria deambulando por el *barrio bravo*, en donde debido a una riña de venganza de honor por aquella falsa promesa murió en un duelo a cuchilladas.

En *El desquite*, la acción se sitúa en un pueblo donde se desarrolla una retorcida intriga: la muerte de Blas, protagonista del triángulo amoroso; Lupe, su mujer, muy joven se casó con él y después no pudo darle un hijo; la "falta" es imperdonable. Blas casi adopta a su sobrino Ricardo, con quien palia la carencia del hijo; a la vuelta de los años, el desobligado Ricardo se convierte en un gañán que aspira a la fortuna del tío, pero antes deberá deshacerse de la tía Lupe. Aparece Martín, abogado ex novio de Lupe, y así se cierra el triángulo amoroso. La truculencia se retuerce aún más por la manera como está contada la historia: la narra un testigo, el médico que llegó al pueblo poco después de la muerte de Blas, quien reconstruye las distintas versiones de este asesinato, atribuido a Lupe. Esta reconstrucción ocurrió cuando Lupe, Martín y el médico se emborrachan hasta perder la conciencia. Consecuentemente, la versión de Lupe es un balbuceo incoherente, tanto como el relato del narrador, ambos embrutecidos por el alcohol.

[8] *Cf.* Schneider (1970), Sheridan (1985 y 1999), Pappe (1998), Escalante (2002), García Gutiérrez (1999) y Rashkin (2009).

[9] *Cf.* Azuela (1968), Martínez (1981), Duffey (1996) y González Eguiarte (2002).

[10] Casi al final de la novelita, nos enteramos de que Marcelo, quien le ofreció un trabajo y la violó, había matado a su padre y luego, en la conclusión, será él quien la asesine; de la madre no hay ninguna noticia.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:17:44 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

En *La luciérnaga*, los personajes pasan del escenario urbano al rural: de una vecindad de Tepito a Cieneguilla, de donde es oriunda la familia protagónica. Su estructura también es un triángulo, ahora basado en una relación fraterna: los hermanos Dionisio y José María, ambos sumidos en su propia miseria moral. Dionisio, alcohólico, mariguano e inconstante padre de cuatro hijos y esposo de Conchita, llegó a la ciudad en busca de riqueza, pero encontró su ruina y la destrucción de su familia; José María, hipócrita y mezquino, soltero y enfermizo, se quedó en Cieneguilla para atesorar avaramente su dinero y esperar la muerte. En la mayor parte de la novela, el narrador se ocupa de las peripecias de Dionisio, quien es víctima de múltiples robos, derivados de su ingenuidad y torpeza, mientras a José María sus remordimientos, debidos a su fanatismo religioso y a su avaricia, lo colocan al borde de la locura. Conchita, el tercer personaje, es la esposa casi anulada, cuyo drama revelará la plenitud de la decadencia moral de todos ellos.

En *La Malhora* y *El desquite* resulta muy difícil identificar la trama de los relatos, porque Azuela los desplegó con un estilo narrativo que buscaba asemejarse a la visión descoyuntada y delirante del alcohólico; es un estilo compuesto de imágenes breves, estáticas, concatenadas o yuxtapuestas, que en su articulación generan una dinámica de sucesión parecida a la del cinematógrafo. Si en su momento fue difícil entenderlas, también hoy lo siguen siendo, porque ambas novelas cortas son todo un reto de lectura, por su aparente incoherencia lingüística y estructural. En *La luciérnaga*, más extensa, participan más personajes, se exponen temas semejantes a los que aparecen en otras novelas, pero con un desarrollo más pleno; asimismo, se despliegan recursos formales mejor logrados que en las dos anteriores. El positivo resultado de la exploración formal y temática la coloca entre las tres o cuatro mejores novelas de nuestro autor.

* * *

Mariano Azuela y su familia dejaron Tlatelolco en 1926 y se instalaron en una casa ubicada en la calle de Naranjo de la colonia Santa María la Ribera. Según me contaron algunos de sus hijos, al día siguiente de la mudanza, en el marco de la puerta y mirando hacia la calle (todavía de terracería) dijo en voz baja: "Al fin volvemos a ser gente".[11] Invoco la escena porque acentúa las

[11] En la cuarta parte de *La luciérnaga*, Conchita alcanza su salvación por dos vías: su alejamiento del foco infeccioso de la vecindad en la que vivía y la asunción de su fuerza interior como forma de autogobierno. Entonces, dejó la Ciudad de México y se regresó e instaló en Cieneguilla, lugar donde ella dice "¡Por fin somos gentes de nuevo!" (Azuela 1958-1960: I, 648), frase que simboliza un horizonte social de porvenir más amplio y más sano.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:17:44 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

características del diagnóstico de los males sociales que había venido realizando en su calidad de médico, y que como novelista lo colocó ante la realidad ineludible de los abusos del poder político. En 1947, Azuela escribió en "El novelista y su ambiente":

> Engreído con mi vocación de reportero imaginario de algún periódico imaginario, súbitamente fui forzado a suspender mis aficiones: fue ello la serie de asesinatos en frío que culminaron con los del padre Pro, del general Serrano, y de multitud de católicos y políticos desafectos al régimen de Plutarco Elías Calles. Yo había podido escribir escenas de sangre, de crueldad inaudita, de dolor y de angustia, sin que mi pulso se alterara, pero los sucesos a que acabo de aludir excedieron mi capacidad de resistencia: los ultrajes inferidos a los cadáveres de los arteramente asesinados, el desprecio absoluto a la opinión pública hasta el punto de organizar un cuerpo de reporteros y fotógrafos para que dieran cuenta de las últimas palabras de los sacrificados y tomar instantáneas de los postreros momentos de las víctimas inermes, levantó un clamor de espanto y de indignación que en México no se había oído desde los asesinatos monstruosos de don Francisco I. Madero y de don José María Pino Suárez (Azuela 1958-1960: III, 1101).

A esto se sumarán dos episodios que tocarán directamente la vida personal del novelista. Primero: su hija Julia contrajo nupcias con un primo hermano de José León Toral, asesino del presidente electo Álvaro Obregón en 1928; por este parentesco, a los pocos días del crimen, ella debió salir de México y permanecer en Los Ángeles durante tres años. Después, su hijo Salvador destacó como líder y orador en la campaña presidencial de José Vasconcelos en 1929; en medio del movimiento social de protesta por el supuesto fraude electoral, fue detenido y encarcelado con dos grupos de jóvenes, uno de los cuales fue arteramente asesinado en Topilejo, en las afueras de la Ciudad de México.

En este turbulento contexto social, político y biográfico, Mariano Azuela escribió entre 1927 y 1928 *El camarada Pantoja* y *San Gabriel de Valdivias*, que publicaría hasta 1937 y 1938, porque en 1929 sentía que "la situación de México con la intelectualidad [era] muy semejante a la de Rusia" (Azuela 1969: 73). Las dos novelas fueron concebidas y realizadas bajo una profunda alteración emocional del autor y eso explica la virulencia y deficiencias de la primera, no así de la segunda; ambas son novelas de tesis, y se ocupan beligerantemente de asuntos políticos inmediatos: la primera endereza su crítica contra los líderes y la política obrera, y la segunda, contra la política agraria.

En el compacto catálogo de asuntos abordados por Azuela en *El camarada Pantoja* y en *San Gabriel de Valdivias*, podemos observar una síntesis de

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:17:44 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

todos los que había expuesto antes: la corrupción, la violencia, la simulación y la distorsión de los valores —se adecuarán a conveniencia para justificar lo anterior—, todos sin excepción derivados del ejercicio del poder político de los gobiernos revolucionarios.[12] Si en las novelas que escribió durante los años de la irrupción y guerra de Revolución y su inicio como gobierno (1910-1920) ya aparecía cada uno de estos asuntos, la versión de ellos durante el comienzo de la "reconstrucción nacional" (1920-1940) resulta más violenta y más peligrosa, porque ahora son los representantes del gobierno los que ejercen esa violencia como expresión de su poder. El peligro —y sobre este asunto volverá reiteradamente en sus siguientes novelas— será la simbólica institucionalización de esa doble y corrompida moral, base de la política del gobierno revolucionario.

Desde el punto de vista literario, *El camarada Pantoja* y *San Gabriel de Valdivias* muestran gruesamente cómo Azuela construía y manejaba los tipos humanos y los contextos sociales y políticos en donde recreaba la realidad y las situaciones o acciones. Debido a la precipitada elaboración de esas novelas y al sentido autocrítico de Azuela, hacia el final de su vida volvió a la primera para hacerle significativos ajustes formales y estilísticos. En otras palabras —y a contrapelo de los resultados de la segunda versión de *El camarada Pantoja*—, la virtud de sus deficiencias y beligerancia nos descubren la manera como operan los mecanismos de su crítica, netos en *San Gabriel de Valdivias*: las hiperbólicas caracterizaciones de los protagonistas y situaciones producen un efecto similar al de los esperpentos creados por Valle-Inclán, aunque aquí el sarcasmo es tanto y tan reiterado que termina por disminuir su eficacia. Estas características las tendrá presente y las evitará en sus siguientes obras.

4. La mejor defensa

El desahogo referido, su creciente fama pública y el padecimiento directo de las arbitrariedades del poder político lo indujeron a reformular sus estrategias críticas. En 1929, por iniciativa y con recursos de Antonieta Rivas Mercado, la novela *Los de abajo* se llevó al teatro; la adaptación que ella hizo no fue del todo afortunada —valoraría el autor—. Pero lo que sí resultó benéfico para él fue, por un lado, la recuperación formal de su acendrada afición al teatro y, por el otro, el reconocimiento del potencial alcance que le ofrecían

[12] Pantoja escala en el poder gubernamental porque es parte de los que hacen la "acción directa", el trabajo sucio, incluido el asesinato contra los "enemigos de la revolución". Menos rudo, Valdivias no se mancha las manos de sangre, pero como agente de la "reforma agraria" impulsada por el gobierno, él la hacía a su gusto y conveniencia, aunque siempre con la complicidad de autoridades de mayor jerarquía.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:17:44 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

otros medios de comunicación para llegar a un mayor público, ya no sólo al de lectores. Además, esos nuevos medios le permitían explorar asuntos y tratamientos distintos.

Así, emprendió su propia adaptación a la escena de *Los de abajo* en la obra homónima y de *Los caciques* en *Del Llano Hermanos S. en C.* (estreno: 1936); también recuperó en una versión dramática parte de las anécdotas de *Sin amor* y *El desquite* en *El búho en la noche*. Más aún, estuvo atento a los trabajos de Chano Urueta (guión) y Aurelio Manrique (diálogos) para llevar al cine *Los de abajo* (estreno: 1940), con música de Silvestre Revueltas. Años después, se disgustaría ante la muy desvirtuada adaptación al cine de *Mala yerba*, convertida en la bochornosa *La carne manda*. En todo esto podemos observar una característica: a partir de 1930, Azuela comenzó a emplear nuevos lenguajes para expresar su visión de la realidad.

Simultáneamente, recuperó viejos proyectos literarios —y de tangencial crítica política— que coincidían con cierto espíritu nacionalista y pedagógico del momento; esto también lo condujo a la exploración de nuevos recursos narrativos. Para realizar esto, volvió su mirada a la historia de su natal Lagos y recuperó, con sendas biografías noveladas, a dos de sus mejores hombres: *Pedro Moreno, el insurgente* (escrita entre 1933 y 1934, se escenificó en 1951 y se publicó como libro en 1957) y *El padre don Agustín Rivera* (1942). También redactó la biografía novelada *Madero*, que concibió como base para el guión de una película que nunca se rodó. Indirectamente, con estas tres figuras, Azuela estaba mostrando cuáles eran las cualidades humanas ejemplares dignas de emular, sea por su heroísmo en las armas, por su honradez en las ideas y las letras, o por su inteligencia, valentía y decisión en la política.

No obstante la nobleza del tácito sentido histórico y nacional y de la implícita voluntad pedagógica de estas obras teatrales y biográficas, la vocación más arraigada de nuestro novelista fue el ejercicio de la crítica, la crítica de su presente. No de otra manera se podría entender *Precursores* (1935), los también ejemplares relatos biográficos de tres afamados bandoleros de la región Occidente de México al promediar el siglo XIX; tres hombres que murieron en la horca, sin arrepentirse de sus fechorías ni renegar de sus principios, pues en el código de honor de esos bandidos y asesinos existía una noción de valor que no admitía dobleces ni hipocresías, como sí las observaba Azuela en su entorno inmediato.

Precursores es, sin duda, la contraparte de *Regina Landa* (1939), un agrio cuadro de costumbres de la burocracia cardenista en su más grotesca expresión. Para su realización, sumó, a sus diez años de experiencia como médico de consultorio de Salubridad y Asistencia, los varios meses que —a petición expresa— pasó en las oficinas generales de esa Secretaría; años después reconoció: la "escribí en una de las mesas de Salubridad, cuidando un buen puesto

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:17:44 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

de holgazán", el cual desempeñó porque deseaba "conocer de cerca la vida de la burocracia" (Azuela 1958-1960: III, 1175-1176). En esencia, en *Regina Landa* Azuela caracteriza el proceso de institucionalización del discurso de la ideología de la Revolución y de la doble moral desarrollada por la generación emergente, ambas indispensables a la política del gobierno revolucionario (que resultaron norma de vida de algunas personas).[13]

* * *

En 1940 Mariano Azuela cerró un ciclo vital y literario. Ese año publicó *Avanzada*, que mereció el Premio en Literatura concedido por el Ateneo Nacional de Ciencias y Arte; un premio que reconocía la importancia de un autor y una novela sensiblemente críticos, porque ni él ni sus novelas se habían prestado al juego demagógico de la construcción del nacionalismo e ideología revolucionarios, que se había venido pregonando.[14] También durante 1940 transcurren las acciones de *Nueva burguesía* (1941), novela que, por un lado, marca el inicio de un nuevo ciclo en la obra de nuestro autor: volverá a las historias familiares como encuadre representativo de la sociedad, igual que lo hizo en sus primeras obras y, por el otro, sintetizará con su mejor expresión y alcance los temas y tratamientos de sus novelas restantes, con excepción de *Esa sangre*.

Las trece historias de familia que Azuela integró en *Nueva burguesía* se sitúan dentro de una vecindad ubicada sobre la avenida Nonoalco, entre Tlatelolco y la colonia Guerrero, entonces sensiblemente marginadas. Desde ahí los personajes se desplazarán a pie hasta la Plaza de la Revolución, para asistir de manera espontánea a la manifestación pública a favor del candidato de la oposición, Juan Andrew Almazán, o como "acarreados" a la de Manuel

[13] El personaje Miguel Ángel es el *tipo* con el cual Azuela representa al intelectual orgánico, como muchos años después se le denominará. En la segunda parte de *Avanzada* (1940), volverá sobre el asunto de esa doble moral, cuya expresión es la simulación indispensable para ocultar la corrupción; en *Sendas perdidas* (1949), *La maldición* (póstuma, 1955) y sobre todo en *Esa sangre* (póstuma, 1956), junto a estos temas, abordará también la simulación y la distorsión de los valores, pero ya no sólo en el ámbito de los trabajadores del gobierno, sino sobre todo dentro de la dinámica familiar, como se indica enseguida.

[14] Alrededor de estas fechas, en una reseña a una de sus novelas, se le cuestionó su falta de espíritu revolucionario y, naturalmente, a contrapelo se insinuaba su conducta reaccionaria. Azuela respondió así: "Alguien me dijo que yo no había visto la Revolución porque como en el bosque, los grandes árboles me la habían tapado. Y en efecto yo no vi la Revolución como la han visto los más avisados, que son millonarios por su buena vista" (Azuela 1969: 60). *Cf.* Díaz Arciniega (en prensa), donde analizo los diversos temas y tratamientos novelísticos que se hicieron en México durante los mismos años que he considerado aquí respecto a nuestro autor.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:17:44 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Ávila Camacho; también a pie, o en camión de pasajeros, o en un Cadillac desvencijado, desde la vecindad se trasladarán a la terminal en Buenavista (y de aquí en tren hasta el Bajío), al centro y a otras zonas de la Ciudad de México. Es decir, esa vecindad y las familias que la habitan son un simbólico microcosmos representativo de la sociedad emergente.

El novelista traza las peripecias de cada una de las historia de vida mediante una tan fragmentada como articulada red de acciones que ocurren casi simultáneamente; la caracterización de los personajes y hechos, así como de cada novela familiar como unidad, las hace sobre la base de personajes y situaciones convencionales dentro del esquema melodramático, como ilustran los encuentros y desencuentros amorosos; las lealtades, oportunismos y fraudes —que incluso llevan al asesinato—; las opiniones políticas y sociales encaminadas a la obtención de dinero y poder sin importar el medio, y, como el gran centro de todo, la movilidad social.[15] Sin embargo, esto nunca será por la vía del trabajo honrado (Bartolo) ni la educación (el viejecito del último patio), porque ellos carecen de estatus.

En *La marchanta* (1944), *La mujer domada* (1946), *Sendas perdidas* (1949) y *La maldición* (póstuma, 1955), Mariano Azuela proseguirá su análisis crítico en torno a los temas expuestos, ahora a partir de la movilidad social impulsada por la generación emergente. Si en *Avanzada* se detuvo en la caracterización de la confrontación generacional (la tradición de los padres *vs.* la modernidad de los hijos), en el conjunto de las novelas referido se ocupará de la grotesca simulación y expansiva corrupción.[16] Desde su perspectiva, todo esto no sólo ocurre en el ámbito de la vida pública y del gobierno, sino que penetra en el seno familiar y desde ahí se reproduce *como si* tal doble moral fuera la norma a seguir.

La creación novelística de Mariano Azuela concluyó con *Esa sangre*, que comenzó a elaborar hacia 1949 y finalizó en 1952, poco antes de su muerte.

[15] Con excepción del remendón de zapatos Bartolo, los demás buscan ascender de clase, abandonar la vecindad y alcanzar el siempre anhelado estatus social. No obstante la truculencia visible en algunas de las historias de vida, *Nueva burguesía* es una de las mejores novelas de Azuela, porque en las restantes (sin incluir *Esa sangre*) cargará las tintas en el melodrama y abandonará la exploración formal; sobre estas novelas resulta obvia la poderosa influencia del tono sentimental y de la estructura dramática del "cine mexicano", tan popular entonces, al que nuestro autor buscó acercarse deliberadamente, tanto que en principio *La marchanta* (1944) fue concebida como guión cinematográfico.

[16] Aunque en muchas de sus novelas el tema de la mujer había ocupado un lugar relevante, ya sea por su importancia dentro del núcleo familiar como agente reproductor de los valores (doña Recaredita, Agustinita y otras muchas) o por la posibilidad de cambio que podría ofrecer a la sociedad (Regina Landa), fue hasta *La mujer domada* cuando desarrolló muy críticamente el supuesto afán de superación de la mujer por vía de los estudios: es una parodia que endereza contra los padres zafios y pretenciosos, mientras las (auto)anuladas madres lo controlan todo de manera tan secreta como obvia (*cf.* Pita González 2004).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:17:44 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Cuarenta años antes había publicado *Mala yerba*, la historia del frustrado joven cacique Julián Andrade con Marcela, quien murió apuñalada en un forcejeo con Julián mientras defendía su honor y dignidad. En *Esa sangre* recuperó, cuatro décadas después, a San Francisquito y a sus protagonistas. Así, Cuca —hermana de Julián— se redimió a sí misma mediante el trabajo honrado y la oración; Julián purgó condenas en cárceles de Suramérica y volvió a México; también aparecen los jóvenes Gertrudis y Marcela, descendientes directos de aquellos otros. El lapso comprendido entre 1909 y 1949 permitió a Mariano Azuela mostrar su percepción del cambio introducido por la Revolución, desde la guerra hasta su institucionalización. Abundan ejemplos: la magnífica y productiva hacienda de los Andrade devino en tierras agostadas y construcciones semiderruidas; la pintoresca ranchería de San Francisquito se convirtió en un pueblo de cabecera municipal construido sin ninguna planeación urbana y con el peor gusto, y el poder absoluto del cacique fue sustituido por un sinfín de funcionarios, quienes parecen carecer de autoridad, porque el Fruncido ejerce su poder mediante prácticas corruptas.[17] No obstante la podredumbre, Marcela y Gertrudis representan la fuerza de la dignidad y la honradez como porvenir.

La importancia de esta obra radica en múltiples cualidades, entre las cuales subrayo tres. Como pieza literaria, en sí misma posee vigorosas virtudes: la caracterización de sus personajes, la concreción de las acciones y la descripción de los entornos; como estructura dramática, su progresiva y lineal intensidad se acentúa por su concisión, y como drama humano, se revela en ella una sensible comprensión de los hermanos protagonistas, cuyas historias son intensamente patéticas. Como proyecto literario, fue un acierto del autor, porque retomó a los personajes, acciones y entornos de *Mala yerba* para recrearlos cuarenta años después.

La tercera cualidad está en la simbólica línea que Mariano Azuela trazó entre la víspera del derrocamiento de Porfirio Díaz en 1910 y la celebración del aniversario de la Revolución en 1950. Entre los metafóricos extremos representados por ambas novelas, podemos observar el contraste de los dos momentos históricos. La crítica es rotunda, porque se perdieron las haciendas, se construyó sin planeación y de fea manera y, sobre todo, el poder ejercido por autócratas (caciques) devino en instituciones públicas normadas por un sistema de simulación y corrupción.

[17] Este siniestro personaje sintetiza a César (*Tribulaciones...*) y a Catarino (*El camarada...*), aunque pretende ser como Miguel Ángel (*Regina...*); los cuatro son muestra de los diferentes tipos de la voracidad y oportunismo engendrados por la Revolución. Al Fruncido acudirá el viejo Julián para intentar recuperar su hacienda y su poder; por supuesto, aquél no sólo lo estafa, sino que hasta lo humilla públicamente. Luego de esta violenta escena, vendrá otra peor: los hermanos Julián y Cuca se enfrentan con arma blanca en la mano y... esa sangre correrá por las baldosas.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:17:44 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

En su perspectiva, de entre los muchos cambios le interesó atender "el sentido humano de la época" (Azuela 1958-1960: III, 703), como lo registró en sus novelas y celebró en *Astucia*. En el contraste entre *Mala yerba* y *Esa sangre* destaca una cualidad: si "la revolución trastornó todo aquel orden de cosas" y para 1949 los resultados materiales en el ámbito rural no eran del todo significativos, esto viene a ser un asunto menor para un peón del campo ante una realidad: "ha conquistado algo que vale mucho más que el dinero: su dignidad de ser humano" (1110). Esta sola y esencial distinción moral motivó el *levantamiento* de Demetrio Macías, quien con el gesto del escupitajo sobre el rostro del cacique don Mónico estaba cifrando el más enérgico reclamo social y humano.

* * *

En 1943 se crearon el Seminario de Cultura Mexicana y El Colegio Nacional, y entre sus miembros fundadores se encontraba Mariano Azuela, quien acababa de cumplir setenta años de edad. Este doble reconocimiento conllevó la realización de "pláticas" o "charlas sencillas e intrascendentes" en el propio Colegio Nacional o en otras instituciones, como la Escuela para Extranjeros de la Universidad Nacional Autónoma de México. Esas pláticas las concibió y expuso con carácter unitario —temas y tratamientos— en ciclos completos.[18] En conjunto, revelan la "expresión fiel" de su "pensamiento", "aficiones" y "gustos personales", así como su conducta frente a la crítica profesional. También, permiten una mejor comprensión de sus propósitos y realizaciones como novelista, facilitan la identificación de los modelos literarios que influyeron en él, y ayudan a ponderar su propia obra novelística.

Entre los diversos aspectos ahí expuestos, destaca un discreto alegato que encubría su propio principio de honradez y mostraba su noción de "novela mexicana", la "auténtica" y "verdadera" en la que identificaba los antecedentes de su propia obra. Parecía decir que el conocimiento de nuestra historia nos permite una mejor comprensión de nuestro presente. Tangencial, su reclamo lo enderezaba contra los críticos de su momento, imposibilitados para valorar la "novela mexicana", que por ser "auténtica" y "verdadera" necesariamente debía ser crítica (Azuela 1958-1960: III, 630 y ss).

[18] Están reunidos en el volumen III de las *Obras completas*, a saber: *Cien años de novela mexicana* (1947), "Divagaciones literarias" (1947), "El novelista y sus ambiente", I y II (1948), "Grandes novelistas" (1950), "Letras de provincia" (1951), "Autobiografía del otro" (1952). En otros ciclos destacan los aspectos autobiográficos que Leal recogió en su totalidad (Azuela 2001), ordenados según una secuencia cronológica de la vida del novelista; también incorporó entrevistas que concedió y fotografías, entre otros documentos.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:17:44 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

En la dimensión histórica, Azuela abarcó desde inicios del siglo XIX hasta su más inmediato presente (1948); su revisión no pretendía la exhaustividad, pero sí la representatividad de tratamientos ("literatos" *vs.* "novelistas") y de temas ("auténticos" *vs.* "falsificados"). En la dimensión geográfica, se ocupó de los autores "nacionales", en cuanto a prestigios y repercusión, y de los autores "de provincia", como reclamo contra el centralismo y contra la automarginación. En la dimensión de los géneros, atendió exclusivamente las cualidades narrativas de la prosa, en la historia, el cuento, la crónica y, por supuesto, las novelas. Si observamos esta triple dimensión de horizontes a contraluz de su obra novelística, podemos distinguir la dimensión de su conciencia estética y moral.

* * *

En 1949, Mariano Azuela fue reconocido con el Premio Nacional de Ciencias y Artes, la más importante distinción que otorga nuestro gobierno. El 26 de enero de 1950, cuando el novelista acababa de cumplir setenta y siete años, se hizo la ceremonia de entrega y nuestro autor leyó un breve discurso, del que entresaco lo siguiente:

> En mis novelas exhibo virtudes y lacras sin paliativos ni exaltaciones y sin otra intención que la de dar con la mayor fidelidad posible una imagen fiel de nuestro pueblo y de lo que somos. Descubrir nuestros males y señalarlos ha sido mi tendencia como novelista; a otros corresponde la misión de buscarles remedio [...] Reconozco que la novela tendenciosa o de tesis es mala por lo que la enturbia como obra de arte; pero muchas veces tuve necesidad de decir, de gritar lo que yo pensaba y sentía, y de no haberlo hecho así me habría traicionado a mí mismo [...] Si dentro de mis posibilidades logré haber contribuido a la obra de afirmación nacional [...] se habrá cumplido el anhelo más grande de mi vida de escritor (Azuela 1958-1960: III, 1287).

En el conjunto de sus "pláticas", en la más cercana al final de su vida, "Autobiografía del otro", Mariano Azuela acudió a un recurso literario entonces novedoso: mientras viajaba en el tranvía de La Rosa, se sentó a su lado alguien idéntico a él, el Otro que siempre es uno mismo. En el ficticio diálogo, éste le pidió a aquél que le escribiera su autobiografía; se defendió y terminó por aceptar la solicitud: escribió como cien cuartillas, y de ellas rescató las relacionadas con su infancia en Lagos, el inicio de la novela de su vida. De la última página, subrayo dos líneas que sintetizan los motivos de su quehacer como escritor: "Aportar puntos de vista personales de mi tiempo y de mi tierra es lo que he hecho en este mi refugio: la novela" (1193-1194).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:17:44 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

BIBLIOGRAFÍA

Directa

AZUELA, Mariano. 1938. "La historia de María Luisa", en "*María Luisa*" *y otros cuentos*, 2a. ed. Ediciones Botas, México, pp. 153-160.

——. 1958-1960. *Obras completas*, 3 ts., bibl. Alí Chumacero. Fondo de Cultura Económica (*Letras Mexicanas*), México.

——. 1968. *3 novelas de Mariano Azuela. La Malhora, El desquite, La luciérnaga*, intr. Raymundo Ramos. Fondo de Cultura Económica (*Colección Popular*, 89), México.

——. 1969. *Epistolario y archivo*, recopilación, notas y apéndice Beatrice Berler. Universidad Nacional Autónoma de México (*Nueva Biblioteca Mexicana*, 11), México.

——. 1973. *Páginas escogidas*, pról. y selec. Luis Leal. Universidad Nacional Autónoma de México (*Biblioteca del Estudiante Universitario*), México [2a. ed. 1993].

——. 1988. *Los de abajo*, ed. crítica coordinada por Jorge Ruffinelli. ALLCA XX (*Archivos*, 5), México. [Además de la edición de la novela, incluye trabajos críticos y una amplia bibliografía].

——. 2000. *Correspondencia y otros documentos*, comp. Beatrice Berler, intr., ed. y notas Víctor Díaz Arciniega. Fondo de Cultura Económica, México.

——. 2001. *El hombre, el médico, el novelista*, 2 vols., pról. y selec. Luis Leal. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (*Memorias Mexicanas*), México.

——. 2005. *Cuentista*, pról. y selec. Luis Leal. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (*Lecturas Mexicanas*), México.

ROBE, Stanley L. (ed.). 1979. *Azuela and the Mexican Underdogs*. University of California Press, Los Ángeles. [Incluye la edición casi facsimilar de la primera edición de *Los de abajo*, publicada por *El Paso del Norte*, 1915].

Indirecta

ALCUBIERRE MOYA, Beatriz. 2004. "Retratos de la aristocracia ranchera. Dos novelas de Mariano Azuela: *Los fracasados* y *Sin Amor*", en Ochoa 2004, pp. 95-107.

DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. 1987. "Mariano Azuela y *Los de abajo*. Entre ser y parecer", *Investigación Humanística* (UAM), otoño, núm. 3, pp. 117-141.

——. 1989. *Querella por la cultura revolucionaria (1925)*. Fondo de Cultura Económica (*Vida y Pensamiento de México*), México.

——. 2005. *Mariano Azuela, retrato de viva voz*. Eds. Sin Nombre-Conaculta (*La Centena. Ensayo*), México.

—— y Marisol LUNA CHÁVEZ. 2009. *La comedia de la honradez. Las novelas de Mariano Azuela*. El Colegio Nacional, México. [En este libro desarrollamos ampliamente varias de las ideas aquí expuestas].

——. 2010. "Sobre la marcha. Las novelas cortas de Mariano Azuela", *Literatura Mexicana*, vol. XXI, núm. 2, pp. 113-134.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:17:44 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

——. En prensa. "Los hilos ocultos. La novela en México (1898-1944)", en *Historia de la literatura del siglo XX mexicano*. Instituto Nacional de Antropología e Historia (*Claves para Entender el Siglo XX*), México.

DUFFEY, J. Patrick. 1996. *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo XX*, tr. Ignacio Quirarte. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

ESCALANTE, Evodio. 2002. *Elevación y caída del estridentismo*. Eds. Sin Nombre-Conaculta (*La Centena. Ensayo*), México.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa. 1999. *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución Mexicana*. Universidad de Huelva, Huelva.

GONZÁLEZ EGUIARTE, Laura Adriana. 2002. "Presencia del lenguaje cinematográfico en la narrativa moderna de Mariano Azuela: un análisis comparativo", *Literatura Mexicana*, vol. XIII, núm. 1, pp. 117-148.

JONES, Dewey R. 1960. *El doctor Mariano Azuela, médico y novelista*. Tesis de Maestría, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

LEAL, Luis. 1961. *Mariano Azuela, vida y obra*. Stadium, México.

MACGREGOR, Josefina. 2004. "La cultura política en *Andrés Pérez, maderista*. Experiencia y mirada en Mariano Azuela, 1911", en Ochoa 2004, pp. 81-94.

MARTÍNEZ, Eliud. 1981. *Mariano Azuela y la altura de los tiempos*, tr. Manuel A. Serna Mayorena. Gobierno de Jalisco, Guadalajara.

MONTERDE, Francisco (comp.). 1973. *Mariano Azuela y la crítica mexicana*. Secretaria de Educación Pública (*SepSetentas*, 78), México.

OCHOA SERRANO, Álvaro (coord.). 2004. *Escritores y escritos de la "revolufia"*. El Colegio de Michoacán, Zamora.

PAPPE, Silvia. 1998. *El movimiento estridentista atrapado en los andamios de la historia*. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

PITA GONZÁLEZ, Alexandra. 2004. "La mujeres y el matrimonio en las obras de Mariano Azuela," en Ochoa 2004, pp. 109-119.

RASHKIN, Elissa J. 2009. *The Stridentist Movement in Mexico. The Avant-Gard and Cultural Change in the 1920's*. Lexington Books, Lanham.

SCHNEIDER, Luis Mario. 1970. *El estridentismo o una literatura de estrategia*. Instituto Nacional de Bellas Artes, México.

SHERIDAN, Guillermo. 1985. *Los contemporáneos ayer*. Fondo de Cultura Económica (*Vida y Pensamiento de México*), México.

——. 1999. *México en 1932: La polémica nacionalista*. Fondo de Cultura Económica (*Vida y Pensamiento de México*), México.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:17:44 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

EL COLEGIO DE MÉXICO

Chapter Title: SEMBLANZA DE MARTÍN LUIS GUZMÁN O EL DISCÍPULO DE CLÍO

Chapter Author(s): Fernando Curiel Defossé

Book Title: Doscientos años de narrativa mexicana

Book Subtitle: Siglo XX

Book Editor(s): Rafael Olea Franco and Laura Angélica de la Torre

Published by: El Colegio de Mexico

Stable URL: https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnq1k.5

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at https://about.jstor.org/terms

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0). To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

El Colegio de Mexico is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Doscientos años de narrativa mexicana*

JSTOR

This content downloaded from 189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:18:03 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

SEMBLANZA DE MARTÍN LUIS GUZMÁN O EL DISCÍPULO DE CLÍO

Fernando Curiel Defossé
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

> Sabréis [...] si en verdad soy, como por allí se dice, un hombre en pleito con los valores y prestigios más respetables para toda una parte de la humanidad; un personaje extraño, extravagante, absurdo; una especie de iconoclasta desorbitado, o comunista feroz, o anticristiano inmundo, o ateo proclive, y hasta un inenarrable enemigo personal de la Virgen de Guadalupe; que todas estas zarandajas, y otras no menos divertidas, me suponen los aficionados a lo arcano y tenebroso, seguros de estar tocando con el dedo el fondo de lo insondable. Aunque también puede suceder que, lejos de inmensurabilidades tamañas, y muy natural y contenidamente, resulte yo ser tan sólo un hijo de mi hora y de mi país, o, acaso, de aquello que mi país y mi hora tienen de más inquietante, por más vivo y fecundo.
>
> MARTÍN LUIS GUZMÁN, *Apunte sobre una personalidad*

DE ENTRADA

Resulta difícil separar la figura de Martín Luis Guzmán, nacido en 1887 y fallecido en 1976, del paisaje social —de los paisajes, mejor dicho— en los que se recorta con perfil acerado. Su singularidad, independencia, inteligencia crítica y genio literario guardan férreas correspondencias con el grupo y la época que los nutren. Estilista consumado, como Alfonso Reyes y Julio Torri; descubridor de lo "mexicano", como Jesús T. Acevedo y Antonio Caso; feroz crítico del poder caudillesco, como José Vasconcelos; e hijo de su tiempo: bifronte, viejo y nuevo —pero articulado en muchas de sus profundidades.

Aunque miembro tardío e inconstante, Guzmán es producto esmerado de lo que el Ateneo de la Juventud —tal su grupo— fraguó, realizó y aun fantaseó en torno a la cultura nacional —no sólo la literatura— durante las dos primeras décadas del siglo XX. Junto con Reyes, Pedro Henríquez Ureña y Vasconcelos, se le cuenta entre los analistas de la revuelta ateneísta; en especial, de su osadía intelectual —con implicaciones sociales—, vanguardismo

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:18:03 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

estético y filosófico. Aunque reclutado ya avanzados los lances de la tropa, el joven Guzmán, al igual que sus congéneres, jugó a trasladar Atenas a la Ciudad de México —Jesús Urueta los llamó "hijos de Grecia", Henríquez Ureña evocó, nostálgico, los "Días alcióneos", y el propio Guzmán, "La vida atélica"; Vasconcelos se juzgó Ulises criollo y Reyes, el de más sostenida afición helénica, Homero en Cuernavaca.

En cuanto a los tiempos vividos —y, quizá para algunos, sobrevividos en exceso—, nuestro personaje responde a las solicitaciones, paradojas e incongruencias del fin de un proyecto de modernidad y del comienzo de estallidos sociales que, pasados los años, se institucionalizan —a costa de una suerte de reinstauración—. El giro al centro de la posrevolución, en plena Segunda Guerra Mundial, lo imanta. ¿Pero qué hay de suyo, de exclusivo, de palmariamente guzmaniano en don Martín Luis? Indágolo, el lector al lado.

Desde el desenlace

Partamos del epitafio, publicado por la revista que el mismo Guzmán fundara en mayo de 1942: "México perdía a uno de sus hijos ilustres, que a la edad de 89 años se encontraba en la cima de la fecundidad creadora, conjugada en una trinidad de vocaciones: la del soldado, el político y el hombre de letras" ("Jornadas Nacionales" 1977: 5). El deceso, consecuencia de un ataque masivo al corazón, había tenido lugar la noche del 22 de diciembre —de 1976, reitero—. No sorprende, por lo que veremos, el orden de méritos elegido por sus sucesores en la publicación: acción, escritura; pero sí la exaltación del soldado. ¿Mílite don Martín?

Consta que a los trece años de edad deseó abrazar, a imitación de su progenitor, el coronel Martín Luis Guzmán Rendón, la carrera de las armas; que en alguna ocasión portó el uniforme constitucionalista: *breeches* de caqui, polainas de piel de cerdo, sombrero tejano; y que, como agente de Francisco Villa, para desembarcar procedente de Cuba en territorio mexicano todavía bajo control huertista, se disfrazó de marinero. Pero se trató, en el primer caso, de una fijación filial de fácil sofocamiento; y, en los otros dos, de lo que, en palabras suyas, requería "la turbulencia y la teatralidad de los tiempos" (Guzmán 1971: I, 962). Constitucionalista o villista o convencionista, asiduo de los Estados Mayores o de milicianos saraos sinaloenses, Guzmán prefirió en todo momento el traje y el sombrero del "revolucionario civil" (404). Vestimenta que no remplazó por la bélica ni siquiera aquel septiembre de 1914 en que Pancho Villa y Lucio Blanco lo hicieron coronel del Ejército Revolucionario; ni en los días en que, como colaborador del general Francisco Cosío Robelo, se desempeñó en la Inspección General de Policía de la Ciudad de México; tampoco los meses en que, asesor del general José Isabel Robles,

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:18:03 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

despachó en la Secretaría de Guerra del gobierno de la Soberana Convención; ni en las horas en que, forzado por Roque González Garza, autoinvestido presidente de la Soberana Convención en ruinas, quedó al frente del precitado ministerio; ni en 1968, ocasión en que, para escándalo del medio intelectual, el general Marcelino García Barragán le confirió la medalla al Mérito Militar. Tampoco, puedo asegurarlo, hubiera mudado los arreos civiles de haber secundado la rebelión armada de Adolfo de la Huerta en 1923, en vez de marchar al extranjero. Los hechos de armas de Guzmán se reducían en realidad a una práctica de tiro al blanco con Pancho Villa y a una "bellísima pistola escuadra con cachas de concha" (*apud* Blanquel 2002: 654) que enfundábase para asistir, diputado por el VI Distrito de la Ciudad de México, a las turbulentas sesiones de la XXX Legislatura del Congreso de la Unión. Peca por ende de inexacto, con todo y el coronelato de 1914, lo del "soldado" Martín Luis Guzmán consignado en el epitafio.[1]

Por el contrario, ¿"político", compatriota seducido por el poder y su consecución? Sí. Incuestionablemente. A partir de 1909 y hasta su muerte, en México y en el exilio, Guzmán vive con y para la política. Durante este largo ciclo, que se abre con la última reelección porfiriana y cierra con la institucionalización revolucionaria, fue corralista, maderista tardío, villista, anticarrancista, cardenista, avilacamachista, alemanista, priísta a carta cabal —aunque fugaz promotor de un Partido Nacional Liberal Mexicano—, con un capítulo sobresaliente, primero en los entresijos y, en seguida, en los embates periodísticos de la Segunda República Española.

Ahora que lo incuestionable es su condición de "hombre de letras". Multánime hombre de letras: ensayista, retratista, cronista, reportero, novelista, cuentista, biógrafo, crítico. Oficios éstos, no pocos de prosapia clásica, que podemos resumir en una vocación armonizadora y concluyente, del todo personal: la de narrar episodios nacionales. A tal extremo que podemos juzgarlo historiador. Un historiador, lo reconozco, *sui generis*: ayuno de formación académica —ni siquiera concluye los estudios de jurisprudencia, que emprende en dos ocasiones–; más dado a la interpretación que a la investigación documental y archivística —que por supuesto no desdeña–; poseedor de una escritura seductora, elegante, poderosa —válida por sí misma–; protagonista o testigo de no pocos de los sucesos que relata —interpretándolos, prejuzgándolos—. Preciso que si bien consideraba la historia como disciplina objetiva y veraz del pasado, concedía lugar revelador al mito y a la leyenda. Bajo tamaño supuesto, rehagamos sucintamente vida y obra.

[1] Aunque cabe señalar que en todo momento hace valer su conocimiento y familiaridad con la profesión militar; que proyectó un libro, *Cuentos de general*, quizá antecedente de *El águila y la serpiente*; y que, durante su segundo exilio español, en el medio periodístico se le conoció como el "Generalito".

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:18:03 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Orígenes

Es el penúltimo año de la primera reelección de Porfirio Díaz: 1887. El 6 de octubre Martín Luis Guzmán ve la luz primera en el número 5 de la calle de la Libertad de la ciudad de Chihuahua; casa propiedad, primero, de la poderosa familia Terrazas, después, de la no menos poderosa familia Creel, en la que se alojará, en 1909, el presidente Díaz, y en cuyos balcones, en 1911, hará proselitismo revolucionario Madero (Márquez 1988: 17). Desde el comienzo, las sombras, el hálito de la historia. Más aún, la madre, Carmen Franco, lleva por segundo apellido el de Terrazas; y el padre, Martín Luis Guzmán Rendón, labra su carrera de militar profesional en uno de los episodios porfirianos: el combate contra indios y apaches.

Del padre, malogrado en plena madurez, el hijo recibirá enseñanzas varias, todas indelebles: el liberalismo, el laicismo, el sentido del deber, la templanza ante la ingratitud y esa escisión o desgarradura de la conciencia que sufren militares del viejo régimen como Felipe Ángeles. Pero no adelantemos. Chihuahua no será el escenario de la niñez. A los treinta y cinco días de nacido, su familia aborda el Ferrocarril Central Mexicano, inaugurado recién, con rumbo a la capital de la República, donde el padre se desempeñaría como instructor de caballería en el Colegio Militar, lo que determina que la familia resida en el pueblo de Tacubaya. En 1889, tiene lugar un nuevo traslado del padre, ahora a Veracruz, como subdirector de la Escuela Naval.

En su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, pieza clave entre las abundantes páginas directa o indirectamente autobiográficas, Guzmán evoca los espacios de su niñez y adolescencia:[2] Tacubaya y Veracruz.

El poblado cercano a la capital. Rincón "del Valle de México", égloga urbana a la que adiciona paisajes memorosos; el temperamental Ajusco, los dos volcanes centinelas. El niño venido del norte "aprendía a ver y a sentir, se acostumbraba a lo bello, modelada su alma por el sencillo embeleso de los vergeles y por lo ingente de los bosques y las montañas" (Guzmán 1971: I, 1347) Y pronto se opera otra adición, adicción: la historia mexicana. En efecto, "el espíritu se le agitaba al toque de una emoción que lo predisponía con huella gemela y no menos profunda: la que en él iba grabando la presencia de lo histórico en toda su grandeza" (*idem*). Presencia, advierto, en modo alguno abstracta o vagarosa; más bien concreta, tangible: Chapultepec, el Molino del Rey, la Casa Mata, los sucesos de 1847, don Porfirio Díaz sorprendido por el niño Guzmán lo mismo "fulgurante de

[2] La solemne sesión tuvo lugar el 19 de febrero de 1954 en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes; el discurso, intitulado, estrategia confesa, *Apunte sobre una personalidad*, fue contestado por Carlos González Peña, a quien el recipiendario destronara en 1928 como el novelista de la generación del Ateneo de la Juventud.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:18:03 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

bordados y medallas de todos los brillos" en fiestas oficiales, que "vestido de negro y desprovisto de galas y preseas", mientras su carruaje atraviesa las calles rurales de Tacubaya (1348). Pues bien: estas vivencias públicas, aunadas al fervor liberal del padre militar, dan origen a que "la patria misma, de ese modo, se le fuera ya representando —él se la imaginaba como un manto protector— mientras la realidad de las sombras históricas lo impregnaba" (1347).

En el puerto del Golfo de México, "cuna de las leyes de Reforma", adoratorio juarista, lo impregna de nueva cuenta —anda en los trece, catorce años— el relente del pasado. Alumno de una escuela laica, pública y gratuita, y periodista bisoño —como veremos en seguida— aprende a pensar "sin trabas la idea de México, la idea del mundo, la idea del cosmos; un cosmos y un mundo que en nada se parecían a los de su catecismo de los años anteriores, un México cívico y civil" (1353).[3] Vagando por las playas, "entre el rugir de las olas", resuenan para él las empresas: oceánica de Colón, conquistadora de Cortés. De esta suerte comprende que, en la medida que España era "la prolongación espiritual de su patria mestiza", el país, México, era el "ensanchamiento de su valle, el valle de México". No sólo eso. También en Veracruz,

> bastión secular de las luchas contra los piratas ingleses; escenario, heroico a porfía, de contiendas civiles y guerras contra invasores; plaza cuyo destino dramático se pintaba en las almenas de su castillo arrancado al mar, en los restos de su muralla hecha de riscos y en sus baluartes ennegrecidos con el tiempo y las borrascas, la presencia del hálito histórico, antes percibido a la sombra de Chapultepec, se marcó en él más profunda y permanentemente (1352).

Entre el público de la solemne sesión de su ingreso a la Academia se encontraba el presidente de la República, Adolfo Ruiz Cortines. ¿A eso se debe que el recipiendario asocie a su vida, desde los albores, dos categorías altisonantes: el patriotismo, la historia patria? ¿Fatiga esta última en realidad, como lo dice machaconamente a lo largo del brillante autorretrato, su entero pensamiento, su escritura toda? No, es la respuesta a la primera cuestión, así impregne a la ocasión la política; sí, es la respuesta a la segunda. Comparemos. Con todo y sus empeños enciclopédicos, Alfonso Reyes se rinde —venera— a las musas de la imaginación; Martín Luis, sin vacilar, desde su primer fallido texto narrativo, ofrenda a la que dice el pasado, próximo o remoto. Para la reflexión y la acción.

[3] Bautizado en la parroquia de la ciudad de Chihuahua, confirmado en la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México por el arzobispo de México, Pelagio Antonio de Labastida y Dávalos, el niño Guzmán había sufrido en Tacubaya un acceso de religiosidad; inclinación que el padre frena y sustituye por la lectura.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:18:03 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Sinopsis

Quizás para Guzmán —anticarrancista, villista, anticallista— fue altísimo el precio de la reconciliación final con el poder revolucionario a partir de su retorno definitivo al país, en 1936 (como veremos, Guzmán se exila dos ocasiones en plena lucha de facciones revolucionarias: 1914-1919 y 1923-1936). Quizás. Pero lo que no puede decirse es que "el tiempo y las borrascas" inhibieran su batallar por (y narrar a) México; empeño que hubiere rematado su *Historia de la Revolución Mexicana*, reducida en su archivo a vestigios documentales. Mucho vivió en el exilio, sí, y el segundo regreso a México, publicadas *El águila y la serpiente* y *La sombra del Caudillo* —¿textos de heterodoxa historiografía?—, significó en efecto la paulatina rendición de las armas críticas, temprana y plenamente ejercidas. Pero eso no obsta para que dejemos de contarlo en el número de quienes no sólo piensan el devenir patrio, sus marcas, cicatrices —unas secas, otras abiertas— y esplendores —que los ha habido y los habrá—, sino, además, entre quienes participan —o creen participar— en la hechura de la historia, la mexicana y, como veremos, la europea. Existe por ende otra vía de acceso —que es la aquí propuesta—, otra lectura posible, a lo mejor en buena parte inédita, de la obra guzmaniana: la de un orbe historiográfico —o, concedo, mínimamente parahistoriográfico—. Recuento:

Independencia y México independiente: *Javier Mina, Filadelfia, paraíso de conspiradores, Mares de fortuna, La querella de México* (proyectos incumplidos: la segunda parte de la biografía de Mina, la biografía de Fray Servando Teresa de Mier).

Reforma: *Necesidad de cumplir las Leyes de Reforma, La querella de México.*

Porfirismo y Revolución: *Febrero de 1913, La querella de México, A orillas del Hudson y otras páginas, El águila y la serpiente, Muertes históricas, Memorias de Pancho Villa, Pábulo para la historia* (proyectos incumplidos: "La lluvia de la víspera", novelización del maderismo; la "muerte histórica" de su padre, el coronel Guzmán Rendón; las novelas sobre el carrancismo y el callismo; ochocientas nueve páginas más de las memorias de Pancho Villa; la *Historia de la Revolución Mexicana*).

Posrevolución y/o institucionalización: *La sombra del Caudillo, Cómo y por qué renunció Adolfo de la Huerta, Crónicas de mi destierro, Academia* (proyectos incumplidos: conversación con el presidente Manuel Ávila Camacho; las verdaderas memorias de Adolfo de la Huerta; las memorias españolas).

Sostengo que en una vida y obra que se corresponden, entreveradas por el hacer, el investigar y el contar el devenir patrio, radica la novedad —para el lector curioso, para el crítico y para el investigador— de Martín Luis Guzmán. México en perspectiva: la solidaridad internacionalista de Mina; las

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:18:03 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

conspiraciones allende las fronteras; los males del poder faccioso a raíz de la separación de España; el Porfirio Díaz de los "noventa y los novecientos", y de las postrimerías; Madero; la galería de caudillos cívicos y políticos: Justo Sierra, Bulnes, Carranza, Obregón, Alvarado, Iturbe, Diéguez, Blanco, Buelna y demás; el lenguaje de Villa y sus hechos; los años decisivos: 1923, 1928; la aventura republicana española; el cardenismo; la Unidad Nacional; los embates de la curia católica; el rescate, en 1959 con *Muertes históricas*, y en 1963 con *Febrero de 1913*, de la Revolución Mexicana, anticipo del esplendor historiográfico sobre el tema que seguiría a la quiebra metropolitana de 1968 —año tumba adelantada, es verdad, del chihuahuense; la semblanza de Martín Luis Guzmán como lección, lectura del país; el actor, el testigo, el amanuense, el intérprete.

Aquí, aclaro, me ocupo de manera primordial de *La querella de México*, alegato y visión histórica, manifiesto en alto grado; *El águila y la serpiente*, primera fusión de letras e historia; *La sombra del Caudillo*, síntesis de la salvaje lucha por el poder, tragedia; y *Apunte sobre una personalidad*, justificación privada de una vida subordinada al acontecer nacional. Aunque también se da noticia del conjunto de la obra. Prosigamos.

Iniciación intelectual

En la entrevista que le hiciera Emmanuel Carballo aparece un año, 1900, un medio —la hoja quincenal *La Juventud*, codirigida con un compañero de la escuela veracruzana— y dos colaboraciones atesoradas por la memoria —una sobre Víctor Hugo, otra sobre Juan Jacobo Rousseau (Carballo 2005: 89). Concluida la estancia porteña, la familia Guzmán regresa a la Ciudad de México.

Supuestos: Guzmán forma parte de la revuelta cultural de las postrimerías de la dictadura; Guzmán participa en la Revolución desde el alba. Falsos supuestos. La fundación del Ateneo de la Juventud, en 1909, contaba con todo un caudal: una revista, una exposición plástica, manifestaciones públicas, ciclos de conferencias. No se busque el nombre de Martín Luis Guzmán Franco en las primeras filas. Éste cursa, sí, la Preparatoria entre 1904 y 1905, donde conoce a Alfonso Reyes. Pero en tanto el regiomontano trepa a la ola naciente, creciente, colectiva, Guzmán observa, tantea, acecha, vacila, se retrae, busca el Norte. Aparece como reportero de *El Imparcial*, alumno de la Escuela Nacional de Jurisprudencia, orador en una estudiantil "procesión de antorchas" para celebrar a los héroes de la Independencia, asistente anónimo al desagravio a Gabino Barreda —motivo de ataques positivistas y ultramontanos— y simpatizante de Ramón Corral, candidato a la vicepresidencia. Tanteos a los que pone fin el empleo, recién casado, de canciller en el Consulado de México

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:18:03 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

en Phoenix, Arizona.[4] El propio Guzmán recuenta, con la ventaja del tiempo devengado —y, por qué no, "editado"—, sus afanes en el momento postrero del viejo régimen: constituirse en conciencia pública; disponerse a escribir; observar el curso de los acontecimientos. Sólo que la realidad se le resiste en un comienzo. Y es algo ajeno a su voluntad lo que lo saca de su retiro en Arizona. Enviado a Chihuahua para enfrentar a los primeros alzados, el coronel Guzmán Rendón es herido de muerte el 25 de diciembre de 1910 en el Cañón de Malpaso, cerca de Pedernales. El militar es trasladado a la capital del estado donde, antes de fallecer, el 29, se entrevista con el hijo. Fiémonos, para precisar fechas, de su propia versión: "Cinco meses después tomaría él parte en las turbulencias maderistas de la ciudad de México, las que el 24 y el 25 de mayo de 1911 dejaron no pocos muertos y heridos en el Zócalo y en la avenida Juárez [...] de ese modo dio entrada en su vida a la política y, con ello, tinte definitivo a sus actividades de intelectual y escritor" (Guzmán 1971: I, 1360).

En resumen: el intelectual y el político se tomaron tiempo para pronunciarse cabalmente. Pero a partir de 1911 todo será acción, agitación. Delegado por su natal Chihuahua, participa sin frutos personales en la Convención Nacional del Partido Constitucionalista Progresista; y, más adelante, el 24 de noviembre de 1912, comparte la tribuna —junto con Madero y Luis Cabrera— en la ceremonia de colocación de la primera piedra del Monumento a Aquiles Serdán, en la Plaza Villamil. En una de sus primeras piezas sobre la Revolución —historia inmediata— intenta, atrevido, hermanar en una audaz vuelta dialéctica a ambos ejércitos, el federal y el revolucionario; amén de sentenciar que a dos años las promesas de la Revolución Mexicana ni se habían cumplido ni llevaban trazas de cumplirse, porque mucho de lo que debió haber sucumbido quedaba en pie.

De otra parte, su nombre se destaca en la más ambiciosa empresa del movimiento ateneísta, la puesta en marcha de la Universidad Popular Mexicana en 1912.[5] Año en que, asimismo, en ceremonia luctuosa, valora el papel

[4] Un retrato contemporáneo impecable, implacable, del joven Guzmán, motejado "Estrella de Oriente" por sus congéneres, lo suministra Alfonso Reyes: "Éramos para él algo como un ideal y, más que una amistad efectiva, la promesa de una amistad. Se nos acercaba a beber un poco de esperanza, y parecía alejarse muy inquieto. Los fermentos de nuestro trato todavía lo envenenaban un poco, cual los primeros efectos de una vacuna espiritual [...] Un día desapareció [...] Tejiendo datos, llegamos a comprender que [...] se encontraba —casado ya— en los Estados Unidos. Que era canciller de un Consulado en algún pueblo pobre. Que él mismo hacía de criado, barría la oficina, regaba la calle por las mañanas y salía a comprarle tabaco al viejo cónsul" (Reyes 1956: 74). No obstante sus indudables talentos, parecía anunciarse, inapelable, el fracaso. El "pueblo pobre" del consulado era Phoenix, Arizona; el "viejo cónsul", el suegro de Guzmán, William West.

[5] Idea de autoría colectiva, la UPM se constituye ante notario público y elige una primera directiva; Alberto J. Pani, rector; Alfonso Pruneda, vicerrector; Martín Luis Guzmán, secretario.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:18:03 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

decisivo de Justo Sierra, "núcleo polarizador de la actividad intelectual de tres generaciones" (Guzmán 1971: I, 151). Se entiende: la propia de don Justo, la del modernismo y la del Ateneo.

Martín Luis Guzmán, seguramente con resultados negativos en el plano de la oferta política, exhibe sus armas duraderas: las de la crítica.

El revolucionario

El hecho axial del régimen maderista, la Decena Trágica, define la conducta revolucionaria de Guzmán. Profesor de lengua nacional en la Escuela Superior de Comercio, bibliotecario de la Escuela Nacional de Altos Estudios, secretario de la Universidad Popular Mexicana, observa analítico el complejo proceso que a una conjura añade otra, a un desacierto gubernamental una cadena. Y llega el día del golpe, sumados los generales Félix Díaz y Bernardo Reyes, Victoriano Huerta en la sombra. Las impresiones y reflexiones del testigo Guzmán fructificarán décadas más tarde, a través de las páginas de *Febrero de 1913* —preciso reportaje al que debió seguir el de la muerte física de Madero—. Aunque deja fuera un incidente poco conocido pero de relevancia histórica, tanta que pudo cambiar el decurso de los acontecimientos.

El presidente Madero o su colaborador Alberto J. Pani, o ambos, lo eligen como mensajero ante Alfonso Reyes. Mensaje: si el joven se comprometía, bajo su palabra, a que su padre se retiraría a la vida privada, se le pondría en libertad. La respuesta negativa del hijo —ya lo había intentado en vano, no era la suya la influencia preponderante ante el padre— lo perseguirá, pasados los años, como un tábano. Veamos hechos y letras.

Hechos: la oposición a Huerta, el impreso *El Honor Nacional* —aún inhallable—, el escape en compañía de Alberto J. Pani a los campos revolucionarios del norte; el primer encuentro con Francisco Villa; la presentación en Nogales con Lucio Blanco, Adolfo de la Huerta, Ramón Puente, Miguel Alessio Robles; la introducción, merced a Isidro Fabela, a la corte del Primer Jefe Venustiano Carranza, quien disfrutaba el "placer de mandar hasta en nuestras ideas" (Guzmán 1971: I, 352); el simultáneo hallazgo de Felipe Ángeles; el conocimiento, decepcionante, de Álvaro Obregón; la frustrada aventura burocrática en Sinaloa: Alessio Robles secretario de Gobierno, Guzmán oficial mayor; el encuentro con Ramón F. Iturbe; los largos paseos por Culiacán; su designación como reorganizador del Hospital Militar de Culiacán —donde conocerá "La imaginación de las balas" (426)–; el encuentro, en el Puerto de San Blas, con Rafael Buelna; la mala jugada de Carranza adscribiéndolo a la Primera Jefatura; el acercamiento definitivo a Villa; el traslado a la Ciudad de México, a punto de caer Huerta, como comisionado villista; la colaboración con el general Francisco Cosío Robelo, inspector general de policía; su nom-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:18:03 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

bramiento como director de la Biblioteca Nacional y secretario de la Universidad Nacional, con Valentín Gama como rector; la declaración de guerra a Carranza; la detención en la penitenciaria, la liberación; el traslado a Aguascalientes, sede de la Soberana Convención; el acercamiento a Eulalio Gutiérrez, designado presidente provisional; el regreso a la Ciudad de México; la asesoría a José Isabel Robles, secretario de Guerra; la ruptura Villa/González; la dispersión Convencionista, que lo involucra; su designación —e inmediata renuncia— al cargo de secretario de Guerra; la entrevista en Aguascalientes con Pancho Villa, quien lo nombra secretario particular; el jugar con fuego, disposición para cumplir el cargo, necesidad de buscar a su familia en Estados Unidos; la defección final.

Letras: *El águila y la serpiente* (1928).

Por orden: el primer exilio

El águila y la serpiente, primera e inclasificable novela publicada por Martín Luis Guzmán, tenido hasta entonces por ensayista —el de *La querella de México* y *A orillas del Hudson*—, lo situó al frente no sólo de un género nacional, la Novela de la Revolución Mexicana, sino de la narrativa en lengua española. Exiliado en Madrid, por segunda ocasión, largo era el camino seguido por el mexicano desde 1914. Sigámoslo someramente. Remontemos.

Haya traicionado o no la confianza de Pancho Villa —situación semejante vivirá en 1923 con Adolfo de la Huerta—, Guzmán reencuentra a su tribu.[6] Vive unos meses en Manhattan y marcha a Europa con Madrid como destino, no sin una estada en París. En Madrid hay otros reencuentros: con Eduardo Colín, Alfonso Reyes y Jesús T. Acevedo —fragmento de la guardia ateneísta—. Contradictorio, hace propaganda villista; devenga un momento filológico en el Centro de Estudios Históricos de Madrid, sección Filología, donde lo encamina Reyes; junto con este último, bajo el pseudónimo de "Fósforo", hace crítica cinematográfica en el semanario *España*; y escribe su primer libro.

[6] La ruptura unilateral con Villa la narra Guzmán tanto en la novela de 1928 como en las memorias villistas escritas entre 1936 y 1951. En estas últimas transcribe un telegrama explicativo de su conducta, dirigido al caudillo desde Ciudad Juárez: "Lucio Blanco es su enemigo, mi general, y José Isabel Robles, y Eulalio Gutiérrez, y Antonio I. Villarreal; y ciertamente no quiero yo pelear en contra de ellos, de la misma forma que no consiento pelear contra usted. Cuanto más, que esta nueva lucha no es ya la lucha por nuestra causa, habiéndose consumado el triunfo con la derrota de Victoriano Huerta, sino la lucha por lo [*sic*] que se nombran los poderes del gobierno. Quiero decirle, señor, que me voy lejos de nuestro país, que me voy a tierras donde mis actos no puedan parecerle hostiles, ni lo parezcan así a mis demás compañeros, y que al sacrificarme yo de este modo, no dudará usted del mucho ánimo de lealtad que me aparta de todos los bandos" (Guzmán 1971: II, 922).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:18:03 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Dos proyectos se disputaban su atención: uno narrativo, con Madero como inspiración, y otro reflexivo, que finalmente se impone. En ambos, Guzmán se pliega a lo que, décadas más tarde, Chesneaux predicará sobre el pasado y la historia. El pasado, afirma: "próximo o lejano igualmente, tiene siempre un sentido para nosotros. Nos ayuda a comprender mejor la sociedad en que vivimos hoy, a saber qué defender y preservar, a saber también qué derribar y destruir. La historia es una relación *activa* con el pasado" (Chesneaux 1977: 22).

Veamos el primer proyecto, relación activa con el pasado próximo. Tres capítulos de novela trabajados en Madrid y en Nueva York (Guzmán 1977). Se presume al personaje central de la novela —historia inmediata novelada—, que no es otro que don Francisco I. Madero, llamado aquí José Isabel Blanco, alteración que alcanza al libro *La sucesión presidencial en 1910* y al periódico *El Imparcial*, rebautizados, respectivamente, *El porvenir político de México* y *El Liberal*. Fugaz pero definitiva es la presencia de Madero/Blanco en el material rescatado. Su entrada, clamorosa. Sus atributos, históricos. Veamos la entrada:

> A las 12 de aquella mañana, tras largas horas de espera, José Isabel Blanco hizo su entrada triunfal en la ciudad de México. Desde la Estación de Colonia hasta la Plaza de la Constitución no se podía dar un paso. Los viejos se maravillaban y aseguraban no haber visto igual desde la entrada de Maximiliano. La estatua de Carlos IV, la estatua de Colón, la de Cuauhtémoc, los árboles del Paseo de la Reforma, todo se halló transformado en verdaderos racimos de hombres; sobre las cabezas ondeaba un bosque de bayonetas, estandartes y enseñas. Apretadas filas de coches y automóviles había en la avenida; cresterías humanas en balcones y azoteas... (Guzmán 1977: 6).

¿Deposición de testigo? ¿Y qué atributos históricos los del revolucionario victorioso? Veámoslos: "La gente creía tener motivos sobrados para tales entusiasmos. José Isabel Blanco no era un caudillo vulgar: no era cura, como los de la Independencia; ni abogado, como los de la Reforma; cosa extraordinaria, no era ni se hacía llamar general" (*idem*). No sólo eso:

> Antes de lanzarse a la lucha contra el tirano había agotado —caso insólito— todos los recursos políticos que da la ley y había hecho circular su famoso libro sobre *El porvenir político de México*. Esto último, particularmente, le creaba una aureola de prestigio que parecía destinada a no perecer: un político mexicano que escribía un libro, un libro donde quedara su pensamiento fijo y coordinado, y que lo escribía con orientaciones personales y como paso inicial de su carrera política, era en México algo nuevo, novísimo, algo nunca visto (*idem*).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:18:03 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

DEBUT

Palmaria es la simbiosis entre los escasos capítulos de la novela maderista y *La querella de México*, ensayo coetáneo. De haber concluido su inicial empeño, aunque revestido de ficcionalidad, Guzmán se contaría con toda probabilidad en el número de los fundadores de la historiografía y parahistoriografía de la Revolución Mexicana. Empero, podemos decir que las escasas páginas de sus, digamos, "Apuntes para una novela", abren caminos interpretativos no faltos de miga, perspicacia: la novedad de Madero: ni cura, ni abogado, ni general; su no menos novedosa estrategia: un libro, una campaña legal, la rebelión armada como respuesta al fraude electoral, precondición que no acatarán ni Adolfo de la Huerta ni su encarnación novelesca Ignacio Aguirre.

Ahora que *La querella de México*, ni testimonio ni crónica, sino adelantada síntesis de un proceso histórico del que la Revolución es coronamiento, le gana sin lugar a dudas al boceto novelesco el referido mérito. Fechado en diciembre de 1915, el librillo abre con una advertencia: lo que se daba a conocer eran "notas" de una obra donde se estudiaban, "a la luz de la historia, las cuestiones palpitantes de México y las principales figuras de la última revolución" (Guzmán 1958: 9). Sin embargo, por lo pronto, salvo alguna excepción indispensable, se suspendían los juicios personales; amén de que, por exponerse un mal, se hacía "abstracción de las cualidades del pueblo mexicano". Conciencia había de que, reducida a censura, la "tarea [...] no podía menos de ser penosa y, en todos los sentidos de la palabra, impopular" (*idem*).

Ya entrado en materia, el autor hace otra advertencia: de sus páginas seguiría en pie una afirmación, la "del deber imperioso, insoslayable ya, de hacer una revisión sincera de los valores sociales mexicanos, revisión orientada a iluminar el camino que está por seguirse —la entrada de ese camino que no podemos encontrar—, y no a pulir más nuestra fábula histórica" (13).

Trazo algunas líneas principales porque en el opúsculo se contiene al Guzmán futuro: sus temas y conducta, por lo menos hasta el regreso definitivo a México.[7]

Punto de partida: "Nuestra realidad patria es triste, es fea, es miserable" (16). Sin embargo, fuera de los *reformadores* —que no debían confundirse con los *constituyentes* del 57—, nadie había querido en México "pensar" la realidad mexicana. Tan ajena era la política a sus propias realidades —instituciones importadas, especulación "vaga y abstracta" e inspirada en teorías a la moda— y tan inmorales sus procedimientos, que no podía menos que pensarse en la existencia de un "mal congénito", un "mal persistente y terrible". ¿Mal —de fondo— material o espiritual? Espiritual, aunque con efectos materiales. Tímido resultaba el parecer de Sierra de que si era muy importante el proble-

[7] Me ocupo extensamente de *La querella de México* en Curiel 1993: 51-73.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:18:03 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ma económico de México, no lo era menos el educativo, siendo que el problema educativo superaba al económico. Pérdida de tiempo la de buscar el mal en la desaparición de los repartimientos de tierras u "otras causas análogas". Por el contrario, las verdaderas fuentes estaban en la penuria del espíritu, en la debilidad e inmoralidad de las clases directoras; a lo que habría que sumar "la inconsciencia moral del indígena" (17).

El repaso histórico parte de la Independencia —para el ensayista, la Conquista liquidó el pasado prehispánico y sus sobrevivientes constituían un lastre—, pasa por la Reforma y la dictadura porfiriana y vaticina, desde el presente, el futuro revolucionario. Por orden. Nacimos a la vida independiente de manera prematura, de ahí el titubeo y la desorientación característicos.[8] Ahora bien: antes de la Reforma, las explicaciones del mal nacional encontraban las raíces en la incapacidad de los criollos de concertarse para vivir; imposibilidad efecto de la opuesta predilección por la monarquía, la república, el centralismo, el federalismo. Fueron los reformadores los que atinaron en la explicación verdadera: la razón estribaba en el decaimiento del espíritu criollo, desmoralizado y embrutecido por la Iglesia católica. Sobre los embelecos constitucionales y la maleza teorizante, se impuso la "humilde confesión" de la decadencia de las clases directoras y el apremio de regenerarlas; a ellas debería estar dirigida la obra educativa. ¿Qué impidió la obra salvadora? La paz porfiriana: imperio de la mentira y la venalidad, el medro particular, la injusticia, el crimen; régimen de facción pero con la complicidad de todos, empezando por criollos y mestizos; y entre la intelectualidad que se prestaba gustosa a la "pantomima", a la glorificación de Díaz, se encontraban los maestros de su generación.

Vivimos una paradoja atroz: en la teoría se proclama la capacidad democrática de las clases todas, pero en la práctica se sostiene lo contrario y se actúa en consecuencia. Fruto de este combate entre optimismo y pesimismo sobre las cualidades del pueblo para la vida pública, fue la actuación de las clases directoras en la(s) conjura(s) contra Madero. ¿El premio? Victoriano Huerta.

¿Ofrecía la Revolución el hilo de Ariadna? La respuesta es negativa. Ninguna de las facciones en disputa, a despecho de planes y hombres, blandía "un nuevo método, un nuevo procedimiento, una nueva idea, un sentir nuevo que alienten la esperanza de un resurgimiento" (Guzmán 1958: 12).

A comienzos de 1916, en procura de mejores oportunidades —y quizá, un más cercano observatorio del acontecer mexicano—, Guzmán deja Madrid y se instala en Manhattan. Además de emprender un negocio librero, The

[8] En su recuento nadie se salva: Iturrigaray, turbio intrigante; Hidalgo, noble pero víctima de lo improvisado y azaroso; Morelos, de genio militar pero desajustado a recursos políticos convenientes; Iturbide, símbolo del fraude político y de la inmoralidad militar.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:18:03 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

New Continental Commercial Corporation, y de impartir luego clases de lengua y literatura españolas en la Universidad de Minnesota, colabora en *La Revista Universal* y, a partir de 1918, dirige la revista *El Gráfico*.

El periodista, el político

De 1919 a 1923 tenemos a Guzmán de nueva cuenta en la Ciudad de México. Son los años postreros del carrancismo, del triunfo del sonorense Plan de Agua Prieta y la campaña educativa de José Vasconcelos. ¿Qué papel juega el chihuahuense, ya curtido por el exilio? Los hechos mezclan prensa y poder. De inmediato ocúpase de la sección editorial de *El Heraldo de México*, incluyendo, como participa a Reyes, "no sólo los editoriales mismos, sino, en general, cuanto no pertenezca a la parte meramente informativa del periódico" (Guzmán y Reyes 1991: 113).[9] Si lejos, en Madrid y en Nueva York, había escrito puntual sobre su país: historia, política, cultura, Revolución, vías de regeneración, una vez de regreso tocaba fondo: contra el caudillismo y la falsa oposición de facciones; a favor de la unificación revolucionaria, la verdadera senda política (*cf. Otras páginas*, en Guzmán 1958).

Al estallido del aguaprietismo, en recuerdo sin duda de las andanzas revolucionarias de 1913-1914, viaja a Mazatlán, Sinaloa, para entrevistarse con su antiguo jefe, el general Ramón F. Iturbe, leal a Carranza. Iturbe lo comisiona para velar por sus intereses —historial, grado— ante los triunfadores Adolfo de la Huerta y Álvaro Obregón. Cumplida exitosamente la misión, torna a *El Heraldo de México*. Si bien por poco tiempo.

Los acontecimientos se aceleran. Aparece su segundo libro con materiales publicados en la prensa neoyorkina[10] y Pani, designado ministro de Relaciones Exteriores por el presidente Obregón, lo nombra su secretario particular a finales de 1920. Imagínenlo, severo, ya entrado en sus treinta años, marchar todos los días de su domicilio particular en la calle Mérida número 5, a su oficina en la Avenida Juárez. Con motivo de los festejos del Centenario de la Consumación de la Independencia de México, ocupa, en representación de su jefe, la secretaría del Comité Ejecutivo. Esta ocasión le permite observar otra vez de cerca a uno de sus modelos, Obregón, y conocer al principal invitado extranjero, Ramón del Valle-Inclán, alojado en el Hotel Regis.

[9] Al invitarlo a colaborar, orienta a Reyes sobre la línea a seguir: "No olvide Ud. que hay que buscar asuntos más bien periodísticos que de otra índole, es decir que debe Ud. poner su maestría literaria al servicio de lo que interese más al público de un diario" (Guzmán y Reyes 1991: 113).

[10] *A orillas del Hudson*, Andrés Botas e Hijos, México, 1920; libro dividido en cuatro partes cuyo orden representa las preferencias del autor: "Política", "Crítica", "Poemas y ensayos", "Varia".

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:18:03 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Inauguración tras inauguración, acto tras acto: Exposición de Arte Popular, banquetes, corridas de toros, Congreso Internacional de Estudiantes...

¿Duda Guzmán, por caso, aunarse al reagrupamiento del Ateneo de la Juventud que, con Vasconcelos a la cabeza, tiene lugar en la Universidad Nacional y, una vez creada, en la Secretaría de Educación Pública? Lo de reagrupamiento no es mero decir. Vasconcelos: primero rector, después secretario; Julio Torri: jefe del departamento editorial; Pedro Henríquez Ureña: comisionado en España para adquisiciones bibliográficas y, con posterioridad, director de la Escuela de Verano y del Departamento de Intercambio. Incluso se piensa importar a Alfonso Reyes como subsecretario. Esto explica la campaña de alfabetización, la colección de clásicos, las misiones culturales, el muralismo, la enseñanza popular, la entrada de la Revolución en los cuarteles de la educación universitaria (para los "cerca de cincuenta meses" del vasconcelismo educativo y cultural, véase Fell 1989).

No. No duda Guzmán. Otros son sus intereses. La relación con Pani; la escena extramuros. Así como en 1912 fungió como orador en el homenaje póstumo a Justo Sierra, el 29 de marzo de 1921 despide, en la Rotonda de los Hombres Ilustres, los restos mortales de Jesús Urueta. Sus palabras calan en la situación política. Urueta: ejemplo de constancia en el pensar y en el actuar en un "país de tergiversaciones y componendas con la conciencia" (Guzmán 1971: I, 161).

De otra parte, a diferencia de lo ocurrido en 1912, cuando el maderista Partido Constitucional Progresista ignora a Guzmán, el Partido Cooperativista lo inviste diputado por el VI Distrito de la Ciudad de México: experiencia legislativa que también se transmutará en literatura a través de las páginas de *Aventuras democráticas* (1931) y antes en la versión periodística de *La sombra del Caudillo* (1928-1929). El regreso del primer exilio tiene visos de clamoroso. Ascendente, Guzmán imprime su huella en sitios diversos. En febrero de 1922, ocho meses antes de la diputación, todavía secretario particular de Pani, juega su carta mayor. El día 13 escribe a Reyes, quien aún reside en Madrid: "Yo entregado con toda intensidad a ganar el pan de los míos, que son muchos, cada vez más lozano y optimista en cuanto nos toca de cerca y más escéptico para lo inmediato. Ojalá que me entienda usted, pues no tengo tiempo de explicarme" (Guzmán y Reyes 1991: 115). Escepticismo connatural a su aguda percepción crítica; insuficiente no obstante para opacar el motivo de su lozanía y optimismo: "Pronto aparecerá en México *El Mundo*, diario vespertino de política e información. Será el único gran diario de la tarde. Algo tengo que ver con él" (115-116). Nótese el orden: política, información.

Para la segunda parte de 1922, Guzmán, que además dota a *El Mundo* de una extensión inalámbrica, la radiodifusora del mismo nombre, cuenta, exitoso político del periodo obregonista, con dos plataformas de expresión: su organización periodística y el recinto legislativo. Y se agitaba ya la cuestión presi-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:18:03 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

dencial, la sucesión de Álvaro Obregón, hecho que no podía regular el Plan de Agua Prieta, tumba del carrancismo. De la lista de posibles, Guzmán elige a Adolfo de la Huerta, secretario de Hacienda y Crédito Público. El delahuertismo: tal el cometido sustantivo de *El Mundo*. Imaginen a Guzmán en la Cámara de Diputados, engranaje del Partido Cooperativista que contraría los planes dinásticos del poderoso presidente Obregón; y en Rosales número 9, al frente del periódico, escribiendo y corrigiendo pruebas, dando el "imprímase", atendiendo los teléfonos Mex 178 y Ericcson 124-45. O justificándose ante el reprochón Reyes —uno de sus colaboradores corresponsales— sobre la línea editorial del diario: "Los crímenes se publican ostensiblemente en primera plana, porque en ello estriba la circulación. Imposible darle a usted gusto en este punto" (Guzmán y Reyes 1991: 119). Ahora que será la nota política, no la roja, la que gane a *El Mundo* su máximo e irrepetible campanazo periodístico.

El laberinto

Según la versión de Adolfo de la Huerta, el director de *El Mundo*, sin consultarlo, difundió su renuncia a la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, causando el rompimiento con el presidente Obregón. Guzmán, por el contrario, sostiene que la publicó a solicitud de De la Huerta, como parte de una estrategia conveniente para el político y el Partido Cooperativista, su aliado. Lo indudable es el alcance de las ondas expansivas provocadas. José Vasconcelos, el secretario estrella, perdió el apoyo que don Adolfo le venía brindando desde las postrimerías de Carranza, cuando lo animó a dejar su refugio en Los Ángeles; a Hacienda llegó un malqueriente en ciernes, lo mismo de De la Huerta que de Vasconcelos; la caída inevitable, meses después, del titular de Educación Pública definió el talante de su desquite: la cruzada de 1928-1929; si de la Huerta no aspiraba, sinceramente, a suceder a Obregón, éste, al golpearlo en su prestigio revolucionario a través de Pani, su sucesor, lo arrojó de cabeza a la rebelión armada; en 1923 se fraguaron los asesinatos políticos de 1928. Pero estamos en el magma del segundo gran relato revolucionario de Guzmán: *La sombra del Caudillo* (1929; con edición crítica de 2002).

Sigamos en 1923. Perseguido, Guzmán recibe la advertencia del secretario Pani de que su vida corría peligro. Los todavía amigos, uno en el poder, el otro asomándose al vacío, negocian: Guzmán saldría del país, se traspasaría *El Mundo*. El episodio final conjuga realidad y virtualidad.

Si en la sutura de la dispersa autobiografía de Martín Luis Guzmán, biografía histórica mexicana, "Apuntes para una novela" y *Febrero de 1913* contienen pasajes previos a *El águila y la serpiente*, *Cómo y por qué renunció Adolfo de la Huerta*, de publicación ulterior —y donde el autor hace hincapié en "el espíritu y los métodos propios del historiador", en el "establecimiento de la

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:18:03 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

verdad histórica" (Guzmán 1971: II, 1449)—, completa a *La sombra del Caudillo* y en parte a *Apunte sobre una personalidad*. Y si bien el recuento es prolijo en cuanto a los acontecimientos que rodean la crisis política aparejada por *El Mundo* en septiembre de 1923, en cambio se omite lo relativo a la huida de México de su director. Por fortuna contamos con una fuente autorizada, la entrevista concedida al historiador Eduardo Blanquel en 1971. Al disponerse Guzmán a cruzar la frontera, lo sorprende la orden de fusilarlo, emitida por el secretario de Guerra, el general Francisco Serrano. Guzmán aduce su condición de diputado y rompe el cerco. De haberse cumplido la orden, Serrano hubiera privado a las letras en lengua española de uno de sus clásicos mexicanos y él no hubiera reencarnado —forma de perennidad— en el general Ignacio Aguirre de *La sombra del Caudillo*.

Están por esclarecerse del todo las circunstancias políticas —las financieras son efecto— de las relaciones Guzmán-Pani, De la Huerta-Guzmán; toda vez que Pani y De la Huerta se consideran, a la postre, traicionados por el escritor. Una oscuridad más de la lucha por el poder. Lo cierto es que salía de nueva cuenta con zozobra —en 1914 el incumplido compromiso con Villa, en 1923 la amenaza de fusilamiento— de la vida pública mexicana. Itinerario: Laredo, San Antonio y Nueva York en Estados Unidos; Italia y Francia en Europa, Nueva York otra vez entre 1924 y 1925; Madrid el resto de 1925 y meses de 1926; París de nuevo entre 1926 y 1927; Madrid de nueva cuenta en 1927. Tales los primeros trashumantes años del segundo exilio. Pero a partir de 1927 y hasta 1936, de fijo, la villa y corte matritense: intensa, larga estadía que se acompaña de la naturalización española, agravio imperdonable para sus enemigos.

Escribir la Revolución

De 1927 a 1936, el orden de afanes guzmanianos se mantiene en lo esencial: periodismo y política. Sí: política. Pero la literatura —singular literatura, mezcla de estética e historia— gana, para fortuna nuestra, terreno; ahora que sus orientaciones y reorientaciones estarán sometidas a circunstancias extraliterarias. Si en el maderismo apenas se vislumbró el escritor, y el primer exilio dejó sólo dos títulos de ensayos, el largo periodo madrileño cosecha obras fundamentales, dos de ellas reputadas de médula clásica; a saber: *El águila y la serpiente* (1928), *La sombra del Caudillo* (1929), *Aventuras democráticas* (1931) y *Mina el mozo, héroe de Navarra* (1932). Cuerpo, el anterior, que debemos llamar historiográfico al satisfacer —unas páginas más, otras menos— los requisitos señalados por Álvaro Matute:

> Para darle la connotación de historiográfica a la obra que lo sea, es menester que revele la voluntad consciente de su autor de hacer historia como un fin y, para

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:18:03 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

> lograrlo, que haya realizado una investigación de fuentes, o bien un ordenamiento de recuerdos, que dé explicaciones acerca de lo acontecido, y que además su narración exprese la conciencia histórica de la sociedad, grupo o clase a la que dicho autor pertenezca (Matute 1982: 2).

Cabe apuntar que el propio historiador concede índole, si no historiográfica, sí parahistoriográfica a parte de la arriba citada bibliografía y a una obra señera del regreso. Apunta:

> Existen, sin embargo, novelas de la Revolución calificables de parahistoriográficas al ser ellas relatos históricos novelados donde la trama depende de la Historia y la Historia es el fin al que aspira llegar la novela. Tal el caso de las dos grandes novelas de Martín Luis Guzmán, así como *Memorias de Pancho Villa* y otros relatos también debidos a la espléndida prosa del ateneísta chihuahuense (5).

No sobra decir que en la última expresión se sobreentiende de qué conciencia histórica, la del Ateneo de la Juventud, es expresión la obra de Guzmán. Credo ilustrador, humanista clásico y moderno, cosmopolita, regenerador, de un profundo nacionalismo hispanoamericano.

El Generalito

Dos etapas, hijas de la elección y las circunstancias, marcaron el exilio español, ése que queda por armar en unas *Memorias de España*. La primera etapa corrió de 1927 a 1931, año este último del advenimiento de la Segunda República; la segunda, a su vez, transcurrió de 1931 a 1936, año del inicio de la Guerra Civil. Socio del Ateneo de Madrid, Guzmán, de pasado revolucionario, se incorporó a la tertulia del Café Regina de la Calle de Alcalá; allá o aquí entró en relación, que los días y los acontecimientos estrecharon, con Manuel Azaña, hombre de la situación republicana. A diferencia de 1915, en que ocupó un departamento del extrarradio, la familia Guzmán residió en el barrio de Salamanca, Madrid postinero. Primero en Castelló Duplicado 44, después en Velázquez 27.

Independientemente de sus caídas y excesos, traiciones y defecciones, ¿constituía la Revolución Mexicana antecedente del republicanismo español de los años veinte? En la entraña popular y agraria, reparadora y justiciera, y aún en las expresiones de cultura, sin lugar a dudas. En ese clima, Guzmán, pese a sus desoladoras y sombrías novelas —en los acontecimientos, ya que la prosa rutilaba—, aparecía como testimonio vivo del movimiento revolucionario mexicano. Con Azaña y su círculo la afinidad fue inmediata y, llegado

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:18:03 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

el momento, combativa, cómplice. Está su papel de consejero constante, según referirá el propio Azaña (1968 y 1997). Está su papel de orquestador —¿no había dirigido *El Gráfico* en Nueva York, *El Mundo* en México?— de un frente periodístico republicano con *La Luz*, *La Voz* y *El Sol*; llegando a dirigir el tercero de los mencionados. Más adelante, en connivencia con el gobierno republicano, participa en una conspiración portuguesa para derrocar al dictador Oliveira Salazar.

La sombra

Hablamos ya de *El águila y la serpiente*: relato de difícil clasificación genérica de hechos vividos directamente. Toca su turno a *La sombra del Caudillo*, relato de no menos ardua clasificación y de hechos, en parte vividos, en parte conocidos por la prensa. Dos son, en efecto, los episodios históricos: los antecedentes y la rebelión en 1923 de Adolfo de la Huerta —a la que Guzmán, delahuertista civil, no se suma—, aspirante a suceder al presidente Obregón; y la campaña presidencial de 1927 —que Guzmán sigue trasatlántico— para suceder a Plutarco Elías Calles. En tanto la represión de la rebelión delahuertista liquida a numerosos generales —la muerte de don Adolfo es sólo política—, la disputa presidencial de 1928 se signa con la muerte de los aspirantes Francisco Serrano —el de la incumplida orden de fusilamiento contra Guzmán— y Arnulfo R. Gómez, así como del presidente electo, Álvaro Obregón.

Para Guzmán, quien crea en Ignacio Aguirre una síntesis del brutal pragmatismo de Serrano y la vena idealista de De la Huerta, y hace sospechar una proyección suya en el personaje Axkaná González como conciencia de la Revolución, se comprobaba su diagnóstico sobre el mal nacional de fondo: la inmoralidad, ahora teñida de sangre, de las clases directoras.[11]

El malestar causado en México por la distribución de *La sombra del Caudillo* —mentar la soga en casa del ahorcado— se resuelve con una negociación: Espasa-Calpe, la casa editora, convenía que su autor fichado no publicaría en lo subsecuente temas posteriores al México de 1910. Una transacción que si bien no inhibió la circulación del libro y aparejó un renuevo —aunque bajo la misma pulsión historicista— en el taller del escritor, traduce una forma de censura digna de mayor esclarecimiento. Aunque Guzmán dio a la luz un montaje de *El águila y la serpiente*, lo cierto es que no retoma el movimiento revolucionario sino hasta su repatriación.

Como consecuencia del arreglo cocinado en México, Guzmán vuelve los ojos al pasado decimonónico. Repertorio integrado por una biografía, la del

[11] Me ocupo de *La sombra del Caudillo*, multi o politexto, de sus versiones periodística y libresca, de su vigencia contemporánea, en Curiel 2002: 559-593.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:18:03 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

libertador Mina,[12] y dos series periodísticas, *Filadelfia, paraíso de conspiradores* y *Mares de fortuna*.[13] A lo que habría que agregar sus despachos periodísticos en español a la prensa mexicana y a la estadounidense, y de los que, ya repatriado, dará una muestra en *Crónicas de mi destierro*.[14]

El regreso definitivo

El regreso definitivo a México imbricó, de nueva cuenta, hechos y letras; y, de nuevo, como en los años españoles republicanos, un ritmo ascendente, con respectivos sucesos y fechas culminantes. Hechos: su nombramiento como presidente de la Comisión Nacional de los Libros de Texto Gratuitos (1959) —congruente, cabe decirlo, para quien afirmaba que el problema fundamental de México era el educativo, pero incongruente, también cabe destacarlo, para quien la educación que estratégicamente urgía era la superior. Letras: la (auto)edición, en dos tomos, de sus obras completas (1961).[15] Lo primero, interpretémoslo así, como prueba fehaciente de la plena asimilación del autor al sistema político dominante, ya purificadas —asimiladas, borradas— las disensiones del pasado; anticarrancismo, antiobregonismo, anticallismo; en contraste; villismo, convencionismo, delahuertismo.[16] Lo segundo, interpretémoslo así también, acicateado por el cincuentenario de la Revolución, efeméride que había dado paso a que se descorriera el telón de un pasado hiriente, violento, de agravios soterrados y venas abiertas, polémico, opaco, equívoco. ¿Pero antes de 1959? ¿Y después de 1961?

Recapitulemos de manera somera. Colaborador de *El Universal*, momentáneamente atraído por la ideología cardenista —lo que dará pie al proyecto

[12] *Mina el mozo: héroe de Navarra*, Espasa-Calpe, Madrid, 1932. Guzmán se habría comprometido a una biografía más, la de Fray Servando Teresa de Mier.

[13] Además del proyecto del frente periodístico republicano, Guzmán colaboró en *El Debate*, *Ahora* y *Estampa*. Las dos series periodísticas mencionadas aparecieron en *Estampa*.

[14] Otra muestra posterior ofrécela el suplemento de aniversario de la revista *Tiempo* de fecha 19 de diciembre de 1977. Explica José Emilio Pacheco en la "Nota preliminar", respecto a los artículos seleccionados, que Guzmán "Acaso se rehusó a incluirlos en los dos tomos hasta hoy aparecidos de sus *Obras completas* porque pensaba emplearlos como materiales de un proyecto que no alcanzó a realizar: sus *Memorias de España*" (en Guzmán 1977: 4).

[15] De los ateneístas, únicamente tres alcanzarán el prestigio de las obras (in)completas: Antonio Caso, Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán; los dos últimos en vida. Las de Caso se hallan interrumpidas; las de Reyes se han cumplido en lo esencial; las de Guzmán demandan uno o dos tomos más.

[16] Amén de que la fotografía del acto oficial simbolizaba la alianza de generaciones implicadas en la construcción del México moderno: Guzmán, ateneísta; Torres Bodet, secretario de Educación, Contemporáneo; López Mateos, presidente de la República, vasconcelista, como tantos estudiantes en 1929.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:18:03 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

narrativo *Maestros rurales*, del que sólo se publicará *Kinchil*—, se concentrará en las *Memorias de Pancho Villa* que aparecerán seriadas entre 1938 y 1951. Pero su redacción, a diferencia de lo que ocurrirá con el Gabriel García Márquez de *Cien años de soledad*, no encerrará a Guzmán entre cuatro paredes. Cosas de la postrevolución, (re)nacerá el empresario. En 1939, de la mano de Rafael Giménez Siles —y con el patrocinio de Pascual Gutiérrez Roldán y Adolfo López Mateos—, creará Edición y Distribución Ibero-Americana de Publicaciones S.A., más familiar por las siglas EDIAPSA, de la que nacerá la cadena Librerías de Cristal. En 1940, amén de participar en el nacimiento —y luego la dirección— de *Romance*, una de las revistas del exilio español, será elegido individuo correspondiente de la Academia Mexicana de la Lengua. En 1942, fundará *Tiempo. Semanario de la Vida y la Verdad*, que servirá de trinchera a sus más sonadas campañas públicas. En 1942, de nuevo junto a Jiménez Siles, lanzará Empresas Editoriales. En 1945 se opondrá a los embates de la curia católica, lo que le valdrá un tumultuoso homenaje en el restaurante Chapultepec. En 1951 encabezará, con motivo del Primer Congreso de Academias de la Lengua, la independencia frente a la Real Academia Española.

De 1959 hasta su deceso, el autor vivirá a plenitud su condición de hombre del sistema: editor, librero, ganador del Premio Literario Manuel Ávila Camacho —antes se hizo mecedor al Premio Nacional de Literatura—, acompañante de gira de campaña presidencial, senador. En 1967, la República de las Letras celebrará unánime sus ochenta años de edad. En 1968, su adhesión al presidente Díaz Ordaz, de palabra y hecho, lo colocará en una zona *sub judice*, proscrita, culposa, de la que todavía no emerge.

Además de las *Memorias de Pancho Villa*, corresponden a la última etapa *Apunte sobre una personalidad*, *Muertes históricas*, *Otras páginas*, *Islas Marías, novela y drama*, *Academia*, *Pábulo para la historia*, *Necesidad de cumplir las Leyes de Reforma*, *Febrero de 1913*, *Crónicas de mi destierro*, *Piratas y corsarios*. Desembozada, compulsiva escritura de la historia. No sorprende que entre 1947 y 1950, su Empresas Editoriales publicara en quince volúmenes la serie *El liberalismo mexicano en pensamiento y acción*.

El caso Guzmán

De morosas podemos tachar a la investigación y la filología literarias en lo que hace a la obra de Martín Luis Guzmán.[17] Frente a la abundancia de estudios sobre aspectos particulares, se extrañan las visiones de conjunto, los

[17] Una valiosa excepción la propone la ya citada edición crítica de *La sombra del Caudillo*, acompañada tanto de ensayos críticos como de una extensa cronología y una bibliografía general.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:18:03 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

rescates documentales, la excavación decidida en el archivo; esto a la luz de las nuevas interpretaciones sobre el denso pasado que nutre su producción. ¿Qué nuevas interpretaciones? Que no podemos hablar de una sino de varias revoluciones mexicanas; que entre las oposiciones a la dictadura se contó la cultural, nicho del Ateneo de la Juventud; que la veta ideológica hunde profunda y profusamente sus raíces en la entraña social; que son muchos los vasos comunicantes entre el viejo y el nuevo régimen. A lo que se añade la revisión del acontecer nacional durante las tres últimas décadas del siglo, las de la (des)instauración de la Revolución Mexicana —ya mudada posrevolución—, a cambio de un sistema electoral subvencionado y burocrático, objeto de serios cuestionamientos.

Al dar cuenta, en tercera persona, de su personalidad, Guzmán devela la dialéctica de su conciencia en cuanto a la ejecución de sus principales textos sobre la Revolución Mexicana. Intento un resumen de lo esencial. En su primer destierro, acometió "un ensayo de coordinación histórica y política nacional", pensando que de esta suerte se revelaría la unidad de lo mexicano en su evolución: hebra que engarzaría los eslabones 1810-1821, 1856-1867 y 1910-1915. Empresa, reconócelo, fracasada tanto por incapacidad como porque lo "esteriliza el ver convertirse en ideas, imágenes que lo cautivan como hombres, y en diagramas y especulaciones teóricas, hechos que para él viven como acontecimientos" (Guzmán 1971: I, 1363). De ahí que durante el segundo exilio eligiera el camino opuesto:

> hacer, con miras a lo que busca, el retrato de sus hombres y la pintura de sus escenas, urdidos los unos con las otras y tramando todo mediante un procedimiento tal que, dando unidad al conjunto, y librándolo de ser historia, o biografía, o novela, le comunique la naturaleza de los tres géneros en proporción bastante para no restar fuerza al principio creador ni verdad sustantiva a lo creado (*idem*).

¿Había resuelto el problema de fondo? No. Porque interpretada así, la Revolución no se hacía justicia a sí misma, "con ser histórica y artísticamente ciertos los elementos primordiales de la pintura" (*idem*). Lo que procedía, en un nuevo paso, era reemprender de manera directa la senda revolucionaria, sólo que ahora: "imaginativa y literariamente y desde el interior del alma de los principales personajes revolucionarios, o del principal de ellos por lo más discutido, o por lo más difamado en nombre de la verdad o la mentira, o por lo más abominado con razón o sin ella, pero con tal que fuese indiscutible por la grandeza de sus hechos" (1365-1366). De esta suerte, la inteligencia del drama revolucionario se constreñía "a la razón de ser de los personajes". Y si el papel de éstos aparecía grandioso en la Revolución, el autor los declararía grandiosos colocándolos en "la perspectiva histórica de la patria —gracias a una especie de catarsis—, sin necesidad de juicios absolutorios o apologías

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:18:03 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ensalzadoras" (1366). Toda gran obra consumada gracias a los "recursos de una personalidad" elevaba éstos a "la categoría de la obra". La aparición de estas personalidades no requería disculpas, ni individuales ni nacionales, ni suscitar rubores, "antes estaba en armonía con lo máximo que México había dado de sí" (1365). Es así que, recuerda, se ocupó de Francisco Villa, "indiscutible por la grandeza de sus hechos", pero un derrotado, un "sin amparo frente a los juicios que le armaban todos". Pero él, Guzmán, lo ponía de nuevo en acción, al elaborar, con lo eventual y transitorio de su vida, "valores estéticamente necesarios y permanentes". Verdad inamovible. Porque "toda verdad literaria es una verdad suprema que vive por sí sola" (1366).[18] Tal la conclusión estética encontrada a la postre. ¿Y la histórica? Hela aquí: "Y no se piense [...] que a lo largo de sus lucubraciones se le hubiera escapado la idea de que la Revolución, considerada enjutamente en su totalidad de hecho histórico, y como suceso despersonalizado, no requería justificaciones éticas. Si había acontecido, era porque tenía que acontecer, y si se había mostrado bajo ciertas modalidades, era porque ésas le correspondían" (1364). Además de que venales resultaban los "peores extremos" de nuestra Revolución si se les comparaba con los principales fenómenos históricos que habían cambiado "la vida de una parte de la humanidad".

Tesis sin lugar a dudas objeto de distintos pareceres, mas agudo testimonio de la constancia con la que Guzmán reflexiona, llevando el dicho al hecho, la disquisición a la página, sobre la realidad nacional. No una sino varias hebras traman ensayos críticos y crónicas, estampas y cuentos, novelas y biografías.

Y así como sucede con las nuevas interpretaciones de la Revolución Mexicana, quizá auxilie al propósito de revalorar, releer a Guzmán, lo ocurrido de algunos años para acá en el campo de la disciplina histórica, la otra ala —desplegada sin tapujos— de su obra.

Mencionemos, por ejemplo, la atención que Michel de Certeau presta a las dos diferentes posiciones que el historiador guarda frente a lo real: o revivir, resucitar el pasado, implicando un género propio, el relato;[19] o elaborar modelos "que permitan construir y comprender series de documentos" (Certeau 1985: 53); distinción que exalta y explica la clara pertenencia de Guzmán a la primera posición: la que exhuma, restaura un pasado, independientemente de su cercanía o lejanía. O bien la asunción de Hayden White de la historia como estructura verbal, discurso narrativo en prosa que se quiere modelo de la estructura y proceso del pasado (White 1992: 9); enfoque que

[18] Verdad literaria con efectos políticos. El 25 de noviembre de 1966 se inscribe el nombre de Pancho Villa en los muros del Congreso de la Unión. Invitado especial, Guzmán recibe un prolongado aplauso a modo de reconocimiento.

[19] En sus palabras: "Quiere restaurar lo olvidado y encontrar a los hombres a través de las huellas que han dejado" (Certeau 1985: 53-54).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:18:03 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

exalta el principal instrumento con el que Guzmán revive el pasado, lejano o próximo: la palabra, sus dones y galas, prestigios, iluminaciones. Filón prometedor, qué duda cabe.

Para quienes tachan a Guzmán de subjetivo en sus crónicas, ensayos y relatos del crepúsculo porfirista, de núcleos del poder, de estados mayores, de bailes y batallas revolucionarios, de caudillos y ciudades ocupadas, cabe recordar la precisión del citado White sobre las ambiguas, borrosas fronteras entre ambos discursos, el de la literatura y el de la historia:

> Como estructura simbólica, la narrativa histórica no *reproduce* los acontecimientos que describe; nos dice en qué dirección pensarlos y refuerza nuestro pensamiento acerca de los que tienen diferentes valencias emocionales. La narrativa histórica no *imagina* las cosas que indica; *sugiere* imágenes de las cosas que indica [...] de la misma manera que lo hace una metáfora. Cuando un conjunto dado de acontecimientos es entramado como una "tragedia", esto significa sencillamente que el historiador ha descrito así los acontecimientos como para *recordarnos* esa forma de ficción que asociamos con el concepto "trágico". Entendidas debidamente, las historias no deberían ser leídas jamás como signos no ambiguos de los acontecimientos que asientan, sino más bien como estructuras simbólicas, metáforas extendidas, que hacen "parecer" a los acontecimientos reportados en ellas, a alguna forma con la cual ya nos hemos familiarizado en nuestra cultura literaria (White 1994: 23).

Espejo, el anterior, en el que termina por habitar, pletórica, la escritura guzmaniana. Literatura, historia; historia, literatura. ¿Cómo no reputarlo discípulo avanzado de Clío, dueño de talentos críticos y artísticos de excepción? ¿Cómo no reconocer que, singular entre los suyos pero hijo de su hora, recorrió en efecto como le plugo presumirlo —y dejó deslumbrante constancia de ello, añadimos— los "caminos históricos de México"? (Guzmán 1971: I, 1371).

Casa Jacaranda
Taxco, Guerrero
16 de mayo de 2009

Bibliografía

Azaña, Manuel. 1968. *Obras completas IV. Memorias políticas y de guerra*, pref., pról. y bibl. Juan Marichal. Ediciones Oasis, México.

——. 1997. *Diarios, 1932-1933. "Los cuadernos robados"*, pról. Santos Juliá. Crítica (*Serie Mayor*), Barcelona.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:18:03 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

BLANQUEL, Eduardo. 2002. "Entrevista con Martín Luis Guzmán", en Guzmán 2002, pp. 651-677.

CARBALLO, Emmanuel. 2005. *Protagonistas de la literatura mexicana*. Alfaguara, México.

CERTEAU, Michel de. 1985. *La escritura de la historia*, tr. Jorge López Moctezuma. Universidad Iberoamericana, México.

CHESNEAUX, Jean. 1977. *¿Hacemos tabla rasa del pasado? A propósito de la historia y de los historiadores*, tr. Aurelio Garzón del Camino. Siglo XXI Editores, México.

CURIEL, Fernando. 1993. *La querella de Martín Luis Guzmán*, 2a. ed. Ediciones Coyoacán-UNAM (*Diálogo Abierto*, 2. *Literatura*), México.

——. 2002. "¿Sombras nada más? Novísima lectura de un clásico", en Guzmán 2002, pp. 559-593.

FELL, Claude. 1989. *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*. Universidad Nacional Autónoma de México (*Historia Moderna y Contemporánea*, 21), México.

GUZMÁN, Martín Luis. 1958. *La querella de México*; *A orillas del Hudson*; *Otras páginas*. Compañía General de Ediciones (*Ideas, Letras y Vida*), México.

——. 1971. *Obras completas*, 2a. ed., 2 ts., pról. Andrés Iduarte. Compañía General de Ediciones (*Ramo de Oro*), México.

——. 1977. "[La lluvia de la víspera] Apuntes para una novela" (texto reconstruido a partir del borrador manuscrito, con una nota preliminar de José Emilio Pacheco), *Tiempo. Semanario de la Vida y la Verdad* (suplemento especial), 19 de diciembre, vol. LXXII, núm. 1859, pp. 4-8 y 10.

—— y Alfonso REYES. 1991. *Medias palabras. Correspondencia 1913-1959*, ed., pról. (epistolar), notas y apéndice documental Fernando Curiel. Universidad Nacional Autónoma de México (*Nueva Biblioteca Mexicana*, 104), México.

——. 2002. *La sombra del Caudillo*, ed. crítica coordinada por Rafael Olea Franco. ALLCA XX (*Archivos*, 54), París.

"Jornadas Nacionales". 1977. *Tiempo. Semanario de la Vida y la Verdad*, 3 de enero, vol. LXX, núm. 1809, pp. 5-23.

MÁRQUEZ TERRAZAS, Zacarías. 1988. *Martín Luis Guzmán. Fragmentos autobiográficos*. Ediciones del Gobierno del Estado, Chihuahua.

MATUTE, Álvaro. 1982. "La revolución mexicana y la escritura de su historia", *Revista de la Universidad de México*, 9 de enero, vol. XXXVI, núm. 9, pp. 2-6.

REYES, Alfonso. 1956. "Estrella de oriente", en *Obras completas III. El plano oblicuo...* Fondo de Cultura Económica, México, pp. 73-76.

WHITE, Hayden. 1992. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, tr. Stella Mastrangelo. Fondo de Cultura Económica (*Sección de Obras de Historia*), México.

——. 1994. "El texto historiográfico como artefacto literario", *Historia y Grafía*, núm. 2, pp. 9-34.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:18:03 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:18:03 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

EL COLEGIO DE MÉXICO

Chapter Title: "LA GLORIOSA", OTRA FILIGRANA DE JULIO TORRI

Chapter Author(s): Elena Madrigal

Book Title: Doscientos años de narrativa mexicana

Book Subtitle: Siglo XX

Book Editor(s): Rafael Olea Franco and Laura Angélica de la Torre

Published by: El Colegio de Mexico

Stable URL: https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnq1k.6

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at https://about.jstor.org/terms

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0). To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

El Colegio de Mexico is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Doscientos años de narrativa mexicana*

JSTOR

This content downloaded from 189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:00 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

"LA GLORIOSA", OTRA FILIGRANA DE JULIO TORRI

Elena Madrigal
Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco

En febrero de 1905, Julio Torri (1889-1970) dio a conocer "Werther", su primer texto, en *La Revista* de su natal Saltillo. A sus dieciséis años mostró anticipadamente el estilo que nunca abandonó: reducido a unas cuantas palabras, apoyado sólidamente en algún sesgo de las obras consagradas de la literatura (en este caso el lado imaginativo del *Werther* de Goethe) y que, por tanto, exige de sus lectores un vaivén entre el conocimiento de la obra extensa y un esfuerzo sintético análogo al del autor. En la Colección Julio Torri —que alberga los volúmenes sobrevivientes de la biblioteca del saltillense y algunos documentos de su archivo personal—, he podido descubrir dos detalles sobre su infancia que imagino se hallan en los orígenes de su pasión por el libro como objeto de rica factura y como vehículo de las más elevadas reflexiones y de la más fina imaginación. Es probable que las raíces del Torri editorialista se hallen en dos detalles: primero, que entre los muchos negocios que emprendió su padre, el señor Julio S. Torri, estuvo el de la comercialización de papelería fina, y segundo, que el señor Eduardo Máynez, ascendiente probable por línea materna, se dedicó a la distribución de libros. A partir de datos tomados de evidencias documentales sin clasificar pertenecientes al Archivo Julio Torri, se puede inferir que entre sus familiares se cultivaba la música y la lectura. Uno de sus biógrafos señala que tuvo una predilección temprana por la ciencia y que destacó en los concursos de composición cuando cursó la preparatoria en Torreón (Romero 1946: 14).

Muy seguramente su proclividad a la exactitud, su gusto por la lectura y su facultad imaginativa propiciaron que trabara rápida amistad con Alfonso Reyes y el dominicano Pedro Henríquez Ureña cuando llegó a la Ciudad de México para estudiar en la Escuela Nacional de Jurisprudencia en el año 1909. Ambos amigos influyeron decisivamente en su formación como literato: del primero asimiló la necesidad de aprender idiomas para el disfrute y conocimiento de las literaturas de otros tiempos y lugares; con el segundo, hizo de la vida, de la amistad y de la literatura un todo indivisible. Como integrante del Ateneo de la Juventud, trató vitaliciamente a José Vasconcelos, Mariano Silva y Aceves, Jesús Tito Acevedo, Genaro Estrada, Rafael

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:00 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Cabrera y Carlos Díaz Duffoo, hijo, en los planos profesional y amistoso. De cada uno de ellos recibió enseñanzas y favores que, a su vez, reciprocó ampliamente. Christopher Domínguez Michael (1996) considera a nuestro autor un mero paje de los ateneístas "mayores". Creo, sin embargo, que aún están por valorarse los beneficios que éstos obtuvieron de su vínculo con Torri, como es el caso del proyecto educativo de Vasconcelos en la década de 1920, específicamente en relación con las cartillas de lectura y la edición de los "Clásicos Verdes". Las primeras presentaban, de entrada, algún corrido o narración popular (como la "Delgadina") y, a continuación, se dedicaban páginas a Heine, por ejemplo; los segundos incluían títulos homéricos. La obra y la biblioteca de Torri prueban casi fehacientemente que la materia de lectura aprobada por Vasconcelos responde, en primer lugar, a los intereses literarios del saltillense; en segundo, al código común de los ateneístas y, en tercero, al ideal de contar con un pueblo alfabetizado y con un público lector educado en las grandes obras de la cultura universal, según lo indicaba el mismo Vasconcelos en las palabras preliminares a los tomos.

La Revolución Mexicana interrumpió de tajo las veladas, los paseos y los proyectos juveniles de los ateneístas, e inclusive propició el éxodo de Reyes y Henríquez Ureña. Julio permaneció en México, preso de una soledad cada vez más pronunciada, como lo dejan entrever las cartas que intercambió con Alfonso Reyes. Un tanto estabilizado el país, Torri se graduó de abogado en 1916, con una tesis con avanzadas propuestas jurídicas (Madrigal 2005), si pensamos que apenas en 2007 el estado de Chihuahua se vuelve pionero en instaurar los "novedosos" juicios orales (por cierto que, al igual que un buen número de sus cofrades ateneístas, Torri ejerció poco su primera profesión y, en cambio, se dedicó asiduamente a la literatura). Siguieron innumerables empleos burocráticos de toda índole —inestabilidad en lo privado por el caos público inherente a la Revolución y sus secuelas— hasta que llegó a la docencia en secundarias y preparatorias. En 1956, por fin, pudo dedicarse únicamente a la enseñanza universitaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.[1]

El primer libro de Torri, *Ensayos y poemas*, se difundió en 1917. En la edición participaron varios amigos suyos. La justificación de tiro la realizó el estupendo pintor Saturnino Herrán; estuvo al cuidado de Genaro Estrada, y fue impulsada por Pedro y Alfonso, tal vez sus más entrañables amigos. En su conjunto, la obra denota decantación, una adscripción borrosa a los géne-

[1] Además del reconocimiento universitario que significó su nombramiento de profesor titular de carrera en la Facultad de Filosofía y Letras durante la rectoría de Fernández Mac Gregor, Torri fue admitido en la Academia Mexicana de la Lengua en 1953 y tuvo la satisfacción de ver publicados sus textos críticos en 1954, así como cuatro ediciones de *La literatura española*. Intelectuales y ex alumnos lo homenajearon cuando cumplió ochenta años, en 1969.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:00 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ros literarios convencionales y la exigencia de lectores conocedores de (o con voluntad de conocer) ciertas obras canónicas de la literatura occidental, dispuestos a descifrar y disfrutar la ironía, imaginación y finura de la escritura de Torri.

Estas cualidades persisten por encima de los veintitrés años que median entre la publicación de ese libro "que no fue comprendido del todo", según apreciación del mismo Torri (Carballo 1958: 2), y *De fusilamientos*. Este último libro salió en 1940, por mediación de Alfonso Reyes, entonces a la cabeza de La Casa de España en México. Una misiva del 30 de abril de 1940 enviada por Reyes a Torri testimonia esa participación: "La Casa de España tiene mucho empeño en que no retardes la entrega del libro que nos has ofrecido y que tendremos el gusto de publicarte. Te ruego que desde ahora mismo te pongas a ordenar tus papeles. Me darás una gran alegría" (*apud* Torri 1995: 193). La edición estuvo al cuidado de Daniel Cosío Villegas y Francisco Giner de los Ríos. La presentación de la solapa fue redactada por el propio Reyes. También tuvo que pasar un largo lapso, ahora de veinticuatro años, para la aparición de su siguiente obra, en el Fondo de Cultura Económica: *Tres libros* (1964), recopilación autorizada y revisada por Torri seis años antes de su fallecimiento, en soledad, en 1970, en la Ciudad de México.

Al igual que toda expresión literaria, la de Torri es susceptible de variadas lecturas. Yo me he inclinado por una que atiende a ciertas tendencias del momento cultural en el que surgió la obra. Siguiendo a Antonio Caso, Enrique González Martínez y Carlos Monsiváis, he llegado a proponer que la brevedad, la aspiración a la perfección formal, la ironía y el recurrir al arte como impelente de la creación, características sobresalientes de los textos torrianos, pueden ser mayormente apreciadas a la luz de ciertas consideraciones y prácticas modernistas, de una relectura del esteticismo europeo y de una serie de valores estéticos compartidos con los ateneístas (Madrigal 2009) y el grupo de escritores recientemente calificados de "posmodernistas" (Le Corre 2001). Sin embargo, en buen grado la vigencia de Torri se debe a que se le considera autor fundacional del texto posmoderno, por lo que antólogos y críticos lo valoran desde nociones como "disolución del sujeto", "fragmentariedad" o "discurso sustituido", apreciaciones que, dicho sea de paso, no comparto (Madrigal 2009: 297-308). En lugar de esa lectura, opto por las posibilidades interpretativas que ofrece el entorno cultural, que favoreció la creación de composiciones minúsculas, eruditas, de altos vuelos formales. Como botón de muestra de tales cualidades de la escritura de Torri, a continuación apunto algunas observaciones sobre "La Gloriosa" (Torri 1996: 54-55), pieza apenas atendida por la crítica torrista,[2] y que se ha visto desplazada por

[2] Hasta donde tengo noticia, sólo Serge I. Zaïtzeff ha dedicado un párrafo al texto en cuestión (1983: 54-55).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:00 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

"A Circe", "El mal actor de sus emociones", "De funerales", "La bicicleta", "Del epígrafe" o "El héroe", tal vez porque carece de la ironía que caracteriza a estos textos.

Preciosismo

"La Gloriosa" es un texto de belleza extrema, debida, en cuanto a su forma, a un equilibrio matemático. La pieza consta de cuatro párrafos solamente; dos de ellos, el de apertura y el de cierre, compuestos por cinco oraciones cada uno, tienen por tema la miseria del campo y sus indígenas. En el primer párrafo, resaltan dos pares de dos sustantivos unidos por una conjunción: "cuestas y llanos", "cirios y candelas"; mientras que en el último se localizan tres pares de dos adjetivos unidos por la misma conjunción: "sencillas y pobres", "obstinada y potente", "desafinadas y tercas". Este tipo de combinaciones pareadas ("descubiertas e hirsutas", "graves y hurañas", "ciudades y villas") también puntea la parte media de la composición, integrada por cinco oraciones más, distribuidas en dos párrafos dedicados a una imagen religiosa. A "los pobrecitos indios" y a "la fe obstinada y potente" corresponden, en ese orden, las dos primeras oraciones de los dos primeros párrafos. La oscilación entre los unos y la otra ocurre en un escenario mayor: el de la sequía.

Otros detalles compositivos, como la exactitud del vocabulario o la pertinente elección de los tiempos verbales, se aúnan a la puesta en juego de episodios significativos de referencias a la historia de México y a la tradición literaria. El comentario de cada uno de estos aspectos en lo particular permite sustentar la idea de que el fin último de Torri era la consecución, aunque transitoria, de la belleza. Por ejemplo, son de notar los contrastes en el léxico para dar cuenta del elemento indígena y de la figura procesional. Por un lado, vocablos como "amortiguadamente", "serena", "requemados", "velones" o "esfumino", señalan la opacidad con la que contrasta diametralmente la brillantez de la imagen religiosa; "oprimido", "contristada", "grave", "hurañas", "quejumbrosos", "dolor" o "pobres" oponen la estrechez de lo autóctono a la superabundancia propia de "la pequeñita". Los verbos en presente y pasado son utilizados en los pasajes dedicados a los indios y a la imagen, respectivamente.

Los recursos estilísticos que permiten los claroscuros de la pieza y la ubicación temporal de sus dos elementos temáticos axiales distan de ser fortuitos. En el caso de Torri, los contrastes de colorido obedecen a los brillos atenuados del posmodernismo, así como a la búsqueda de tonalidades veladas distintas de las de sus predecesores modernistas, quienes intentaban punzar el sentido de la vista con coloraciones puras y relumbres de joyería. Otro ejemplo de su habilidad para crear paletas originales es "La balada de las

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:00 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

hojas más altas" (Torri 1996: 35), donde es más fácil hallar sus afinidades con momentos paradigmáticos del esteticismo, por ejemplo el capítulo 4 de *Contra natura* de Joris-Karl Huysmans o el 9 de *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde. Por lo que respecta a los tiempos de las acciones de "La Gloriosa", "el dolor de las gentes sencillas y pobres, la fe obstinada y potente, el espíritu de esta raza milenaria" componen el objeto que el narrador, cual observador distanciado, reporta desde su actualidad. Si bien la mención a una de las realidades más tristes del país expresa la percepción de su existencia, el tratamiento textual del tema denota cierta ajenidad, a más de que la razón principal de su presencia es servir de marco a la parte cenital: los dos pasajes dedicados a la imagen religiosa.

Este foco de la composición[3] sobrepasa los límites de su aspecto meramente formal —de por sí exuberante debido a combinaciones como "gran pompa" y "suntuosas naves"—, y es el que permite admirar la pieza desde varias aristas: la de la técnica compositiva, la histórica, la de la praxis cultural y la de los referentes literarios. En cuanto a la primera, destaca la convivencia de colores drásticos, como el oro o el negro con el púrpura tenue de la amatista. En alternancia con "coruscante", término poético, y con "esfumino", proveniente del ámbito pictórico, la textura densa y el rebuscamiento del diseño a los que remiten "damasco", "broslado" y "estofado" compiten con los efectos lumínicos naturales ("la serena luz de la tarde") y artificiales ("cirios y candelas", "velones") para atrapar la imaginación del lector.

HISTORIA(S)

Hace tiempo que la marióloga María del Carmen Espinosa Valdivia (a quien agradezco nuestra conversación del 25 de mayo de 2006) me hizo la observación de que la imagen religiosa descrita por Torri corresponde a las representaciones conocidas popularmente como "vírgenes niñas", motivo de adoración en el santuario de San Juan de los Lagos o en la Arquidiócesis de Tlalnepantla, por ejemplo. A partir de su comentario, no sólo pude aclarar el gusto añejo que los poco frecuentados sustantivos "gañanes", "peana" o "andas" dejan en "La Gloriosa", sino que también descubrí su sustrato histórico y su referencia, casi inequívoca, a la virgen de los Remedios, a decir de dos detalles: la presencia de la talla en la capital de la Nueva España para aliviar calamidades como el azote de la "peste del cocolixtle" de 1576 y 1577 (Miranda 2001: 71; García Gutiérrez 1940: 49) e incontables sequías registra-

[3] Para reforzar mi argumento, hago notar que "La Gloriosa" apareció originalmente con el título de "La procesión" (*Contemporáneos*, núm. 5, octubre de 1928, pp. 132-133) y que el cambio remarca la preponderancia de la figura religiosa, episodio textual portador de los referentes preciosistas, y desplaza el elemento procesional al plano del contexto.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:00 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

das a partir de ese siglo. Incluso, es factible imaginar que Torri pudo haber tenido noticia directa de (o presenciado) las procesiones, pues las dos últimas, de un total de setenta y cinco, tuvieron lugar "en 1914 y por última vez en mayo de 1922" (García Gutiérrez 1940: 49).

Las prácticas alrededor del culto que animaron la imaginación de Torri coincidentemente son las mismas que cronistas de tiempos pasados plasmaron en entretenidas narraciones: el espectáculo de la muchedumbre tras la comitiva de las élites políticas y religiosas de la Nueva España, el costosísimo ajuar de la virgen —proveniente de obsequios y elevados gastos—, la participación fundamental de los indígenas y las composiciones poéticas de tema mariano que, a su vez, insistían en incluir el aspecto territorial y nacional. Salvadas las distancias temporales, materiales y políticas, esos mismos elementos persisten en trabajos historiográficos posteriores.

Sin embargo, la composición de Torri esquiva todo esfuerzo por datar o identificar detalles precisos. Así sucede, por principio de cuentas, con la imagen, como hemos dicho, y también con los indígenas, quienes en el texto son un ente colectivo y atemporal; en cambio, para historiadores y antropólogos, esos indígenas otomíes han sido vecinos de la montaña sagrada de Otoncalponco, en su papel de preservadores del santuario y del culto a la virgen de Los Remedios. Observo una estrategia análoga en el tratamiento de los políticos, de quienes los archivos eclesiásticos y gubernamentales dan detallada noticia: nombres, títulos, cargos y comportamientos y reacciones ante la imagen,[4] pero que en "La Gloriosa" aparecen como arquetipos y por razón de los obsequios suntuosos que ofrecen.

La delineación de la vestimenta, la peana y las andas de la imagen religiosa, foco del texto, también es resultado de las intenciones estéticas de Torri y no de un apego a las historias sobre la usanza, inaugurada en 1675 (Oregel 2000: 30), de sobreponer ricos vestidos a la escultura o la de invertir fortunas en su altar y pedestales (véase el estudio de Ramos de Castro 1995), por muy atractivos que fueran los relatos, como ocurre con el siguiente:

> En la traslación de junio de 1685 estrenó la Señora "unas andas de oro que costaron de hechura diez mil pesos y de oro otro tanto" por la piedad del Capitán Don Antonio de Almaraz. La Virreina, Condesa de Paredes, le regaló un vestido que lo bordó de plata y adornó con una mariposa de diamantes, rubíes y esmeraldas y otras joyas que le ofrecieron sus damas (García Gutiérrez 1940: 52).

La congruencia de mantener una distancia con respecto a las fuentes históricas persiste hasta el cierre de la pieza. Un terceto octosílabo admirati-

[4] Para una relatoría detallada de los regalos que recibió la virgen (por ejemplo en 1616), véase Cisneros (1999), en particular el capítulo 11 del libro segundo.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:00 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

vo comparte el propósito de las composiciones poéticas infaltables en los rituales de rogativa, pero de manera tal que trasciende el carácter local y temporal de la capital del Virreinato o la Ciudad de México, el circunstancial de la falta de agua y el de la advocación mariana particular. "La Gloriosa" revela tangencialmente el gusto y conocimiento de Torri de la historia colonial —sobre la que poseía varios volúmenes en su biblioteca—, pero antes que nada, el proceso de decantación imaginativa que le permitía tomarla como materia susceptible de ser transformada en una miniatura estética "desrealizada" (Le Corre 2001: 183). Es decir, que en su condensación, el núcleo del texto ha sido ocupado por una imagen pequeña a la vez que recargada y el exceso visual-verbal ha desplazado inclusive al peso de la religiosidad. En la periferia, la grisura del elemento indígena otorga la lisura indispensable para preservar los relieves de la imagen. Los universos del aparato eclesiástico y de los indios son condensados en dos combinaciones: "coruscante altar" y "rústico santuario". En los dos ámbitos, "lo real" ha sido sometido a "lo bello" de las formas.

La literatura como materia para la literatura misma

A la luz de la fecha de publicación del texto, 1928, intriga que Torri haya mirado siglos atrás para encontrar la materia de su escritura. Sin embargo, la insistencia de este recurso en su obra lo revela como peculiaridad y no como experimentación aislada. En efecto, piezas de alrededor de una década anterior, como "El héroe", "A Circe", "La balada de las hojas más altas" o "Plautina", por distintas vías, recrean el pasado. Más allá de su anécdota e historia subyacente, en "La Gloriosa" el llamado "pasatismo", otro legado modernista, también remite, por coincidencia y diferencia, a dos autores entrañables a Torri: Gonzalo de Berceo y José Joaquín Fernández de Lizardi.[5] El primero es conocido como el cantor de "La Gloriosa" por sus obras mariales: el *Duelo*, los *Loores* y los *Milagros de Nuestra Señora*, datado hacia mediados del siglo XIII. En esta última obra, los vv. 39, 41, 45 y 46 presentan a la virgen y dan cuenta de sus milagros. Por el contrario, Torri narra la espera de uno. El "Milagro XIX", titulado "Un parto maravilloso", cierra con un *Te Deum laudamus*, mientras que "La Gloriosa" torriana concluye con un cántico no de agradecimiento, sino de súplica.

En cuanto a Lizardi, María Rosa Palazón denomina "escritos mitificantes" a aquellas composiciones destinadas a la fundación ideológica de la nación

[5] Para Torri, los dos autores fueron temas de docencia y de estudio en *La literatura española*; en la Colección Torri aún se conservan varios ejemplares de las obras de ambos escritores y Lizardi es aludido indirectamente en "Anywhere in the South".

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:00 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

postindependentista, en la que indígenas y criollos se supiesen unidos, en este caso, por un linaje común: el de la madre divina, con potestad sobre lo natural y lo humano. Dentro de esa categoría, la estudiosa individualiza las notas aparecidas en el *Noticioso General* el 10 de junio de 1818 y 5 de julio de 1825 para mostrar los argumentos que adelanta "El Pensador Mexicano" sobre la unificación nacional. En ellas, las advocaciones de Los Remedios y la Guadalupe "por obra y gracia de las proyecciones de la historia terrena en el cielo" (Palazón 1998: 187) se tornan banderas de las facciones realistas e independentistas. En estas últimas, señala Lizardi, quedaba incluido el elemento indígena, grupo merecedor de la protección guadalupana. En la pieza de Torri, la imagen religiosa es punto de confluencia del conquistador y el conquistado y muestra, poco más de una centuria después de concluida oficialmente la etapa colonial, la persistencia de la ajenidad de ambos mundos, por encima de las acciones y discursos políticos, de dos revueltas armadas, de varios intentos de homogeneidad nacional.

Pero "La Gloriosa" dista del pronunciamiento político, por lo menos abierto, cuando bien pudo haber estado presente, debido al auge de los temas "mexicanistas".[6] El texto se publica en octubre de 1928, en medio del afianzamiento, a cualquier precio, de los gobiernos revolucionarios —incapaces de resolver las carencias del campo— y de resabios del movimiento cristero —explosiva combinación de barbarie y atavismo—. En el plano literario, los "nacionalistas" se enfrentan a las vanguardias. Sin embargo, el texto de Torri corresponde a una práctica de escritura de su juventud ateneísta, y las implicaciones de su elección no son pocas.

Temáticamente, "La Gloriosa" no pretende dar lecciones de historia, no sugiere soluciones a problema alguno, ni siquiera es pro religioso. Literariamente, es antitético a ciertas "tendencias dominantes de la literatura mexicana de la primera mitad del siglo XX, [del] realismo de la novela de la Revolución y de la novela indigenista, por ejemplo" (Olea 2002: 153). "La Gloriosa" se inscribe en la corriente colonialista, inaugurada con el texto torriano "Siglo XVIII",[7] a decir de Antonio Castro Leal (1987: 400). Personalmente interpreto el recurrir a esta etapa pretérita como la expresión creativa y original, por parte de Torri, de tres puntales del pensamiento ateneísta: primero, la atemporalidad y la universalidad del arte en tensión con el pasado y el color local; segundo, la técnica compositiva a base de fragmentos,[8] en este caso prove-

[6] En esta línea Edmundo Valadés y Luis Leal señalan el paisaje (1990: 13-21), el fatalismo de la muerte, la injusticia en el campo como una de las causas del movimiento armado (43), la soldadesca o los caudillos.

[7] "Siglo XVIII" apareció en la "Página Literaria" de *El Heraldo de México* (sábado 18 de enero de 1919, p. 3) y pasó a la obra completa de Torri con el título de "Vieja estampa".

[8] La idea, por demás provocadora, es planteada por Acevedo, quien dice: "cambiando ideas con mis amigos, hemos llegado lentamente a comprender que ahí [en nuestro estilo

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:00 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

nientes de la historia y la literatura misma, y tercero, la necesidad de rehuir de un presente que no da cabida al artista verdadero.

Entre las fuentes ateneístas están: la lectura de John Ruskin y Walter Pater, teóricos del arte que partían de la Edad Media o el Renacimiento para proponer la atemporalidad del arte; las ideas de Oscar Wilde[9] sobre la independencia del arte de cualquier otro fin que no sea el disfrute estético; incontables caminatas por las calles del centro de la Ciudad de México, con sus vestigios coloniales. Como resultado, Pedro Henríquez Ureña rescató a Juan Ruiz de Alarcón y a sor Juana Inés de la Cruz, Alfonso Reyes lució las notas eruditas y la prosa pulcra de las *Letras de la Nueva España*, Alfonso Cravioto publicó *El alma nueva de las cosas viejas*, Genaro Estrada, el *Visionario de la Nueva España*, Jesús Tito Acevedo legó las *Memorias de un arquitecto* y Artemio de Valle-Arizpe halló el motivo literario de toda su vida.

Cierre

El 13 de diciembre de 1916, al hablar de la hechura de sus *Ensayos y poemas*, Torri comentó a Reyes, entonces en el exilio: "Mi libro [...] es libro de pedacería, casi de cascajo. No puedo hacer nada de *longue haleine*" (Torri 1995: 79); este comentario es aplicable a toda su obra. "La Gloriosa" es uno de esos retazos que invitan a identificar las unidades mayores de las que provienen sus componentes para así apreciar la labor de selección, decantación y trabajo textual que Torri efectuó, cual joyero, para obtener una miniatura perfecta y original. "La Gloriosa" tiene vínculos con la historia, la literatura y ciertas prácticas culturales que sobreviven hasta nuestros días,[10] pero finalmente toma partido por la belleza que todas ellas pudieran tener en tanto materia verbal; es un pronunciamiento en términos formalmente estéticos y en función de la experiencia estética. Este cuidado extremo en la escritura sostiene la admiración de generaciones de lectores que han disfrutado y aprendido de Torri. No es gratuito que entre sus herederos estén Juan Rulfo, Mariana Frenk, José de la Colina, Juan José Arreola, Augusto Monterroso y Salvador Elizondo.

El reconocer los universos que encierra cada una de sus piezas apenas equilibra la balanza del abandono: su biblioteca y su archivo han sido depre-

colonial, hecho de retazos] están las raíces del árbol mexicano en cuyo cultivo debemos esmerarnos" (conferencia "La arquitectura colonial en México", en Acevedo 1920: 146-147).

[9] Por cierto, Wilde se convirtió al catolicismo atraído por el disfrute sensorial que le despertaba el culto.

[10] Por ejemplo, como ni la política ni la ciencia han solucionado el problema ancestral de la sequía en el campo de México, se sigue apelando a lo sobrenatural (Martínez 2009).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:00 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

dados, su tumba se ha perdido en la desmemoria, su obra es mínimamente estudiada. "La Gloriosa" reclama su sitio privilegiado en el conjunto de piezas colonialistas no sólo de Torri, sino de sus colegas ateneístas. "La Gloriosa", a cambio, contribuye a desvelar las técnicas compositivas comunes a la obra del Torri escritor, fiel a sí mismo. Si no fuera porque se conoce la fecha de primera publicación, sería poco menos que imposible delimitar la obra del joven de la del adulto, puesto que todos sus textos parecen obedecer a la pauta de depuración para la que el texto breve ofrece singular ductilidad. Sirvan estas líneas para avanzar la delicada tarea de acercarse a los textos torrianos, reacios a la clasificación genérica, a la comprensión apresurada.

Bibliografía

Acevedo, Jesús T. 1920. *Disertaciones de un arquitecto*. México Moderno, México.

Archivo y Colección Julio Torri, Biblioteca Pública José María Pino Suárez, CICOM, Villahermosa, Tabasco, 2009-2010.

Berceo, Gonzalo de. 1965. *Milagros de Nuestra Señora*, ed. Daniel Devoto. Castalia, Madrid.

Carballo, Emmanuel. 1958. "Julio Torri, erudito sensual, isla rodeada de incomprensión, enjuicia a sus ancianos colegas del Ateneo", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 16 de marzo, núm. 470, p. 2.

Castro Leal, Antonio. 1987. "Julio Torri, escritor esencial" (1970), en *Repasos y defensas, Antología*. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 399-402.

Cisneros, Luis. 1999. *Historia del principio, origen, progresos y venidas a México y milagros de la santa imagen de Nuestra Señora de Los Remedios extramuros de México* (1621), ed. Francisco Miranda. El Colegio de Michoacán, Zamora.

Domínguez Michael, Christopher. 1996. "*Epistolarios*, de Julio Torri", *Vuelta*, febrero, núm. 231, pp. 42-44.

García Gutiérrez, Jesús. 1940. *Datos históricos sobre la venerable imagen de Nuestra Señora de los Remedios de México* (1907). Antval, México.

García Olivera, Jesús Antonio. 1991. *Nuestra Señora de los Remedios, su culto y cofradía*. Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

Helguera, Luis Ignacio. 1989. "Un día en la biblioteca de Julio Torri", *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, septiembre, núm. 225, pp. 19-22.

Le Corre, Hervé. 2001. *Poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, prácticas*. Gredos, Madrid.

Madrigal, Elena. 2005. "Notas introductorias y transcripción de «Breves consideraciones sobre el juicio verbal», ensayo inédito de Julio Torri", *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 24, pp. 231-244.

——. 2009. *Del licántropo que aúlla con gran perfección: la poética de Julio Torri desde el Ateneo y el esteticismo*. Tesis de Doctorado, El Colegio de México.

Martínez, Edith. 2009. "Mándanos lluvia, piden al Nazareno", *El Universal*, 10 de abril, sección DF, p. A 11.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:00 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

MIRANDA GODÍNEZ, Francisco. 2001. *Dos cultos fundantes: Los Remedios y Guadalupe (1521-1649)*. El Colegio de Michoacán, Zamora.

OLEA FRANCO, Rafael. 2002. "Un lujo mexicano: Julio Torri", *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, núm. 78, pp. 143-161.

OREGEL CUEVAS, Vivaldo. 2000. *Cien fechas memorables sobre la Basílica de Nuestra Señora de los Remedios desde 1519 al año 2000*. Santuario de los Remedios, México.

PALAZÓN MAYORAL, María Rosa. 1998. "Dos vírgenes en guerra: Lizardi y la defensa nacional", en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, eds. Aengus M. Ward, Jules Whicker *et al.* The University of Birmingham-Doelphin Books, Birmingham, vol. 7, pp. 185-193.

RAMOS DE CASTRO, Guadalupe. 1995. "Nuestra Señora de Los Remedios de México. Aportaciones al estudio de su orfebrería", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 61, pp. 487-502.

ROMERO VELASCO, Flavio. 1946. "Poetas contemporáneos. Julio Torri, maestro de generaciones", *Nosotros. El magazine de Latinoamérica*, 19 de octubre, núm. 118, p. 14.

TORRI, Julio. 1905. "Werther", *La Revista. Órgano de la Sociedad Científico-Literaria "Valdés Carrillo"*, 1 de febrero, núm. 2, p. 3.

——. 1995. *Epistolarios*, ed. Serge I. Zaïtzeff. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

——. 1996. *Tres libros. Ensayos y poemas / De fusilamientos / Prosas dispersas* (1964). Fondo de Cultura Económica, México.

VALADÉS, Edmundo y Luis LEAL. 1990. *La Revolución y las letras. Dos estudios sobre la novela y el cuento de la Revolución mexicana* (1960). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

Bibliografía adicional recomendada

CONTRERAS ROENIGER, Elsa. 1963. *Julio Torri*. Tesis de Maestría, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

CORRAL, Wilfrido H. 1996. "Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XLIV, núm. 2, pp. 451-487.

CURIEL, Fernando. 1998. *La Revuelta. Interpretación del Ateneo de la Juventud (1906-1929)*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

DONE, Melvin James. 1956. *Julio Torri: contemporary familiar essayist of Mexico*. Tesis de Maestría, Universidad de Utah.

ESPEJO, Beatriz. 1986. *Julio Torri, voyerista desencantado*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

LAGMANOVICH, David. 1996. "Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano", *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. XLVI, núm. 1-4, pp. 19-37.

LÓPEZ PARADA, Esperanza. 1996. "Julio Torri o la biblioteca proyectada", *Biblioteca de México*, marzo-abril, núm. 32, pp. 39-42.

——. 1999. *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*. Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt am Main-Madrid.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:00 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

MADRIGAL, Elena. 1998. "La paradoja del lenguaje y el aislamiento del sujeto en «Plautina», de Julio Torri", *Fuentes Humanísticas*, núm. 17, pp. 19-33.

MONSIVÁIS, Carlos. 1989. "Julio Torri. El segundo Ulises", *La Jornada Semanal*, 28 de octubre, núm. 20, pp. 24-30.

——. 1994. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, 4a. ed., coord. Daniel Cosío Villegas. El Colegio de México, México, pp. 1375-1548.

REYES, Alfonso. 1914. "Nosotros", *Nosotros*, marzo, núm. 9, pp. 216-221; reimpreso en *Savia Moderna 1906. Nosotros 1912-1914*, ed. facsimilar de la serie *Revistas Literarias Mexicanas Modernas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, pp. 620-625.

RODRÍGUEZ TORRES, Azucena. 2005. "Fascinación y caída del héroe en la obra de Julio Torri", *Literatura Mexicana*, vol. XVI, núm. 1, pp. 65-87.

WOLFSON, Gabriel. 2000. *El poema en prosa en Julio Torri*. Tesis de Maestría, Universidad de Salamanca.

ZAÏTZEFF, Serge I. 1981. *Julio Torri y la crítica*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

——. 1983. *El arte de Julio Torri*. Oasis, México.

——. 1989. *Julio Torri y la crítica en los años ochenta*. Universidad de Guadalajara-Patronato del Teatro Isauro Martínez-Conaculta-INBA, Guadalajara.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:00 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

EL COLEGIO DE MÉXICO

Chapter Title: NELLIE CAMPOBELLO: REVOLUCIÓN, ALTERIDAD Y NARRACIÓN

Chapter Author(s): Luzelena Gutiérrez de Velasco

Book Title: Doscientos años de narrativa mexicana

Book Subtitle: Siglo XX

Book Editor(s): Rafael Olea Franco and Laura Angélica de la Torre

Published by: El Colegio de Mexico

Stable URL: https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnq1k.7

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at https://about.jstor.org/terms

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0). To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

El Colegio de Mexico is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Doscientos años de narrativa mexicana*

JSTOR

This content downloaded from 189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:16 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

NELLIE CAMPOBELLO: REVOLUCIÓN, ALTERIDAD Y NARRACIÓN

Luzelena Gutiérrez de Velasco
El Colegio de México

Para Laura Cázares, por su fidelidad a Nellie.

Su forma se percibe a la caída del sol
en la falda de la montaña.
NELLIE CAMPOBELLO, *Las manos de mamá*

¿Quién es Nellie Campobello? ¿Dónde está Nellie Campobello? Son dos preguntas que aún resuenan en la historia de la literatura mexicana. La crítica ciertamente ha avanzado en la búsqueda de respuestas, pero los enigmas persisten.

En la historia literaria la conocemos como Nellie Campobello, aunque sabemos que fue bautizada como María Francisca, hija de Rafaela Luna Miranda, según lo afirma Irene Matthews[1] siguiendo las pistas de Jesús Vargas, quien cotejó las actas de bautismo de los hermanos Luna. El nombre de su padre, Felipe de Jesús Moya, no aparece en el registro parroquial porque él era hijo de la hermana de Rafaela; asentar este dato implicaría que la Iglesia hubiera reconocido abiertamente el incesto. De los otros nombres de la escritora no existen datos probados; no sabemos de dónde procede el de "Ernestina", y con respecto a "Nellie", la investigadora Blanca Rodríguez asegura que era el nombre de una perrita (Rodríguez 1998: 74). El apellido Campobello adoptado por la autora presenta también algunos problemas.

En 1911, Rafaela Luna tuvo otra hija, Soledad, con un hombre que ha sido identificado como Ernst Campbell Reed, "un médico o ingeniero norteamericano, probable empleado de alguna compañía minera o ferrocarrilera de Chihuahua" (Rodríguez 1998: 73), pero surge la duda sobre si el padre fue Jesús Campbell Morton, un médico, como lo señala Jorge Aguilar Mora, de acuerdo con Irene Matthews (Aguilar 2000: 164). Lo cierto es que las hermanas

[1] Esta investigadora apunta que en "el registro de la iglesia parroquial de San Miguel de Bocas tiene anotado en su libro de actas que «a los ocho días de septiembre de 1901» el presbítero bautizó solemnemente y le puso el santo óleo y sagrado crisma a una niña que nació en aquel lugar el 7 de noviembre de 1900, a quien puso por nombre *María Francisca*, hija natural de Rafaela Luna" (Matthews 1997: 23).

This content downloaded from
189.216.ffff:ffff:ffff:ffff on Thu, 01 Jan 1976 12:34:56 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

cambiaron sus nombres por los de Nellie y Gloria, después de la muerte de su madre en 1922. Cuando decidieron venir a la Ciudad de México, adoptaron el apellido Campbell, que luego castellanizaron al participar en los *ballets* de corte nacionalista.

Durante muchos años, la fecha de nacimiento de esta autora fue también un misterio. A Emmanuel Carballo, Nellie le indica que ella había nacido el 7 de noviembre de 1909 en Villa Ocampo, Durango (Carballo 1986: 409), pero después cambia ese año en varias ocasiones. Jesús Vargas establece que el año de nacimiento de Nellie fue 1900, fecha probada por la partida bautismal.[2] Hasta aquí los enigmas del nombre y la fecha de nacimiento de la escritora.

Pero los misterios no concluyen. Sabemos que desde Villa Ocampo la madre llevó en 1908 a sus hijos hacia Parral, en la época de la Revolución; vivieron en la calle Segunda del Rayo, y de allí fueron a Chihuahua para volver a Parral. Ahora se difunde que en 1919 Nellie tuvo, probablemente con Alfredo Chávez, un hijo, José Raúl Moya, y que este niño murió muy pronto, en 1921. Luego, tras la muerte de Rafaela un año después, las hermanas Campbell se establecieron en la Ciudad de México y más tarde las alcanzarían allí sus otros hermanos. Nellie y Gloria ingresaron, muy seguramente con el apoyo del señor Campbell, en el círculo de estadounidenses que vivían en la capital. Por sus inquietudes artísticas se unen a un grupo, el Ballet Carroll Classique, y debutan con éxito en 1927. El baile se convertiría en su gran pasión y, por otra parte, en su modo de vida. Recordemos que Gloria llegó a ser una destacada *prima ballerina* y Nellie no sólo fue una gran coreógrafa, sino que formó y dirigió la Escuela Nacional de Danza desde 1937 hasta los años ochenta, cuando ocurre su terrible desaparición.

Las hermanas Campobello impulsaron y organizaron las renombradas puestas en escena de los bailes con características regionales, como "El 30-30"[3] y participaron más tarde en las misiones culturales de la época cardenista, como lo confiesa Nellie en *Mis libros*: "¿Por qué tengo que danzar en estos estadios enormes, en este suelo ardoroso que remueve la tierra, que sofoca mi aliento?" (1999: 125).

En 1929, Nellie y Gloria, en camino a la Exposición de Sevilla,[4] tuvieron que interrumpir su viaje e ir a Cuba. Pasaron en La Habana algunos meses,

[2] Blanca Rodríguez señala que "Hace poco más de quince años atrás el investigador chihuahuense Jesús Vargas Valdez localizó en Villa Ocampo, Durango, el libro parroquial de actas de bautismo que confirmó la fecha de su nacimiento como el 7 de noviembre de 1900" (Rodríguez 1998: 71).

[3] Fue estrenado el 20 de noviembre de 1931 en el Estadio Nacional, con coreografía de Gloria y Nellie Campobello y Ángel Salas, según registra Blanca Rodríguez (1998: 23).

[4] Blanca Rodríguez relata que "algún funcionario ofreció a las hermanas un viaje a la exposición de Sevilla, posiblemente con la finalidad de que mostraran sus bailes mexicanos" (78).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:16 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

de julio a noviembre, que aprovecharon para entrar en contacto con la vida cultural cubana. De los amigos de esa etapa, Nellie recordó siempre con afecto al escritor José Antonio Fernández de Castro, quien las guió y presentó en los círculos culturales cubanos y con los amigos de visita en la isla. Legendario fue el encuentro con Federico García Lorca y con Langston Hughes. Gracias a este escritor, se tradujeron al inglés algunos de los poemas de Nellie, tomados de su primer libro, publicado en 1929, *Yo! Versos* [*sic*], firmado simplemente con su nombre de pila Francisca. Al volver al país, Nellie reinició la amistad con Martín Luis Guzmán, cuando él regresó de su exilio español en 1936. La colaboración artística entre ambos se transformó en una secreta relación amorosa que hasta nuestros días se oculta pudorosamente, para respetar la memoria de la señorita Nellie.

Al *ballet* y las coreografías se sumaron los libros de Nellie Campobello. Su obra no es prolífica, pero esos textos son sin duda obras clave de la literatura de la Revolución Mexicana. Aporta una sensibilidad inédita y una perspectiva única entre sus coetáneos. Sus temas, su estilo y el aprovechamiento de ciertas estrategias literarias la distinguen de los escritores de su época. Por ello, *Yo! Versos*, *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México* (1931-1940), *Las manos de mamá* (1937), *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* (1940) y *Ritmos indígenas de México* (1940), este último en colaboración con Gloria Campobello, así como *Mis libros* (1960), son el testamento que nos legó la "centaura del Norte" (como la llama Irene Matthews) para comprender los años más complejos y más oscuros de la historia de la Revolución.

Nellie Campobello no recibió en vida todo el reconocimiento que merecía. Acierta Blanca Rodríguez cuando atribuye esa recepción restringida de su obra a la violencia del estilo y a su defensa de Villa, actitudes que no fueron compartidas por los triunfadores de la Revolución en los años treinta y cuarenta. Con justicia, la crítica literaria ha rectificado sus pautas, por lo que ahora contamos con estudios que aprovechan la distancia temporal, así como las nuevas perspectivas de investigación sobre los textos y los lectores, para valorar la obra literaria de Nellie Campobello con miradas más desprejuiciadas, más precisas.

La danza y la literatura llenaron la vida de Nellie Campobello. En los años ochenta se produjo el enigmático secuestro de la autora, por parte de una alumna. Fueron María Cristina Belmont y su esposo, a quienes Nellie había acogido generosamente en su casa, los culpables de ese crimen. En 1985 se registró la última aparición pública de la escritora, en un juzgado, en muy mal estado de salud y probablemente narcotizada. Durante muchos años no se tuvo otra noticia de su persona. En 1998 se estableció, tras el encuentro de sus restos, que había muerto el 9 de julio de 1986. Sus secuestradores evadieron la justicia.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:16 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

A Nellie Francisca Ernestina Campobello la hemos aprendido a estimar y admirar a medida que pasa el tiempo y también en tanto la actividad crítica se acerca con justicia a los textos que nos legó, sobre todo a *Cartucho* y *Las manos de mamá*. Sabemos que existe un abismo entre la primera recepción dubitativa de su obra, dividida por los aspectos políticos y por los enfoques ideológicos en ese horizonte de expectativas de los años treinta y cuarenta del siglo XX, como lo destaca Blanca Rodríguez: "parece haber nacido en el ojo de la tormenta" (248), y la actual lectura de la obra, que se detiene ante problemas diversos de los textos y los contextos con insistente persistencia. Ahora se han rescatado algunos sesgos, que la primera crítica dejó de lado porque encapsuló la interpretación en núcleos como la "visión infantil" o bien la "postura bronca o bárbara" de la autora, aunque debemos reconocer las aportaciones de Martín Luis Guzmán, José Juan Tablada y Ermilo Abreu Gómez en ese momento inicial de apreciación de la obra de Campobello.

En los trabajos de Emmanuel Carballo, Margo Glantz, Irene Matthews, Laura Cázares, Blanca Rodríguez, Emilia Elena Martínez, Jorge Aguilar Mora, Valeska Strickland Nájera, Max Parra, Sophie Bidault de la Calle, Kemy Oyarzún y muchos otros, se han realizado diversos hallazgos de tipo biográfico, literario, político, de género, que han modificado la visión restringida que se transmitió de la autora, y nos han obligado a profundizar en aspectos como su catadura ideológica y, por supuesto, en la riqueza de las estrategias narrativas que empleó Campobello para conformar su universo literario, más allá de la "naturalidad" que se le alabó en un primer momento, como afirma Kemy Oyarzún: "La elección del género es resultado de una auténtica batalla por la forma" (1996: 189). Importa, entonces, insistir en la construcción de una peculiar visión sobre la Revolución Mexicana en esa obra literaria e indagar sobre el alcance de los esfuerzos de Nellie Campobello por entender el momento que le tocó vivir, permeado por situaciones de guerra, por conflictos políticos y por grandes pérdidas en el ámbito familiar.

Una historia dorada de balas

Después de editar su libro de poemas, *Yo! Versos*, Campobello publicó en 1931 la primera edición de *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*, una colección de treinta y tres textos. Había empezado a bosquejarlos, según relata la misma escritora, en un cuaderno con pastas verdes en La Habana para entretener a su amigo José Antonio Fernández de Castro y aclarar la versión que el cubano conocía de las "supuestas hazañas guerreras" sobre la Revolución Mexicana (Campobello 1999: 102). Como punto de partida, Nellie se planteó la necesidad de contar una verdad histórica y recuperar a sus héroes.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:16 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Después de preguntarse cuál sería el mejor camino para emprender ese relato, tomó una decisión crucial que otorgó a sus páginas el tono y la atmósfera que caracteriza esta narrativa sobre la Revolución. Decidió narrar desde la perspectiva de una niña los recuerdos sobre esos años oscuros de nuestra historia, recuperar desde una visión múltiple, fluctuante, o como la concibe Blanca Rodríguez, desde "un narrador migrante del yo al nosotros" (1998: 158), sus recuerdos como mujer adulta, los relatos de su madre y otros testigos sobre los intersticios de las batallas, sobre el entorno de los fusilamientos. Todo eso constituye la originalidad de una obra que no se presenta ni como novela ni como cuadros de costumbres ni como cuentos; se trata entonces de una serie de textos que se coleccionan como semblanzas, estampas, instantáneas, barajas o bien como las tarjetas del villista Martín López (Aguilar 1990: 24).

El libro se publicó, con el apoyo de Germán List Arzubide, en la editorial Integrales en Xalapa y, nueve años más tarde (1940), se reimprimió con correcciones y adiciones que transformaron los textos.[5] Conocemos la obra en las versiones posteriores con añadidos y con un lenguaje más pulcro pero menos atrayente. De los cincuenta y seis textos, algunos muestran también cambios en los inicios y en las conclusiones. Estas modificaciones estilísticas dejan entrever los consejos editoriales de Martín Luis Guzmán.

Cartucho abre vetas novedosas en el tratamiento de las luchas revolucionarias, porque se aproxima al relato de los individuos marginales, los niños y las mujeres, y rescata la narración de los momentos previos a la muerte de los personajes, no sólo los grandes generales como Felipe Ángeles, sino los jóvenes soldados sin nombre, sin renombradas hazañas, como Cartucho o el Kirilí.

Cartucho dista mucho de ser una "producción humilde" como considera Nellie (Campobello 1999: 118). Es su mayor legado literario y una contribución innovadora a la narrativa de la Revolución. Jorge Aguilar Mora no se equivoca al elogiarlo como "el libro más extraordinario donde se funden –sin solución de continuidad– la singularidad autobiográfica, el anonimato popular, la relación histórica, la transparencia literaria, la crónica familiar" (Aguilar 2000: 15).

Se ha repetido constantemente que *Cartucho* no exhibe un argumento a la manera de las novelas o cuentos de la Revolución, ni un procedimiento base que se repita de una semblanza a otra. La intención de la autora quedó grabada en sus líneas explicativas, en *Mis libros*, donde aclara que escribió

[5] Debemos a Blanca Rodríguez el estudio más acucioso sobre los cambios que se advierten entre las diversas ediciones de *Cartucho*. El cotejo de las ediciones de 1931 y 1940 nos muestra las modificaciones introducidas desde un primer texto en que se transmitía la crueldad de la guerra y el entorno político que marcó esa etapa revolucionaria, hacia un texto más atildado, con mayor corrección gramatical y estilística, pero falto de ese atractivo inicial.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:16 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

esas páginas para ser "útil para la historia, ya que no para la leyenda de la Revolución" (Campobello 1999: 119). Cumplió con un deber al recuperar la historia de Cartucho y otros Cartuchos con el fin expreso de "que se respete la memoria de los que murieron y a los que aún viven, porque unos y otros lucharon para que nuestra patria alcanzase la existencia que debe tener un país pacífico" (*idem*).

Para entender qué clase de texto es *Cartucho* debemos confiar en la voluntad de reivindicación que impulsó a Campobello, en la decisión que tomó de restaurar la imagen del villismo frente a sus adversarios. A fin de penetrar en esas páginas, conviene proponer un posible camino para develar una diégesis abarcadora que se sostiene a lo largo del libro y caracteriza la narración establecida por Campobello. En todas las ediciones —1931, 1940, 1960—, aunque difieren por el estilo y el número de textos que contienen, se mantiene la tripartición que alude a los "Hombres del Norte", los "Fusilados" y "En el fuego", la cual sirve para cumplir el propósito de la autora: reivindicar el villismo más allá de Villa. Todavía son misteriosos los argumentos que condujeron a Campobello a hacer desaparecer en la segunda edición, esa que recibió los retoques de Martín Luis Guzmán, el fragmento dedicado a Villa. Tal vez se excluye porque Nellie señala que el caudillo estaba "de fierro malo" o bien porque se presenta al general herido, débil, o también por la dura frase: "sus ojos tenían imán, se quedaba todo el mundo con los ojos de él clavados en el estómago" (Campobello 1931: 37-38) o porque no se conectan en el texto los diversos pasajes con una misma intención narrativa. Aunque también podría afirmarse que se trataba de evitar la censura o se intentaba amortiguar los efectos de una recepción que ya se había probado como intolerante ante la posible reivindicación de la figura del caudillo. Villa no desaparece del relato, pero Nellie ya no lo coloca como figura central y visible; su posición es más bien ubicua en la narración que se realiza de otros hechos. Es una presencia constante que impregna todo el relato.

Se produce en *Cartucho* un proceso de individualización de los hombres y mujeres participantes en las contiendas bélicas como una de las estrategias literarias más frecuentes en la obra. No se trata de la narración de los movimientos de contingentes anónimos, grupos aglomerados, sino de contar determinados hechos históricos en los que actúan individuos caracterizados por detalles específicos que los convierten en sujetos de la Revolución. Se los desprende de la masa, se los retrata en los momentos de aparente inmovilidad para mostrar su condición humana, su cercanía a la tierra, su capacidad de goce, su temor a lo inesperado, su proximidad a la muerte: "A pesar de todo, aquel fusilado no era un vivo; el hombre mocho que yo vi pasar frente a la casa ya estaba muerto" (74). Se parte de la caracterización de algunos soldados, se los enfrenta luego a la muerte —casi siempre por fusilamiento— y después se relatan momentos vinculados con las batallas o con la vida de

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:16 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

las ciudades tomadas o en proceso de acoso militar. En el tratamiento de la temporalidad se advierte la determinación de Campobello de cortar el desarrollo lineal del tiempo, que no va del pasado al presente de la enunciación, porque en la ordenación de los textos se superponen diversos momentos de la historia sin intentar presentar una organización que respete el hilo cronológico, ni un movimiento que implique una sucesión temporal. El tiempo se rompe. Entonces las tomas de Parral se confunden unas con otras, el fracaso villista en Celaya aparece entre momentos históricos que no se corresponden. La espacialidad tampoco aporta ejes conductores en el ir y venir de Parral a Chihuahua. La Revolución ocurre en todos los espacios.

Con el objeto de mostrar cómo se individualizan los personajes, conviene tomar como ejemplo una semblanza, no la primera, "Él", que ha sido ampliamente estudiada por relacionarse con el título del libro, sino la segunda, "Elías" (21-22), que representa una puerta de entrada a este procedimiento. El texto se inicia con una descripción física que ilumina toda la figura del hombre, visto desde una cierta distancia: "Alto, color de canela", luego se procede al dibujo del rostro según los cánones clásicos más aceptados de la descripción, de arriba hacia abajo: "pelo castaño, ojos verdes, dos colmillos de oro"; allí se interrumpe el hilo de la descripción clásica, con tintes estéticos, porque los colmillos de oro son el sustituto de los colmillos reales perdidos en una batalla ("Se los habían tirado en un combate"), y para colmo de la irrupción de lo extraño, se presenta un dato grotesco: "cuando se estaba riendo" (¿en una batalla?). Entramos en la descripción anímica: "Gritaba mucho" y "siempre se emborrachaba". La admiración de los vecinos de la calle Segunda del Rayo, el espacio privilegiado en la narración de *Cartucho*, se expresa mediante un elogio: "¡Viva Elías Acosta!", lo que nos proporciona el nombre completo del soldado.

Se continúa después con la descripción de su indumentaria, que se convierte en el elemento que muestra la fiereza de su aspecto: "Elías era el tipo del hombre bello, usaba mitazas de piel de tigre [...]" y en seguida se nos comunica su cruel pasatiempo: "Cuando quería divertirse se ponía a hacer blanco en los sombreros de los hombres que pasaban por la calle". En el centro justo de la semblanza se resume su catadura: "era famoso por villista, por valiente y por bueno". Se marca después su procedencia: "Era del pueblo de Guerrero del Estado de Chihuahua", pero se añade un dato sobre su sensibilidad: "sabía llorar al recuerdo de su mamá", lo que se contrapone al apodo del soldado como "loba". La elegancia de Elías lo convierte en objeto amoroso. La descripción se detiene entonces y se narra el encuentro entre Elías y la niña que relata y sus hermanos, que conforman aquí la voz narradora: "Un día, muy borracho [...] se sentó en el bordo de una ventana, pintó muchos monos para regalárnoslos [...]", para volver a la descripción del rostro "parecía un durazno muy maduro" y cerrar con fuerza "ese día él había hecho un blanco".

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:16 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Se trata de la descripción de un soldado villista en el que se conjugan la bravura y la suavidad; el hombre es tan generoso como cruel, vida y muerte se tocan en este personaje recordado por Nellie. En el texto, la descripción y la acción se combinan para plasmar la imagen de un villista, no uno cualquiera ni todos los villistas, sino Elías Acosta. Así se dibujan también las personalidades del Kirilí, el Peet, Bartolo, Agustín García, Antonio Silva, Catarino Acosta, Nacha Ceniceros, Epifanio, etcétera. Son los hombres y mujeres de la Revolución, los que pasaron por la calle Segunda del Rayo, los que entablaron amistad con la madre de la narradora (Mamá), los que se detuvieron cerca de la ventana desde donde las niñas y los niños miraron transcurrir los combates, las balaceras y los desfiles de tropas, como las del general Sobarzo.

Cada semblanza funciona como pieza de un rompecabezas que se puede mezclar en diversos sentidos a fin de construir la historia, o más bien la microhistoria de la Revolución; y en esa organización el contexto espacio-temporal no tiene la importancia que la guerra y la proximidad de la muerte se presentan como ejes del relato. *Cartucho* incide en la narración sobre la Revolución mediante técnicas que enfatizan el proceso de individualización, lo que constituye el fundamento que imprime un rostro a la violencia. No se abstrae la barbarie de la Revolución, sino que se le pone nombre, cara, tez y especificidades. Cada uno de los soldados se enfrenta a la catástrofe de la guerra o la muerte, pero conservan su calidad humana en medio del espanto. Restablecer la humanidad de esos personajes revolucionarios en el ámbito que se aproxima a lo cotidiano, en ese volver la Revolución "portátil y doméstica" (Glantz 2005: 135), allí reside la tarea que se impuso Campobello.

"Sus manos, los granos de trigo apretados..."

En 1936, durante la celebración de las fiestas patrias en Morelia, Nellie se refugió en el recuerdo de su madre, porque el 15 de septiembre se conmemoraba también el aniversario de la muerte de Rafaela. Escribió para "cuidar la memoria" de Mamá, en un ambiente de quietud y calma. Las páginas de ese libro de recuerdos se contraponían a una realidad cruel, por ello la escritora advierte: "yo misma parecía desdoblarme en dos, en dos enemigas que trataban de coordinar la red de mentiras tejidas por la endiablada trabazón de un ambiente decrépito" (Campobello 1999: 124).

Por la similitud en la estructura y en la temática, *Cartucho* y *Las manos de mamá* (1937) son obras que han sido estudiadas como textos que se complementan y, en casi todos los análisis, la segunda se favorece de las consideraciones que se realizan respecto a *Cartucho*. La fragmentación, la fluctua-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:16 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ción de la voz narrativa, los personajes de la etapa de auge del villismo, la calle Segunda del Rayo como espacio constante, la situación de receso entre batallas, se presentan como elementos que vinculan ambas obras, pero *Las manos de mamá* posee un tono particular que la diferencia. Los diecisiete textos que forman la obra son un homenaje a la madre de la narradora y autora; por ello se puede señalar que un registro autobiográfico prevalece en la escritura. Seguramente la recepción de *Cartucho* confirmó a Campobello en la necesidad, la obligatoriedad, de escribir un texto en el que elogiara la figura de la madre, sin llamarla nunca por su nombre sino como Ella o Mamá, por lo que el texto se transforma en el reconocimiento a todas las mujeres que detrás de los frentes de batalla, desde el ámbito doméstico rindieron enormes servicios a la Revolución. Nellie no sólo reconoce su propia deuda con la madre que apoya a sus hijos, a los soldados de diversos bandos, sino la deuda con las mujeres que le dieron consistencia a la retaguardia revolucionaria para restablecer las fuerzas y los ánimos de los combatientes y fueron, a su vez, combatientes a su manera.

Las manos de mamá es sin duda un texto narrativo con una fuerte impronta poética, en el que el lirismo se instala desde el haikai tarahumara en el epígrafe y a todo lo largo de las semblanzas. Mamá es la belleza: "Era como las flores de maíz no cortadas y en el mismo instante en que las besa el sol" (Campobello 1991: 971); es también el reposo y la esperanza en medio de la guerra.

Laura Cázares analiza puntualmente la complejidad de la relación madre-hija en un entorno bélico, en un momento de desorden de las costumbres y los hábitos sociales. La madre se convierte en el eje que mantiene unida a la familia, a pesar de la ausencia de la figura paterna, tanto la persona real como la construida en el texto, y es también "el hilo unificador de los episodios" (Cázares 1996: 53).

Los recuerdos "fragmentarios" de la narradora recuperan la cotidianidad marcada por la presencia de la madre que atempera las desgracias de la pobreza y de la guerra:

> Todo era natural en nuestro mundo, en nuestro juego. La risa, las tortillas de harina, el café sin leche, las caídas y descalabradas, los muertos, las descargas de los rifles, los heridos, los hombres que pasaban corriendo en sus caballos, los gritos de los soldados, las banderas mugrosas, las noches sin estrellas, las lunas o el mediodía; todo, todo era nuestro, porque ésa era nuestra vida (Campobello 1991: 976).

Una vida compartida con la madre, quien enseña a sus hijos a ser libres y a valorar la belleza de la naturaleza, la danza y los sueños: "Allí, en la Plaza de las Lilas, entrecerrando los ojos, extendía sus sueños como una niña que

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:16 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

tiende sus muñecas para empezar a moverlas" (985), aunque la realidad destroza y hace sangrar a los soldados y las lilas por igual.

El cuerpo de la madre, como los recuerdos de la narradora, se ofrece fragmentado y así "las manos se convierten en parte esencial, en símbolo de la creación realizada por la madre en los personajes que son sus hijos. Ella, con sus propias manos, cocina sus alimentos, cose sus vestidos, cura sus enfermedades..." (Cázares 2006: 90). La madre hace, a partir de los instrumentos de trabajo, como su máquina de coser, los implementos de su canto a la vida, a la restauración, y también —como afirma Mary Louise Pratt— el contrapunto entre la vida y la muerte, entre la máquina y las balas (Pratt 2004: 170-171). Nellie recupera la figura de su madre, porque la escritura conserva la fuerza y la sensibilidad de sus recuerdos, como en la carta incrustada de diminutivos que cierra el libro: "Mamá: Si usted volviera, sus últimos zapatos de raso, sus medias, las dos cucharitas que usaron sus labios, su manojito de cartas, las migajitas de pan, todo lo que usted dejó lo encontraría igual" (Campobello 1991: 988). La madre será como un talismán frente a los desastres de la guerra revolucionaria.

Villa lejos de la leyenda negra

En tanto se ha soslayado el estudio de los *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* (1940), por considerarse un tratado militar e histórico en el que Campobello dialoga con Martín Luis Guzmán en torno a las características y las andanzas del general revolucionario, conviene adentrarse en este texto en busca de su perfil literario, porque es una obra que merece una mayor atención crítica y una consideración respecto a las estrategias de su entramado estilístico.

La preocupación de la "niña comanche" (Campobello 1999: 139) por el relato de los acontecimientos históricos vinculados con la Revolución Mexicana ha podido rastrearse en las obras eminentemente literarias de Campobello, es decir, tanto en *Cartucho* como en *Las manos de mamá* se ha destacado la presencia de eso que los técnicos llaman la microhistoria. Ciertamente, la mirada de la autora se complace, como hemos señalado, en los personajes borrados de los acontecimientos (los soldados rasos) en lo doméstico, en la descripción de la ternura en un entorno bélico y en los pequeños detalles que infunden vida a ese contexto de muerte. Conforma así sus poemas en prosa —como definió Guzmán los textos de *Las manos de mamá* (*apud* Campobello 2007: 363)—, sus estampas, sus fragmentos de una historia mayor, que fue abordada por los contendientes políticos y también por los historiadores. Pero no hay que olvidar que Nellie Campobello se convierte en la "restauradora" de la figura de Francisco Villa y que se atreve a

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:16 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

llevar a cabo la labor de reformulación de los acontecimientos en un contexto político adverso, como lo señala en 1960 en *Mis libros*: "La historia lo pide así, pues nuestra patria no es propiedad de unos cuantos, carrancistas, obregonistas o callistas" (Campobello 1999: 145).

Reconstruir a Francisco Villa pone a la escritora frente a un compromiso y frente a una decisión de vida. Entre otros, Abreu Gómez lee en las páginas de los *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* la "recia contextura" de la autora y, por ello, concluye que "no es Nellie Campobello una escritora de tipo femenino. Lo femenino está en ella latente, vivo, audaz para guiar el torbellino de la pasión y la gracia de la simpatía" (*apud* Campobello 1940: 18), lo que despierta una discusión sobre el carácter de la escritura femenina y sus posibilidades en la narrativización de lo bélico como tópico no sólo masculino. Y sobre todo, es una afirmación que nos incita a preguntarnos por las peculiaridades de un texto centrado en la vida militar, en las estrategias guerreras, en las disensiones políticas, todos ellos temas adjudicados por la tradición a la imaginación masculina.

Sin embargo, la propuesta de Campobello se inscribe en lo que ella concibe como la creación de "obras que llegan a desbaratar falsos decorados y dejan ver la forma en su más digna y elevada expresión histórica" (1999: 144), mediante ese lenguaje que bordea siempre la terminología del espectáculo tan caro a la autora. En la contraposición entre lo cierto y lo falso, Nellie busca alcanzar la certitud de un pasado que se va esfumando y se transforma, por la vía de la discursividad de los enemigos triunfantes, en la verdad histórica establecida. Ella entiende que desde su posición debe "restaurar" una verdad histórica que se difumina y, por otra parte, tiene la convicción de que su relato pondrá en crisis la falsa "leyenda negra" que cubre la historia de Villa, incluido "hasta el más inocente gesto de su vida diaria" (145). Ahora bien, cuando Paul Ricoeur discute los abusos de la memoria natural, recorre las diferentes figuras de los usos y abusos de ésta, es decir, la memoria impedida, la manipulada para culminar con la memoria obligada. Aquí nos interesa revisar ese último nivel ético-político que sobrepasa la memoria individual y se sitúa en la memoria colectiva, porque "la intimación sólo adquiere sentido con relación a la dificultad experimentada por la comunidad nacional, o por partes heridas del cuerpo político, de hacer memoria de esos acontecimientos de una manera sosegada" (Ricoeur 2003: 118). Tras los acontecimientos revolucionarios en México, el campo de batalla quedó sembrado con cadáveres de todos los bandos; había entonces que establecer las culpabilidades y encontrar a los causantes del mal. Se fortalecía una "historia nacional" frente a los hechos y los personajes considerados negativos, como Villa; entonces en sosiego había que olvidar o someter las contiendas de clase que recorrían el pensamiento revolucionario a una memoria obligada. Nellie Campobello atestiguó esta tergiversación de la historia y se dispuso a corregir esas deformacio-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:16 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

nes. Para ella, la verdad estaba en otras fuentes, en otra memoria colectiva, por eso decidió interrogar a los sobrevivientes (José Nieto, Ismael Maynez) y a los más cercanos al guerrero del Norte (su viuda Austreberta Rentería de Villa) para contar esa historia desde lo que Nellie consideraba la verdad: "Las [*sic*] verdad debe decirse. Nosotros, los hijos de los verdaderos revolucionarios, tenemos la obligación de hablar y pedir que se descorra la cortina" (Campobello 1999: 145); ese fue su derrotero. Entonces, su proyecto de escritura parte de una memoria obligada que debe ser reformulada; su tarea consiste en franquear la amnistía, ese privilegio de los poderosos de enviar a los vencidos al retiro para poner, de acuerdo con Ricoeur, "fin a graves desórdenes políticos que afectan a la paz social [...] violencia que, supuestamente, la amnistía interrumpe" (2003: 587). Así, restaurar el relato considerado verdadero rompe la amnistía, abre las heridas y desata nuevas contiendas. Villa cabalga siempre de nueva cuenta en el imaginario social. Como ejemplo, en 2003, las nietas del héroe, Guadalupe y Rosa Helia Villa, dieron a conocer las memorias que Villa dictó a Manuel Bauche Alcalde, y entonces se reinicia una batalla contra Martín Luis Guzmán y sus *Memorias de Pancho Villa*; allí Rosa Helia Villa acepta la maestría del hombre de letras "astuto e inteligente" pero rechaza su traición: "transita de facción en facción, en defensa propia, según se lo iba indicando su instinto de conservación" (Villa 2003: 44), de manera que la verdad del documento podrá corregir los desvíos del literato. La mayor discusión se presenta en torno al lenguaje de Villa.

Nellie Campobello, pertrechada con las entrevistas, la revisión de los archivos de Villa, los libros, los viajes a los lugares de las batallas, los recuerdos de las historias escuchadas a su madre o, como señala Irene Matthews, con "documentos e historias ya escritos, aunque de primera mano" (1997: 123), se enfrenta a su labor y requiere decidir si la acometerá como jueza, historiadora o mujer de letras. El juez establece un veredicto; en este caso podría pensarse que se trata de la salvación de Francisco Villa. Por otra parte, como una constante, se ha comentado este libro de Nellie Campobello como un ejercicio del hacer historia, por sus recursos, su búsqueda de la verdad, la disposición de los materiales, etcétera; sin embargo, el texto nos coloca a los lectores en un terreno indeterminado; su hibridez nos hace dudar respecto a la historicidad o a la capacidad ficcional que lo envuelve.

Sin lugar a dudas, Nellie Campobello reincide en esa capacidad oral que Max Parra destaca en *Cartucho*, en tanto intenta "reproducir la percepción y el impacto psicológico que tuvieron los sucesos de sangre y de muerte en la conciencia personal y colectiva" (1998: 167) para configurar a Villa, restaurar el sentido de las batallas (Torreón, Parral, etcétera) y rehistoriar diez años de la Revolución (1910-1919).

Pero es posible considerar que la tercera posición, la de mujer de letras, priva sobre las otras dos, sin excluirlas. No sólo se trata de escribir un libro

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:16 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

sobre la verdad (en un sentido moderno) y elaborar un juicio certero sobre Villa y su vida militar, sino de crear un estilo narrativo que permita esa "restauración". En este contexto, conviene revisar la consideración de Hayden White sobre el texto histórico como artefacto literario en tanto "la narración consistiría en un proceso de decodificación y recodificación en el que una percepción es clarificada al ser presentada en un modo figurativo diferente de aquél en el que fue codificada por la convención, la autoridad o la costumbre" (2003: 134).

En cuanto a Francisco Villa, un personaje enigmático de la historia mexicana o, como señala Emilia Elena Martínez, "una personalidad complejísima de la cual irradiaban una especie de fuerza magnética, un vigor físico y un poder de fascinación irresistibles" (1965: 103), la autoridad o la convención en los años treinta y cuarenta habían construido una metáfora de desvalorización del héroe; por ello Nellie Campobello necesita conformar un relato que restablezca el sentido del heroísmo, que recupere con una gran sinécdoque (del hombre a todo el movimiento social) el significado de la revuelta popular en el seno de la Revolución.

La narración, disfrazada de texto histórico, pone al descubierto las estrategias literarias que rebasan quizá la intencionalidad de historización de la autora. Sin una pretensión de abarcar con criterio exhaustivo todos los recursos que forman ese "estilo" de Nellie Campobello, importa destacar algunos elementos que fortalecen la afirmación de este texto en su hibridez cercana a la ficcionalización de la historia.

Un primer punto notable en estos discretos "apuntes" —ella no quería seguramente rivalizar con su guía y maestro Martín Luis Guzmán— es la intromisión de una primera persona, de un(a) narrador(a) que juzga y hace inclinarse el fiel de la balanza en momentos de duda: "A este encuentro, que yo considero una batalla, imperfecta en algunos aspectos superficiales, pero en la parte principal perfecta, le han llamado unos, la Batalla de Reforma, otros, la de los Llanos de Catarinas, y otros, la de Guadalupe de la Rueda; yo afirmo, y conmigo varios supervivientes, que fue en el Alto de la Cantera" (Campobello 1940: 152). No es sólo una voz inocua sino que se manifiesta como experta en cuestiones de guerra, de táctica y estrategia. Para organizar el relato de manera que los lectores puedan seguir con facilidad las maniobras militares de Villa y su ejército, sus dorados (de nuevo tras los pasos de Guzmán), Nellie Campobello recurre a la utilización de subtítulos ingeniosos, novelescos, que despiertan la curiosidad y marcan los puntos relevantes del relato con nombres de lugares y personajes, además de entregar señales enigmáticas: "Los aviones americanos.– El espionaje villista.– San Juan Bautista.– La cita con sus dorados.– El ruido de la Caballería.– Villa en todas partes.– Toma de la Plaza de Chihuahua.– Milagros de la caballería.– La bala en la rodilla.– Los americanos se van.– La campaña de Pershing contra Villa.–

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:16 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Ataque a Parral.- Muerte de Sobarzo.- Avance a Torreón.- Plan de Río Florido" (1940:137) para cubrir la última parte de 1916.

Nellie Campobello supo armar la intriga con maestría, de tal modo que si lee el texto alguien sin conocimientos históricos o algún ignorante de los movimientos de tropas o de las hazañas de Villa, podrá entrar en la lectura como si se tratara de un libro de aventuras o de un viaje guerrero que parte desde el lugar del origen del jefe del ejército, recorre un territorio apoderándose de cada ciudad que avizora, con pocas excepciones, y concluye aceptando la amnistía, la retirada en Canutillo, no sin antes atravesar de manera heroica el Bolsón de Mapimí. ¿Cómo logra el ritmo de esa intriga que se desarrolla a lo largo del texto? ¿Cómo consigue atrapar el interés de sus lectores? Considero que son dos los puntales que sirven para perfeccionar la intriga. Por una parte, la construcción de la figura del héroe, que va creciendo a medida que el relato avanza; desde la traza borrosa de un joven inexperto, temeroso de la leva, hasta llegar a ser un gran estratega militar, humano y también vengativo. Y a medida que Villa se transforma, lo hacen también sus generales, sus hombres de armas. La descripción del proceso de crecimiento se trata de verificar con la inclusión de documentos que prueban la deslealtad y la ignominia de los otros, los enemigos: Huerta, Carranza, Obregón. Aquí se invierte el modo de escritura, ya que se historiza el relato. Otra forma de capturar el ánimo lector subyace en la narración de las trampas en el combate. Se prepara el señuelo y luego se esperan los resultados:

> Las órdenes de Villa fueron precisas. Todos los puntos estratégicos quedaron cubiertos [...] Los dorados de Martín López demostraban una vez más su práctica de la guerra; nadie hubiera imaginado que allí estaban escondidos, espiando la llegada del enemigo. Las huellas fueron borradas. En unos minutos todo quedó tranquilo. La columna al mando directo de Francisco Villa, estaba distribuida con perfecto acierto y en espera de aquella poderosa caballería que los había hecho huir con suma facilidad (Campobello 1940: 166).

Y mientras tanto, Villa espera el momento preciso para el ataque, y el lector se ve atrapado en la red de la incertidumbre. Las trampas descubren la capacidad táctica de Villa, y el ingenio narrativo de Nellie Campobello surge para intensificar el suspenso al escandir la información y dar a su texto un ritmo oracional (estilo cortante) como lo afirma Blanca Rodríguez (1998: 246).

Asimismo, la autora norteña consigue permear las composiciones de lugar y la descripción de los personajes con un halo poético que supera el mero y objetivo acopio de datos. En ello interviene un empleo de la adjetivación justa y el uso de las enumeraciones, las letanías de nombres que dan cuenta de los ejércitos y las brigadas. Torreón, Parral, Columbus, Chihuahua y Zacatecas son los espacios de la guerra: "Zacatecas es una ciudad metida

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:16 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

entre cerros, que protegen a los ocupantes y son adversos a quienes la atacan" (1940: 86) o bien "La ciudad de Parral tiene, vista desde un avión, la figura de una corbata de lazo. Los cerros le dan esa forma" (190), o también: "Las brigadas eran: «La Morelos», de Tomás Urbina; la «Villa», al mando de José Rodríguez; la «Benito Juárez», al mando de Maclovio Herrera; la «Cuauhtémoc», al mando de Trinidad Rodríguez, (etc., etc.)" (65), que nos transmite el encantamiento de la sonoridad de la unión de los nombres de los héroes de antes con los héroes del ahora de la enunciación. La descripción de personajes se da en algunas ocasiones por medio de aliteraciones como: "Fierro, que era su perro *fiel*, y otros muchos de sus fieles y valientes guerreros que tanta falta le hacían" (158).

En los *Apuntes* la voz narradora ejerce un decidido control de la hipérbole, siempre en peligro de desbarrancarse en un cúmulo de elogios: "El general Villa cargó su gente sobre el Fuerte de Santa Rosa. ¿Cómo pudieron tomar aquella fortaleza? Para los dorados no había imposibles. Pertrechados estos hombres, se enfrentaban al mismo diablo. Por eso había sido imposible vencerlos [...] La verdad era que Villa, con pocos hombres, se burló de veinte mil americanos y cuarenta mil carranzas, además de los sociales" (189). El contrapunto se establece con las buenas cualidades de los enemigos, la ayuda popular, etcétera, como factores que establecen ese control.

Por otra parte, no debemos olvidar que el texto responde a la exigencia de clarificar la capacidad bélica de Villa y sus dorados, de mostrar su precisión matemática en todo, en la puntualidad y la colocación de la artillería. Las derrotas no se presentan como tales sino como retiradas tácticas: "En el último encuentro, la retirada de la mayoría del ejército de Villa fue absoluta; derrota en el sentido exacto no existió" (112). En algunos momentos, se recurre al uso del presente para romper el relato sostenido en pretérito y crear un efecto psicológico: "Todos están contentos. Algunos tienen lágrimas detenidas en sus ojos y narran al general cómo han estado sosteniendo su guerra de guerrillas, y cómo han estado burlando a los carrancistas y a los americanos, Villa sonríe" (141).

Otro enorme filón de estudio lo representan las corrientes intertextuales que surcan los *Apuntes*, desde los textos bélicos que muestran las estrategias de Napoleón, Foch, Gengis Khan, hasta los libros que en la literatura mexicana han relatado los hechos revolucionarios: Martín Luis Guzmán y Urquizo, primordialmente. Y en este trabajo surgirá una de las más inquietantes preguntas sobre el texto: si Nellie Campobello pretendió escribir "libros verdaderos", "descorrer el velo", ¿por qué ofrece sus materiales a Guzmán y por qué escribe los *Apuntes*, cuando ya Guzmán había escrito una parte de las *Memorias...*, que de alguna manera cumplían con la tarea restauradora? Sólo nos queda pensar que Nellie logró ficcionalizar a Villa para que la leyenda persistiera y que, muchos años después, cuando Friedrich Katz emprendiera su

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:16 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

monumental estudio sobre Villa, tuviera que confesar: "es extremadamente difícil separar la verdad de la leyenda, determinar la veracidad de estos relatos contradictorios" (2000: I, 22).

Nellie Campobello aportó a la literatura mexicana un tono coloquial, un sabor que rescata las costumbres de los pueblos del norte de México, una recuperación de los personajes que vivieron la Revolución, la restauración de Villa, una descripción de la violencia que sorprende por su visión desde la mirada infantil, un elogio poético de la figura de la madre, una reconstrucción de la importancia de las mujeres en el ámbito bélico, el énfasis en la "identidad territorial y la política anticentralista" (Parra 2005: 60) y, sobre todo, la rememoración del movimiento revolucionario mediante su escritura. La poetización de la muerte, la erotización del horror (Glantz 2007), se convirtieron en un legado literario que nos enriquece y nos hace tomar conciencia de nuestro pasado.

Bibliografía

Abreu Gómez, Ermilo. 1940. "Villa en la historia y en la leyenda", *Romance*, 15 de noviembre, vol. 1, núm. 18, p. 18.

Aguilar Mora, Jorge. 2000. "El silencio de Nellie Campobello" y "Cronología de Nellie Campobello", en Campobello 2000, pp. 9-43, 163-170.

——. 1990. *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la Revolución Mexicana*. Ediciones Era, México.

Campobello, Nellie. 2007. *Obra reunida*, pról. Juan Bautista Aguilar. Fondo de Cultura Económica (*Letras Mexicanas*), México.

——. 2004. *Francisca Yo!, el libro desconocido de Nellie Campobello*, ed. e intr. Jesús Vargas Valdés y Flor García Rufino. Nueva Vizcaya Editores-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México.

——. 2000. *Cartucho*, pról. y cronología Jorge Aguilar Mora. Ediciones Era, México.

——. 1999. *Las manos de mamá. Tres poemas, Mis libros*, pról. Blanca Rodríguez. Factoría Ediciones, México.

——. 1991. *Cartucho* (1931) y *Las manos de mamá* (1937), en *La novela de la Revolución Mexicana*, 9a. ed., sel., introd., cronol. y pról. Antonio Castro Leal. Aguilar (*Obras Eternas*), México, t. 1, pp. 927-989.

——. 1940. *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*. EDIAPSA, México.

——. 1931. *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*. Ediciones Integrales, México.

Carballo, Emmanuel. 1990. "Nellie Campobello y la figura de Pancho Villa", en *Notas de un francotirador*. Gobierno del Estado de Tabasco, Villahermosa, pp. 211-212.

——. 1986. "Nellie Campobello", en *Protagonistas de la literatura mexicana*. Ediciones del Ermitaño-SEP (*Lecturas Mexicanas*, 48), México, pp. 408-419.

Cázares Hernández, Laura (ed.). 2006. *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer*. Tecnológico de Monterrey-Universidad Iberoamericana-FONCA, México.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:16 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

——. 1996. "Eros y Tanatos: infancia y revolución en Nellie Campobello", en *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas*, coords. Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco. El Colegio de México, México, pp. 37-58.

——. 1991. "Nellie Campobello: novelista de la Revolución", *Casa de las Américas*, vol. 31, núm. 183, pp. 51-56.

DE BEER, Gabriella. 1979. "Nellie Campobello, escritora de la Revolución Mexicana", *Cuadernos Americanos*, marzo-abril, vol. 223, núm. 2, pp. 212-219.

FIALLEGA GUTIÉRREZ, Rocío. 2002. *Nellie Campobello: poeta, bailarina y loca*. Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

GLANTZ, Margo. 2007. "Nellie Campobello: ¿Virilidad? ¿Afeminamiento?", en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: "Las dos orillas". IV Literatura Hispanoamericana siglos XIX, XX y XXI*, eds. Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja. FCE-Asociación Internacional de Hispanistas-Tecnológico de Monterrey-El Colegio de México (*Lengua y Estudios Literarios*), México, pp. 227-242.

——. 2005. "Vigencia de Nellie Campobello", en *El salto de Minerva. Intelectuales, género y Estado en América Latina*, eds. Mabel Moraña y María Rosa Olivera-Williams. Iberoamericana-Vervuert (*Nexos y Diferencias*, 14), Madrid-Frankfurt am Main, pp. 123-139.

KATZ, Friedrich. 2000. *Pancho Villa*, 2a. ed., 2 vols., tr. Paloma Villegas. Ediciones Era, México.

KEIZMAN, Betina. 2007. "Entre el testimonio y la autobiografía, *Cartucho* y la construcción de una memoria poética/política", *Cuadernos del CILHA*, vol. 8, núm. 9, pp. 35-40.

KELLER, Gary D. 1979. "El niño en la Revolución Mexicana: Nellie Campobello, Andrés Iduarte y César Garizurieta", *Cuadernos Americanos*, mayo-junio, vol. 170, núm. 3, pp. 142-151.

MARTÍNEZ REYNOSA, Emilia Elena. 1965. *Nellie Campobello y su obra literaria*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

MATA, Óscar. 2001. "La Revolución Mexicana escrita con mirada de niña", *Tiempo y Escritura*, diciembre, núm. 1, en http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/larevolucionmexicana.htm (consultado el 15 de julio de 2010).

MATTHEWS, Irene. 1997. *Nellie Campobello, la centaura del Norte*, pról. Elena Poniatowska. Cal y Arena (*Los Libros de la Condesa*), México.

MEYER, Doris L. 1985. "Nellie Campobello's *Las manos de mamá*: a rereading", *Hispania*, vol. 68, núm. 4, pp. 747-752.

MONTES DE OCA NAVAS, Elvia. 1996. "La mujer de la Revolución", en *Protagonistas de las novelas de la Revolución Mexicana*. Instituto Mexiquense de Cultura (*Raíz del Hombre*), Toluca, pp. 136-144.

NÁJERA, Valeska Strickland. 1980. *La obra de Nellie Campobello*. Tesis de Doctorado, Northwestern University, Chicago.

OROZCO VERA, María Jesús. 1996. "La mujer y la Revolución Mexicana en *Cartucho* y *Las manos de mamá* de Nellie Campobello", en *Narrativa de la Revolución Mexicana. La revolución en las artes y en la prensa, Conferencias de los Encuentros I y II sobre el Ciclo Narrativo de la Revolución Mexicana*, ed. Elena Barroso. Fundación El Monte, Sevilla, pp. 271-282.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:16 UTC 2:34:56 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ORTUÑO SANDOVAL, Marcela. 1998. "Un acercamiento interpretativo a *Las manos de mamá* de Nellie Campobello", *Semiosis*, enero-diciembre, vol. 1, núm. 3-4, pp. 126-137.

OYARZÚN, Kemy. 1996. "Identidad femenina, genealogía mítica, historia: *Las manos de mamá*, de Nellie Campobello", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 22, núm. 43-44, pp. 181-199.

PALLEY, Julian. 1990. "Review. Campobello, Nellie, *Cartucho. My Mother's Hands*. Translated by Doris Meyer and Irene Matthews. Intro. by Elena Poniatowska", *Hispania*, vol. 73, núm. 3, pp. 680-682.

PARRA, Max. 2005. *Writing Pancho Villa's Revolution: rebels in the literary imagination of Mexico*. University of Texas Press, Austin.

——. 1998. "Memoria y guerra en *Cartucho* de Nellie Campobello", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 24, núm. 47, pp. 167-186.

PRATT, Mary Louise. 2004. "Mi cigarro, mi Singer, y la revolución mexicana: la danza ciudadana de Nellie Campobello", *Cuadernos Pagu*, junio, núm. 22, pp. 151-184.

RAMÍREZ PAULÍN GONZÁLEZ, María Dolores Alfonsina. 1963. *La prosa narrativa femenina contemporánea en México*. Tesis de Maestría, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

RICOEUR, Paul. 2003. *La memoria, la historia, el olvido*, tr. A. Neira. Trotta, Madrid.

RODRÍGUEZ GAONA, Blanca. 2007. "La guerra como placer estético en *Cartucho*", en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: "Las dos orillas". Literatura Hispanoamericana siglos XIX, XX y XXI*, ed. cit., pp. 611-619.

——. 1998. *Nellie Campobello: eros y violencia*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

——. 1996. *La obra narrativa de Nellie Campobello (génesis, modificaciones y recepción)*. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

RUFFINELLI, Jorge. 2000. "Nellie Campobello: pólvora en palabras", *La Palabra y el Hombre*, núm. 113-114, pp. 63-72.

TORTAJADA Q., Margarita. 1979. "Danza de mujer: el nacionalismo revolucionario de Nellie Campobello", *El Cotidiano*, vol. 13, núm. 84, pp. 87-94.

VARGAS VALDÉS, Jesús y Flor GARCÍA RUFINO. 2004. "Introducción", en Campobello 2004, pp. 13-27.

VILLA, Guadalupe y Rosa Helia (eds.). 2003. *Pancho Villa retrato autobiográfico 1894-1914*, pról. Juan Ramón de la Fuente. UNAM-Taurus-Santillana, México.

WHITE, Hayden. 2003. *"El texto histórico como artefacto literario" y otros escritos*, tr. Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino, intr. Verónica Tozzi. Paidós-I.C.E-U.A.B. (*Pensamiento Contemporáneo*, 71), Barcelona.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:16 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

EL COLEGIO DE MÉXICO

Chapter Title: ECOS EN EL VIENTO. LA NARRATIVA DE JAIME TORRES BODET

Chapter Author(s): Lourdes Franco Bagnouls

Book Title: Doscientos años de narrativa mexicana

Book Subtitle: Siglo XX

Book Editor(s): Rafael Olea Franco and Laura Angélica de la Torre

Published by: El Colegio de Mexico

Stable URL: http://www.jstor.com/stable/j.ctv3dnq1k.8

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at https://about.jstor.org/terms

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0). To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

El Colegio de Mexico is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Doscientos años de narrativa mexicana*

This content downloaded from 189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:37 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ECOS EN EL VIENTO. LA NARRATIVA DE JAIME TORRES BODET

Lourdes Franco Bagnouls
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Jaime Torres Bodet nació en la Ciudad de México en 1902, cuando la capital del país apenas despertaba a la conciencia de una nueva era; una ciudad que aún soñaba mecida por los ecos del modernismo, cuando el cisne no había perdido su gracioso cuello encorvado a manos del poeta Enrique González Martínez. La última década porfiriana iniciaba su azaroso destino. Imposibles parecían entonces los días aciagos de una guerra civil. En una casa que formaba esquina entre las calles de Donceles y Allende, entonces llamada del Factor, vivió los primeros años de su vida un niño que miraba por entre los hierros de sus balcones entrar a la Cámara de Diputados la figura mítica de Porfirio Díaz. Su padre, hombre de pocas palabras, de gesto adusto, de bondad sobria, veló por su bienestar desde la prudente distancia que dejaba libre el celo materno. Afectada la familia por la tragedia de perder en una edad temprana al segundo de sus hijos, la madre de Torres Bodet se adjudicó el dominio absoluto sobre la educación del único hijo que le quedaba; le adaptó en su casa los enseres indispensables para suplir el aula y allí, con gran diligencia, se avocó a la tarea de enseñarle las primeras letras. Cuando al fin sus progenitores se decidieron a desprenderse de él y enviarlo a una escuela, el niño demostró, mediante un examen de suficiencia, poseer los conocimientos necesarios para cursar el tercer año; la escuela anexa a la Normal de Maestros fue el escenario donde completó con éxito su educación primaria. A los once años —todavía vestido con pantalón corto— ingresó a la Escuela Nacional Preparatoria, ubicada en el viejo edificio de San Ildefonso, ocupado originalmente por los jesuitas hasta el fin del Imperio de Maximiliano. Un año después, en 1868, en el majestuoso recinto se fundó la Escuela Nacional Preparatoria, bajo la dirección de Gabino Barreda.

Será en aquellas aulas donde Torres Bodet encuentre y defina su vocación literaria. Un profesor marcaría para siempre su condición de poeta: Enrique Fernández Granados, *Fernangrana*, a cuyo juicio sometió Torres Bodet la primera de sus composiciones; una nota elogiosa del maestro fue el detonante para que el joven alumno decidiera el rumbo de su vida: sería "un hombre de letras":

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:37 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

> Nunca lauro académico alguno ha suscitado mayor placer. Al salir de clase, no me atreví a comentar el hecho con mis amigos. A mi satisfacción se mezclaba un sentimiento modesto: el temor de que no me fuese posible ya realizar otra hazaña de aquella especie...
>
> ¡Ser un hombre de letras! Aun cercada así, entre admiraciones, la exclamación no contiene sino parte muy débil de mi esperanza, a los 12 años. Hice a pie, hasta mi casa, el regreso desde la Escuela Preparatoria. ¿Cómo resignarme a incrustar, dentro de un tranvía, esa combinación formidable de júbilo y de terror? El mismo sentimiento que me había impelido a salir del colegio rápidamente, sin mostrar [...] las felicitaciones de *Fernangrana*, me constreñía a volver despacio, deteniéndome ante cada escaparate, respirando el aroma de cada jardín (Torres Bodet 1955: 61).

La cita *in extenso* está plenamente justificada; ése fue el instante en el que ante Torres Bodet se abre la senda de las letras.

Su generación, a la que habría de darse años más tarde el nombre de su última revista colectiva: *Contemporáneos*, marcaría un hito en la literatura mexicana. La característica fundamental del grupo fue la inteligencia a la que uno de sus miembros —José Gorostiza— definiría en 1939, en su poema capital *Muerte sin fin*, como "soledad en llamas". Ciertamente, la inteligencia de los Contemporáneos los aisló en un gueto, pero también los instó a desarrollar al máximo sus capacidades y concretar en obra su filiación generacional, a la que durante mucho tiempo se calificó de segregativa, subversiva y contraria al proyecto revolucionario imperante, caracterizado por un exacerbado afán folklorista y memorístico con respecto a la gesta armada recién concluida. Una de las mentes más preclaras del grupo fue sin duda la de Jorge Cuesta, notable ensayista, quien define así, en una carta a Bernardo Ortiz de Montellano, la situación del grupo:

> La gente acostumbra reunirnos a usted y a mí en un grupo literario al que llaman "la vanguardia", de Ulises, de Contemporáneos [...] se nos reúne, se nos hace caber en un grupo sencillamente porque se evita o porque no se desea nuestra compañía literaria. Reunimos nuestras soledades, nuestros exilios: nuestra agrupación es como la de forajidos, y no sólo en sentido figurado podemos decir que somos "perseguidos por la justicia". Vea usted con qué facilidad se nos siente extraños, se nos destierra, se nos "desarraiga" para usar la palabra con que quiere expresarse lo poco hospitalario que es para nuestra aventura literaria el país donde ocurre (*apud* Ortiz de Montellano 1995: 107).

El juicio de Cuesta es exacto, los Contemporáneos fueron extranjeros en su propia tierra, tanto dentro como fuera del país; tal fue el caso de Torres Bodet, el de Gorostiza, el de Pellicer o el de un espíritu afín a los Contemporáneos,

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:37 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

aunque anterior en el tiempo y superior en experiencia y jerarquía: Alfonso Reyes; y para emplear una frase característica del regiomontano, las "diferencias" prevalecieron siempre frente a las "simpatías". Incluso, en el caso de Torres Bodet, cuando ya éste era un hombre maduro, respetado en México y en el extranjero, las críticas no cesaron, el sentimiento de soledad no amainó; basta conocer las cartas que intercambió con su compañero de aula y siempre amigo Bernardo Ortiz de Montellano para entender la dimensión de ese sentimiento de incomprensión y rechazo que acompañó sus inquietudes intelectuales: "Por otra parte, ya voy acostumbrándome a aceptar el ostracismo en que ciertos sectores me tienen. ¿Leíste, alguna vez, en *El Nacional Revolucionario* cierta amable nota que J. B. González me dedicaba? Ni una voz para desmentirlo. Silencio unánime y elocuente" (Torres Bodet 2003: 113). El "Archipiélago de soledades", como lo denominó Villaurrutia, estaba consumado: excluidos del consenso general, pero también distantes en el centro mismo de su generación, los Contemporáneos se concentraron en el crecimiento de su obra individual, coincidente con la de sus compañeros en la base de un propósito común: insertar a México en el seno del contexto universal, dando respuestas individuales a problemas colectivos de tal manera que se reconociera la fisonomía mexicana en el plano de los asuntos inherentes a la cultura occidental, sin demérito de sus particularidades, pero alejada de la mera exaltación nacionalista.

Jaime Torres Bodet fue dueño de una inteligencia precoz, como la de casi todos sus compañeros. Su seriedad y disciplina lo llevaron pronto a distinguirse en las aulas y a desempeñar, apenas rebasada la adolescencia, puestos que hoy en día resultarían impensables para un joven de su edad: a los dieciocho años impartía ya una cátedra de literatura general; ese mismo año, propuesto por Alberto Vázquez del Mercado, fue nombrado secretario de la Escuela Nacional Preparatoria por el rector José Vasconcelos. Poco tiempo, sin embargo, duraría en el cargo, pues el autor del *Ulises criollo* lo atraería a su lado como su secretario particular. Torres Bodet recuerda así su primer encuentro con el polémico personaje:

> Era jueves. Y sabía yo, por Manuel Toussaint, que no siempre los empleados de la secretaría particular del Rector tenían obligación de concurrir a la Universidad en las tardes de los jueves y de los sábados, ¿Encontraría yo a Vasconcelos?
>
> "Ah, es usted...", exclamó el mozo de audiencia, al recibir mi tarjeta.
>
> Sin mayores formalidades, me introdujo en una antesala bien amueblada y de atmósfera persuasiva. Aquel despacho iba a ser el mío. Un hombre de mediana estatura se hallaba allí, de espaldas a la puerta de entrada y arrodillado casi frente a un librero en cuya tabla más baja estaba luchando por colocar, sin ayuda de nadie, una pila de tomos encuadernados. Al oír mis pasos, volvió la cara rápidamente. La sangre, que el esfuerzo le había agolpado en las sienes, se las teñía de bermellón. Era Vasconcelos (Torres Bodet 1955: 126-127).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:37 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Los años siguientes verían aparecer varios libros de poemas en los que el joven Torres Bodet percibiría la paulatina maduración de su voz: *Canciones*, *El corazón delirante*, *La casa*, *Los días*, *Nuevas canciones*, *Poemas*, *Biombo*, todos estos poemarios escritos entre 1922 y 1925. En 1927 aparece la primera de sus novelas: *Margarita de niebla*, y en 1929, el segundo de estos ensayos narrativos: *La educación sentimental*. Seis novelas cortas, un libro de relatos y una serie de cuentos recogidos en fecha reciente por Luis Mario Schneider con el título de *El juglar y la domadora* forman la bibliografía de Torres Bodet en el género narrativo.

En un México que pretendía consolidarse a partir de la cultura de la Revolución, es decir, de una personalidad fincada en el nacionalismo a ultranza, las miras universalistas de los Contemporáneos no eran bien recibidas. El panorama literario de carácter nacionalista veía con malos ojos una narrativa en la que, más allá de la acción conducida por la anécdota, lo fundamental eran las atmósferas imbuidas por un espacio muchas veces difuminado y por la complejidad inasible de las conciencias puestas en ejercicio a partir de la actuación veleidosa del azar, que reúne y enfrenta a los seres poniéndolos en situaciones muchas veces bizarras, en ocasiones incongruentes, aunque siempre posibles en el contexto de los sentimientos. Hay que decir que los ensayos narrativos de los Contemporáneos fueron considerados, en general, meros caprichos de una prosa sin compromiso social, ajena a la sensibilidad de un país fundamentalmente rural y con una capital que no ocultaba su provincianismo, aunque se esforzaba por alcanzar cierto estatus cosmopolita que no habría de lograr sino dos décadas después.

Es importante reflexionar brevemente sobre el texto "Deber y honra del escritor", que fue su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua el 11 de abril de 1945. En él parece existir una contradicción aparente entre las afirmaciones hechas por el escritor y lo que tradicionalmente se consideran los presupuestos estéticos de la narrativa de vanguardia a la que él pertenece. Sin embargo, la confutación es sólo aparente; los discursos monológicos de sus narradores en primera persona buscan adentrarse en el torbellino interior del ser en crisis que aparece en cada uno de sus relatos, a fin de plasmar, en papel, la angustia interior en la que se debaten con el propósito de encontrar dentro de sí las respuestas que socavan su mundo interior. En este discurso, Torres Bodet afirma:

> Si los artistas de antaño se complacieron, viendo cómo se convertía Dafne en laurel y en estatua de sal la mujer de Lot, el deber exige que nuestra hora se singularice precisamente por lo contrario y que, al roce de nuestra vara poética o filosófica, vuelva a vivir la mujer de Lot, escapando a su cárcel salobre y fría, vuelva el laurel a ser Dafne viva y hallaremos, bajo los símbolos opresores, la carne trémula y vulnerable por cuyas arterias corra una sangre ya no ficticia,

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:37 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

> sino roja y ardiente como la nuestra, entre nervios y músculos de verdad (Torres Bodet 1965: 808).

Se ha hablado hasta la saciedad de la condición evanescente, frágil, frívola e incluso irreal de los personajes que aparecen en la narrativa de los Contemporáneos; en este momento el juicio debe ser otro. Si bien la realidad construida en estos relatos difiere de la representada en los textos centrados en la condición inmediata de un México posrevolucionario, los personajes de éstos carecían, en su mayoría, de una composición psicológica compleja; eran las circunstancias, y no el estado integral del personaje, las que determinaban las acciones. Por el contrario, los protagonistas de la narrativa de Torres Bodet se singularizan por actuar en medio de situaciones de crisis existencial en las que entra en juego todo su potencial discursivo.

Octavio Paz opinó, años más tarde, sobre la narrativa de Torres Bodet:

> Las ficciones y relatos de Torres Bodet están marcados por su época y él mismo, al final de sus días, los excluyó de sus *Obras escogidas* (1961). Es lástima; esos cuentos y narraciones están bien trazados y su límpida escritura compensa, incluso en sus afectaciones, la endeblez de los vagos caracteres. Tal vez el mundo exterior estaba poblado, para esa generación, no por personas sino por ideas o, más bien, por las imágenes de un múltiple Narciso (Paz 1994: 7).

Certero es sin lugar a dudas el juicio de Paz: apuntalamientos biográficos, reflexiones íntimas, recuerdos, evocaciones, tal es el mundo narrativo del joven escritor; un mundo variado, sin embargo; rico en modalidades descriptivas; educado en la más pura escuela modernista y en la más novedosa prosa europea —en especial en la obra del escritor francés Jean Giraudoux.[1] Efectivamente, Paz acierta cuando afirma que los personajes torresbodetianos son fluctuaciones de un Narciso múltiple; y con respecto a lo "vago" de los caracteres, es verdad que los personajes objeto de las reflexiones del narrador en primera persona viven sólo en función de éste; se configuran de acuerdo con los patrones de su mente, porque el discurso es intimista; pero también es cierto que de esas reflexiones surge un mundo

[1] A pesar de que la cercanía de la narrativa de los Contemporáneos con la obra del autor francés es reiterada por la crítica una y otra vez, quien mejor describe la relación auténtica entre Torres Bodet y Giraudoux es Rubén Salazar Mallén; a propósito de *La educación sentimental*, en las páginas de *Contemporáneos* dijo: "Jaime Torres Bodet intenta evadirse de la estirpe inaugurada por Giraudoux y Proust —Adán y Eva para una *Biblia* de la prosa actual—. El procedimiento con que busca realizar su propósito se posa, huyendo de la facilidad, en la sencillez: derrama —sin haberla desnudado de su color— el agua del relato en la superficie de la lentitud. Si en Giraudoux el estilo tiene la agilidad de un film, en Torres Bodet se alarga, sin pausas, hacia una pereza que no llega, sin embargo, a dilatarse en la minuciosidad de Proust" (Salazar Mallén 1930: 187).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:37 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

rico en complejidades existenciales, necesarias para la conformación de un mundo fincado en el bullir interior de las almas en conflicto, por lo que no existe incongruencia alguna entre las afirmaciones de Torres Bodet en su discurso de ingreso a la Academia y la esencia de sus personajes de ficción.

El primer texto narrativo de Torres Bodet no es *Margarita de niebla*, como tradicionalmente se asegura, sino el relato "Avenida", el cual fue publicado en *Revista de Revistas* en 1926 y recogido por Luis Mario Schneider en *El juglar y la domadora*. Este texto, en el que Schneider descubre nexos con el estridentismo, posee también marcadas reminiscencias modernistas. En 1876, Manuel Gutiérrez Nájera apuntaba, en el marco de una polémica a propósito del arte y el materialismo, que "el arte tiene por objeto la consecución de lo bello; 2° que lo bello no puede encontrarse en la materia, sino con relación al espíritu; y 3° que el amor es una inagotable fuente de belleza" (Gutiérrez Nájera 2002: 13). El primer relato de Torres Bodet responde perfectamente a este principio. La historia es simple: un joven encuentra en la calle a una mujer, la sigue, la conquista, ella le da su dirección, se citan en casa de ella, lugar donde consuman el amor. La fórmula corresponde a la propuesta de El Duque Job.

Será en 1927 cuando aparezca la primera obra narrativa formal del autor: *Margarita de niebla*, precedida por un epígrafe de Goethe que explica el título, a la vez que crea, entre la obra inmortal del escritor alemán y el primer ensayo narrativo del joven mexicano, un estrecho lazo que define tanto la admiración hacia el creador del *Fausto*, como la sintonía entre la naturaleza de ambas heroínas; el epígrafe en cuestión dice: "¡Si me muevo de este sitio, si me aventuro a acercarme, no puedo verla sino envuelta en niebla!". Esta primera novela del joven escritor encierra el clásico conflicto de un triángulo amoroso: un profesor se enamora de una joven —Margarita— a quien le ha tocado en suerte examinar; comienza el proceso de seducción, el acercamiento a la familia y el posterior descubrimiento de la mejor amiga de su amada coincidente con el paulatino desengaño acerca de las cualidades de Margarita; un precipitado viaje de la familia a Europa acelera los acontecimientos y el profesor se ve impelido a casarse con Margarita, aunque sin amor.

Dos autores de su tiempo, cercanos a la sensibilidad de los Contemporáneos, uno en España —Benjamín Jarnés— y otro en Cuba —Juan Marinello— supieron leer la novela en su estricto sentido. Benjamín Jarnés expresó que *Margarita de niebla* era "un libro de transición, un bello libro de transición. Está con un pie en el poema y el otro en la novela. De ahí nacen —como en libros de igual jerarquía— todas las oscilaciones, todas las vacilaciones que empapan de fina bruma la prosa —aún sin clasificar— de Torres Bodet" (Jarnés 1927: 108). Marinello se centró también en la novedad del texto: "*Marga-*

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:37 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

rita de niebla es un libro genuina y plenamente nuevo [...] por la intención de presentar al lector no las etapas de un argumento «novelesco» sino un panorama de vida de relación y de introspección, sin límites concretos" (*apud* Carballo 1968: 259-260). En el mismo sentido, acerca de la condición poética de *Margarita de niebla*, pronunció, ya hacia finales de la pasada centuria, la reconocida investigadora Sara Poot Herrera: "Margarita —causa y efecto de una práctica creativa que pone en juego el virtuosismo del lenguaje— resulta ser una imagen, una «margarita literaria» podríamos decir, que se fija en el espacio de la poesía" (Poot 1994: 369).

Para nosotros, lectores del siglo XXI, resulta apasionante la forma como Torres Bodet va construyendo la figura de Margarita hasta lograr esa fragilidad que se inserta en un tiempo-espacio inestable y cambiante, cuyo único punto de accesibilidad es la escritura. En la actualidad, los estudios emprendidos por Paul Ricoeur explican claramente cómo a través de la narración se abre "una vía para la identificación subjetiva del hombre", como lo analiza Maceiras (1995: 27). Las reflexiones de Ricoeur demuestran que la única vía posible de aprehensión del tiempo y la memoria es precisamente el espacio de la escritura; Torres Bodet parece comprenderlo así en ésta su primera novela, *Margarita de niebla*:

> Si no fuera por el ángulo de cielo anaranjado que flota en el cristal de sus ojos líquidos, quisiera despedirme, pero hay en su actitud uno de esos ademanes que recuerdan, en la tipografía, el trazo en que principia un paréntesis. El linotipista no querría dejar en él interrumpido su trabajo por temor de que un hada —esa hada maligna de las imprentas— viniera a llenarlo con la frase injuriosa que mancharía el original de la página iniciada (Torres Bodet 1985: I, 34).

Este fragmento muestra sin lugar a dudas la estrecha relación existente entre personaje y escritura, sin demérito del primero sobre la segunda, puesto que el proceso escritural conforma en sí mismo la posibilidad histórica y memorística del personaje.

El espacio que se pinta en la narración adquiere también notable relevancia y en este campo los procesos ecfrásticos establecen la interrelación entre las artes visuales y la escritura. La écfrasis marca justamente la traslación de un espacio pictórico al lenguaje escrito. En *Margarita de niebla* Torres Bodet exhibe un puntual ejercicio ecfrástico:

> Del muro, cuelgan algunos retratos. En el centro, una acuarela representa a la señora Millers en el momento de entrar a la solidez de los treinta años. El acuarelista anónimo la inmovilizó en una actitud que debió ser, entonces, muy elegante porque resulta ahora absolutamente ridícula. Un pie, calzado con una zapatilla de baile, avanza bajo la falda de raso azul oscuro. Como un aroma, la

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:37 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

> blancura de los hombros emana del jardín de encajes que florece la parte superior del vestido; en las manos, las sortijas se llenan de zafiros ante el reflejo de la falda azul y los ojos se profundizan bajo las plumas del sombrero enorme que la cabeza soporta con una elegancia vecina de la habilidad (38).

El estudio de la fotografía ha originado también importantes reflexiones teóricas; una de ellas es la del pensador y analista Roland Barthes, quien afirma que nada se compara a la fotografía al reproducir las sensaciones del pasado: "La foto es como un teatro primitivo, como un Cuadro Viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos" (Barthes 1994: 72). En *Margarita de niebla*, Torres Bodet echa mano también de este recurso para fijar la imagen de Margarita en el tiempo-espacio:

> Al lado de la señora Millers me sonríe el semblante de Margarita, revelado por el fotógrafo en una hora feliz. Lleva un vestido claro, de líneas muy simples. Está sin sombrero y todo expresa en su actitud, el júbilo inteligente de vivir. Se nota, en el fondo, el primer plano muy preciso de un jardín real y no de ese jardín de escenografía que utilizan los fotógrafos para amenizar la perspectiva de sus retratos (Torres Bodet 1985: I, 38-39).

En tal sentido resulta muy perspicaz la reflexión de Ramírez Leyva acerca de los intereses de Torres Bodet en su narrativa: "manifiesta un mayor interés en profundizar en el ser humano y su acontecer vital; por ello el énfasis en las descripciones que, al no ser exhaustivas, proyectan unos personajes construidos con muy pocos rasgos, de tal forma que aparecen vistos como en instantáneas o más exactamente como negativos de fotografías en un tiempo congelado" (Ramírez 1994: 67-68).

Otro juego narrativo interesante en *Margarita de niebla* es el uso del espejo. La existencia de dos mujeres que actúan en paralelo marca la capacidad reflejante y subversiva del espejo, que más allá de reproducir una imagen, la duplica y la enfrenta en la medida en que la invierte. En la novela de Torres Bodet actúan dos mujeres antagónicas que parecen revelar tanto sus semejanzas como sus abismales diferencias, en un juego de espejos en el que por momentos se pierde el profesor. Cuadro y fotografía ofrecen el mismo efecto. El juego de los dobles constituye el principal motor de esta novela, cuyo objetivo es, como lo aseguró el propio autor en una entrevista concedida a Carballo: "penetrar los fondos más sutiles de la conciencia mediante una serie de escenas insistentes —de experiencias de memoria" (*apud* Carballo 1968: 58).

En 1929, dos años después, aparece la segunda novela de Torres Bodet: *La educación sentimental*, así como el relato de tintes autobiográficos: "Retrato

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:37 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

de un estudiante" en las páginas de *El Ilustrado*. El año 1929 es crucial en su vida, pues ha sido aceptado con sobresaliente en los exámenes correspondientes para acceder a la carrera diplomática; contrae matrimonio con Josefina Juárez y abandona la patria rumbo a su primer destino: Madrid, donde fungiría como tercer secretario de la Legación Mexicana en España, a cargo de Enrique González Martínez, padre de su compañero y amigo Enrique González Rojo. En las páginas de *Tiempo de arena*, el flamante secretario cuenta así sus primeras experiencias en tierra española:

> Varios meses tardé en adaptarme a mi vida de diplomático. El trabajo en la Legación me tomaba casi todas las horas de la semana. Sólo algunas tardes, después de las 7, podía ir a determinadas "peñas": de preferencia a la del *Regina*, presidida gloriosamente por Valle Inclán. Y, sin someterme al horario de Madrid —para muchos de cuyos hombres de letras la noche es día—, me encerraba, a partir de las 9 y media, en el despacho tan modesto como agradable que, en nuestra casa, había acondicionado mi esposa con menos muebles que habilidad. Allí, bajo la luz compacta de una lámpara de balanza, escribí *Destierro* y empecé a redactar dos pequeñas novelas: *La educación sentimental* y una fantasía, no sé si moderna, sobre el mito de Proserpina (Torres Bodet 1955: 316-317).

La educación sentimental es la historia de un adolescente que se siente extrañamente atraído y repelido a un tiempo por la fuerte y poderosa personalidad de un compañero con el que comparte sus primeras grandes experiencias intelectuales; de vuelta al ambiente de la ciudad tras unas vacaciones en que parece haberse olvidado de él, decide buscarlo y descubre que tras la pujanza de su compañero se escondía una vida miserable y sórdida; tal descubrimiento parece liberarlo del yugo moral que lo ligaba al amigo y lo orienta en la vía de su propio crecimiento espiritual.

La educación sentimental es un espejo fidedigno de la vida estudiantil del México en el que se desenvolvieron los Contemporáneos. Bernardo Ortiz de Montellano, al recibir para él un ejemplar de este libro y diez para su venta, escribe al amigo en una carta fechada el 17 de enero de 1930:

> Veo que por fin te decidiste a recordar la adolescencia, viaje que hace tiempo te inquietaba. ¿Seguirán a éste otros volúmenes? Creo que sí pues en ese ambiente interior —ya no decimos tema— tienes mucho por explotar. El estilo —dominado hace tiempo— gana en sencillez y claridad al de *Margarita* [...] tiene menos adornos su traje cotidiano, duradero, ajustado a la piel de la metáfora con más comodidad. Lleno de incitaciones, de datos cercanos al recuerdo, su lectura me detiene y contiene —¡adolescencia nuestra!—. Desde luego todo está visto en profundidad *en novela*, al punto que en el último capítulo se anuncia ya la continuidad del próximo (Ortiz de Montellano 1999: 98-99).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:37 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

La carta de Ortiz de Montellano tiene claves importantes; la primera, la perspectiva con la que se contempla el relato: más desde la captación de atmósferas y menos desde el punto focal del tema; la segunda, un perfeccionamiento en ascenso en el uso del lenguaje. Hay, en efecto, en la prosa de Torres Bodet una capacidad descriptiva inigualable, además de un pudor y una prudencia excepcionales para expresar aspectos sórdidos, los cuales, más que decirse, se intuyen entre los velos de una prosa inteligente hasta el extremo de la sutileza. En *La educación sentimental*, muchos son los ejemplos en los que la capacidad del autor para crear espacios se transforma en metáfora poética sin dejar, por ello, su condición de texto narrativo. La plasticidad de ciertas imágenes resulta indiscutible: una callejuela desierta en un barrio miserable formada por "casas paralíticas, apoyadas, como mendigos, sobre las muletas de unos cimientos desvencijados" (Torres Bodet 1985: I, 123); en otro momento del relato, otra calle se equipara a un barco bamboleante sobre las olas: "Al pie de un farol, como apoyado en un mástil, el gendarme de turno dirigía, con indolentes pericias de capitán, el mareo resignado de los transeúntes" (143).

Sin duda alguna, uno de los mejores textos narrativos de Torres Bodet es *Proserpina rescatada*. Al igual que Alfonso Reyes en México con *Ifigenia cruel* y que Eugene O'Neill en Estados Unidos con *El luto le sienta bien a Electra*, el autor de esta novela recurre a figuras míticas con el fin de reelaborar, con parámetros distintos, las imágenes legendarias de mujeres marcadas por la tragedia. Ifigenia sacrificada por su padre a los dioses y rescatada en el último instante por Artemisa; Electra, instigadora de la muerte de su madre y su padrastro para vengar a su padre; y Proserpina, o Perséfone, raptada por Plutón, quien al hacerla su esposa concede a la madre de Proserpina el beneficio de que su hija viva seis meses en el infierno y seis meses en la tierra. Esta doble vida ambivalente y angustiosa es la que plantea Torres Bodet en su novela al crear a un personaje femenino que es a un tiempo científica y médium. El tiempo, el amor, la fidelidad, la certeza misma del mundo que nos rodea, se desvanecen de pronto al simple repiquetear de un timbre de teléfono: el narrador-protagonista retoma su pasado a través del hilo conductor de la voz de Proserpina, su antigua condiscípula en la facultad de medicina, a quien él y sus compañeros dieron ese nombre aunque en realidad se llamaba Dolores. A partir de ahí, el mundo gira, se desquicia, pierde su lógica sin hendiduras y se precipita por sendas inesperadas provenientes del solo recuerdo de la compañera de aula, lo cual no augura sino incertidumbre y angustia: "el recuerdo me asalta por todas partes, me envuelve, me cubre, me perfora con flechas imperceptibles, me destruye como una plaga. Me arrasa como una inundación" (Torres Bodet 1985: I, 164).

El epígrafe de Aldous Huxley que encabeza el relato de *Proserpina rescatada* explica muy bien su contenido: "Cada uno de nosotros es como la pobla-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:37 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ción de una ciudad construida en la vertiente de una colina: existimos simultáneamente en muchos niveles distintos". Larga es la tradición del doble en sus múltiples representaciones: la sombra, el fantasma, el espejo, el doble... Estas figuras en su conjunto no representan otra cosa que la multiplicidad, en muchas ocasiones contradictoria, que existe en el interior del hombre. El doble es el complemento, pero también el antagonista; es la imagen invertida y al mismo tiempo el extraño que destruye la conciencia de nuestro propio ser. El individuo se fractura y multiplica en un juego terrorífico. Dentro del relato, la figura de Proserpina alterna con la de Jano, divinidad itálica de dos caras que presidía el fin y el comienzo del año: "Envidio a Jano. Lo compadezco. Dos semblantes valen menos que uno cuando ambos deben reír o llorar a término fijo" (160). También Narciso tiene un sitio en el transcurso de la narración: "Y ¿no es precisamente el drama de los espejos paralelos la poesía —la moral del agua— en la aventura de Narciso?" (161). Tales reflexiones no hacen sino multiplicar el drama del extravío humano dentro de los límites de su propia existencia.

Se ha afirmado, de manera reiterada, que la narrativa emprendida por los Contemporáneos era una mera especulación onírica, sin raíces en el México real. Esto no es así; sí hay una pintura muy clara de México, pero no del México rural o revolucionario, sino de un México de clase media y alta que asiste a conciertos, que se extasía con la música de Wagner o Chopin, que va al cine y pasea por las calles de una ciudad que se sueña cosmopolita a pesar de que sus barrios tengan aún cierto aire de provincia. Frases sobre México, como ésta, tan exactas, tan puntuales, son el espejo justo y equilibrado de una realidad nacional que late, viva, en la prosa narrativa de Torres Bodet: "Íbamos lentamente, por una de esas indecisas calles del México viejo que no saben cómo desembocar de una vez en el rectángulo nocturno de la plaza de armas" (182).

Este tipo de literatura que bucea en los espacios del ensueño y la introspección difícilmente correspondería a lo que el analista ruso Mijail Bajtín llama dialogismo. En esta narrativa no hay diálogos contrapuestos; la figura del narrador se impone sobre el resto de los personajes hasta constituir casi, de manera exclusiva, un monólogo interior en el que la figura del "Otro" se construye de manera unilateral. Tanto Margarita como Proserpina crecen y decrecen, mutan, se perfilan y desvanecen al ritmo del alma del narrador que las ama y las desprecia, las hace suyas y las olvida en el escenario de una experiencia vital única y personal.

Aunque no podamos hablar de polifonía en las narraciones de Torres Bodet, es indiscutible, por otra parte, que sus textos responden a las reglas retóricas más estrictas sobre el género: ahí hay anécdota, intriga, clímax, desenlace, personajes que se mueven al compás de un tiempo y un espacio determinados; mas, por encima de todo ello, existe el ejercicio de una prosa

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:37 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

de gran calidad artística en la que hay una clara imbricación no sólo de géneros, sino también de artes distintas organizadas en un todo profundamente armónico de suaves y evanescentes atmósferas.

El cine ejerció en los Contemporáneos una atracción singular. Ortiz de Montellano funda en 1931 el Cine Club de México y es autor de dos guiones cinematográficos que nunca pudieron concretarse en la pantalla.[2] José Gorostiza también es autor de un guión cinematográfico intitulado "Huracán". Torres Bodet escribe crónicas sobre cine en *Revista de Revistas*, con el seudónimo de "Celuloide". Mientras que Xavier Villaurrutia ejerce la crítica cinematográfica desde las páginas de la revista *Hoy*, fundada por Regino Hernández Llergo. La presencia de Sergei Eisenstein en México produce un gran efecto en el grupo Contemporáneos; en las páginas de la revista se registra su llegada y se emiten juicios significativos sobre su obra: "Encuentra lo profundo, lo genuino, lo verdadero; desecha lo superficial, lo meramente exótico, lo que es sólo incidente sin significado. Está muy lejos de ser un *turista*" (Aragón 1931: 184). Para el investigador y crítico Aurelio de los Reyes, la cercanía del grupo con el cine obedeció: "al impacto de las vanguardias europeas, sobre todo de los dadaístas y surrealistas, y de autores europeos, Jean Giraudoux y Pierre Girard, y de escritores españoles, Jarnés y el Azorín de *Old Spain*" (Reyes 1994: 151); él mismo descubre acercamientos a la técnica cinematográfica en *Margarita de niebla*; sin embargo, no es sólo en esta novela de Torres Bodet donde se presenta una visión cinematográfica en el desarrollo de la trama; obsérvese este fragmento de *Proserpina rescatada*, donde la sucesión de imágenes surrealistas se combina con la plasticidad de la escena propia del cinematógrafo:

> El tiempo se apresuraba. Quería llegar a la carátula de dieciocho mil cronómetros a la vez. Números. Números de taxis, de teléfonos, de automóviles, de tranvías. Números que huían unos de otros, que se perseguían unos a otros, que parecían destinados a estrellarse unos contra otros. Sin inclinarse a favor de ninguno, ahorrando las sombras inútiles, sonando exclusivamente sobre la extremidad de los mástiles, el sol de las doce del día barnizaba la civilización (Torres Bodet 1985: I, 200-201).

Resulta de suma importancia en *Proserpina rescatada* la coexistencia del mundo real con el mundo onírico, así como también el espacio de la "mediumnidad". Los relatos de Torres Bodet tienen el mérito singular de hacer coincidir en el terreno de la prosa los hechos de la vida diaria con

[2] El primero de estos guiones, titulado "Un sueño", se acerca a las propuestas de Buñuel y García Lorca en *Un perro andaluz*; el segundo pretende reconstruir el encuentro de Amado Nervo con Ana Cecilia (la Amada Inmóvil) en París. Sobre estos dos guiones cinematográficos, véase Franco 2003: 191-199.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:37 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

reflexiones hondas sobre el tiempo, la conciencia, el sino, etcétera. Tanto en *Margarita de niebla* como en *Proserpina rescatada* desfila una vasta galería de personajes femeninos descrita con un lenguaje cercano a la cadencia de la prosa modernista, como sucede en el siguiente fragmento: "el semblante de Asunción Aurora dejaba siempre un margen curvo, vacío, de minúsculo alfanje luminoso, como el de esa uña de oro que la luna no sabe esconder, al robarse a sí misma, en la prestidigitación de los eclipses parciales" (168). En cuanto a los personajes femeninos de Torres Bodet, Miller hace un seguimiento cuidadoso entre la mujer-poesía en el verso y los personajes de sus novelas, sobre todo Proserpina: "Proserpina busca e inventa su propio *yo* y prosigue sus enigmas mientras el narrador trata de entenderla «científicamente»" (Miller 1976: 100). El punto ciego entre la vida y la muerte, los lazos involuntarios entre los seres y el final abierto de esta novela, la convierten en una de sus mejores obras narrativas.

El relato *Retrato de mister Lehar* tiene el deliberado propósito de ser un palimpsesto, es decir, un texto reescrito sobre la base aún visible de una escritura anterior. En este caso el palimpsesto refiere a dos momentos: la tragedia de Shakespeare sobre el viejo rey que reparte su herencia entre sus tres hijas y la obra del músico austriaco Franz Lehar, autor de las conocidas operetas *La viuda alegre* y *El conde de Luxemburgo*. El propio Torres Bodet proporciona las claves necesarias para su lectura. En el caso de la tragedia shakesperiana, la anécdota del texto es obvia: se trata de la historia de un rico comerciante en pianolas que decide repartir su herencia entre sus tres hijos; dos varones y una joven; la joven lleva, por supuesto, el nombre de Cordelia, hija menor del rey Lear en la tragedia clásica; el mayor de los hijos varones se llama Danilo, como el conde a quien se encomienda, en la opereta *La viuda alegre*, la delicada tarea de enamorar a la rica viuda de Glavari a fin de conservar su fortuna en el pequeño país balcánico de donde es oriunda.

Este texto descubre los placeres inefables del sibarita: el oro, el cristal, los aromas, las texturas se convierten en detonantes que se desprenden del relato como se desprendería un viento henchido de exquisitez y refinamiento. La música de Lehar es ante todo una evocación apenas perceptible; un estado de cosas en las que se desliza una historia que carece, en el fondo, de importancia. Lo sustancial es el ambiente creado. No es fortuito que el narrador sea un periodista encargado de redactar un reportaje sobre el rico comerciante que llega a México con el único propósito de llevar a cabo los trámites pertinentes para entregar su fortuna a aquel de sus hijos que logre vender más pianolas en un día. No es fortuito porque este relato recuerda puntualmente las crónicas de las que, en su momento, se desprendieron los cuentos de El Duque Job. La narración del personaje contiene muchos de los elementos que caracterizaron la prosa najeriana: profusión descriptiva, ambientes

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:37 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

refinados, historias nacidas en el contexto de un tiempo y un espacio que se decanta en la pluma del puntual observador de un entorno de actualidad, testigo de su tiempo que adorna con certeras pinceladas no sólo el espacio donde se incuban las historias, sino aun los caracteres que poseen sus protagonistas. Baste un ejemplo en tal sentido:

> Este apellido, Lehar, me atrae particularmente. Escrito —con caracteres góticos— sobre la portada de una opereta, tendría casi un principio de distinción centroeuropea... ¿No se llamaba así el creador de *La viuda alegre*? [...] ¡*La viuda alegre*! Era el tiempo en que las señoras llevaban, sobre un peinado sinuoso —y lleno de indecisiones, como un adulterio—, un sombrero prolijo, complicado y profundo como una frase de Proust (Torres Bodet 1985: I, 251-252).

Edelmira Ramírez Leyva apunta muy bien que uno de los elementos que más gusta describir Torres Bodet es la mano, y de ésta, los dedos (Ramírez 1994: 69). En este sentido, una de las más logradas descripciones ocurre precisamente en *Retrato de mister Lehar*, a propósito de las manos que el periodista observa en un restaurante de lujo: "El ademán de una mano blanca, cargada de sortijas, fija la elegancia de toda una época al levantar en el aire una copa de vino. Inútil detenerme a contemplarla. De cada mesa, como en un friso, brota instantáneamente la misma mano, con las mismas sortijas, con la misma copa de vino" (Torres Bodet 1985: I, 253).

Este relato es en realidad un juguete, un divertimento en el que el autor recurre a su cultura y sus raíces. Uno de los hijos del comerciante en pianolas acierta cuando cuestiona airado el giro que el periodista ha dado a la historia: "Porque mi padre se apellida Lehar, porque mi hermana se llama Cordelia, no ha vacilado en inventar en torno a todos nosotros la atmósfera absurda de una tragedia de Shakespeare. Jugador de solitarios, ha dispuesto a su antojo las cartas" (278). Efectivamente, ha sido Torres Bodet quien ha distribuido los naipes de tal manera que ha logrado reunir en un solo relato sin fisuras dos momentos por demás disímbolos: una tragedia inglesa de 1605 y una opereta vienesa de principios del XX.

La novela corta *Estrella de día* se publicó en Madrid en 1933 (ese año Torres Bodet asiste como secretario de la Delegación de México a la Asamblea General de la Sociedad de las Naciones en Ginebra). Es la historia de un joven enamorado de una artista del celuloide. El conflicto estriba en la dicotomía entre la mujer de la pantalla y la mujer real. En *Estrella de día* hay dos planos de realidad perfectamente diferenciados: el de la vida común y el del cinematógrafo, y cada uno de ellos parece fragmentarse a su vez hasta alcanzar la totalidad significativa de un instante de plenitud. La primera frase del relato se centra en un acto espontáneo, intenso, abrupto, incluso: "Una carcajada". Pilar Santelmo, la protagonista de la historia, parece definirse por su

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:37 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

capacidad de reír: "De su risa, como de sus trajes, Piedad salía de pronto, silenciosamente desnuda" (Torres Bodet 1985: II, 9); en torno a la risa se construye su ser como un camino sin regreso que habrá de velar y descubrir a un tiempo su naturaleza evanescente. Las mujeres que pueblan la narrativa de Torres Bodet, como Piedad Santelmo, se definen por su cuerpo, pero también por los detalles más recónditos de su personalidad; es el mismo autor quien define el proceso gestor de sus personajes femeninos: "Recortar a una mujer, desarticular sus fragmentos. Luego pieza por pieza, sobre una página en blanco, irlos pegando con goma" (45).

En *Estrella de día* existen, como en todos los relatos de Torres Bodet, rasgos muy claros de su propia biografía; su vinculación con la madre está presente aquí y allá como un factor determinante de su existencia. En las páginas de esta novela, la relación de Enrique Salinas con sus padres bien pudo ser semejante a la llevada por el poeta de *Destierro* con los suyos, de modo tal que el lector pudiera —según sus propias palabras— "dialogar con un palimpsesto" (64). El mismo Torres Bodet define su narrativa como un ejercicio de "Fuga"; en música, la fuga es una composición que gira sobre la repetición de un tema y su contrapunto, sistema de composición que se da frecuentemente en las *nouvelles* de este autor.

En la narrativa de Torres Bodet se presenta una constante que, a decir del investigador francés Charles Mauron, constituiría una "metáfora obsesiva" claramente diferenciada: la mujer dicotómica. Tanto en *Margarita de niebla* y *Proserpina rescatada* como en *Estrella de día*, el personaje masculino, narrador de la historia, vive un agudo conflicto interior ante la elección entre dos mujeres o ante la inaccesibilidad que representa el carácter dual de la mujer reverenciada. Resulta interesante considerar esta reiterada posición del escritor frente a sus narradores como un reflejo propio manifestado una y otra vez a lo largo de sus textos narrativos.

Primero de enero es la historia de un estreno, el relato de un banquero que en esa fecha decide imprimir un giro total a su vida en busca de un signo de libertad, porque la libertad del hombre no es más que: "un entreacto entre dos servidumbres, una vacación entre dos presidios" (Torres Bodet 1985: II, 117-118). El primer día del año, ese hombre amanece enfermo de hastío, harto de la existencia, por lo que decide comenzar un largo periplo que lo lleva por vías inesperadas hasta la decisión más importante de su vida: adoptar a un niño, hacerlo hombre. Moldear a un ser humano es un reto y un incentivo poderoso, suficiente para otorgarle a la vida una nueva oportunidad.

El nacimiento de Venus reúne cuatro historias: "Nacimiento de Venus", "Entrada en materia", "Parálisis" y "Antonio Arnoux". En las dos primeras destaca la posición del sujeto en proceso de renovación y estreno de vida; la posibilidad de un nuevo comienzo en condición de virginidad. "Nacimiento de Venus" es la historia de una mujer —Lidia— víctima de un naufragio,

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:37 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

aunque finalmente es rescatada; la trama gira en torno a la inmersión en el mar y a su nacimiento a través del rescate, tal como Botticelli imaginara el nacimiento de la diosa en su famoso cuadro. "Entrada en materia" es la historia de un profesor demente recluido en un manicomio, quien recibe de pronto la noticia de que está curado y puede reincorporarse al mundo. Este nacer de nuevo, este volver desde las tinieblas, repite la experiencia de la mujer tragada por las aguas; lo que importa en estos dos relatos es el proceso interno que el personaje experimenta ante la perspectiva de morir y renacer en el espacio de una nueva existencia. "Parálisis" es un relato sumamente valioso en el que Torres Bodet describe los procesos internos de un hombre impedido de cualquier contacto con el mundo pero con una mente en continuo movimiento; una mente febril, angustiada, atenta a los menores cambios en su mujer, quien se encarga de cuidarlo; es la historia de un hombre atrapado, prisionero en un cuerpo muerto. Ciertamente el último cuento de este libro, "Antonio Arnoux", es el menos asible; es el único ambientado en París, condición excepcional que refuta la censura más común en contra de la producción del grupo: su "afrancesamiento". Este relato muestra a un hombre —Antonio Arnoux— en dos posiciones económicas y sociales muy diferentes, así como sus encuentros con el narrador; el propósito parece centrarse en la inamovilidad de la esencia humana frente a los cambios de fortuna.

Los nueve relatos recogidos por Luis Mario Schneider en *El juglar y la domadora* se corresponden con el resto de su narrativa: ligas con la prosa modernista, hondas experiencias monológicas donde proliferan evocaciones, sensaciones, colores, ensoñación y nostalgia, como en "Avenida", "Comprobando Toledo", "Invitación al viaje". En este libro, sin embargo, hay dos relatos excepcionales porque son únicos en el contexto narrativo de Torres Bodet: "La visita" y "El juglar y la domadora".

"La visita" se publicó por primera vez en la revista parisiense *Imán*, en abril de 1931. Conjunta dos posturas paralelas, contrarias en su signo y sus propósitos, enfrentadas históricamente: el nacionalismo y la vanguardia. Se trata de una historia ambientada en la Revolución Mexicana. Encontrar en los Contemporáneos un relato con este tema y escrito en términos de innovación estilística resulta absolutamente inusual; representa el único caso en que las dos corrientes se imbrican, formando un texto definitivamente excepcional por sus características y su desarrollo. Como la mayoría de las historias escritas por Torres Bodet, se estructura por medio de un monólogo interior, rico en experiencias, en sentimientos encontrados, en procesos alternos de ensoñación y de recuerdo. Narra la historia de un ex revolucionario que recibirá la visita de su jefe, a quien él pidió, tiempo atrás, autorización para abandonar la lucha. La inquietud acosa al personaje ante la perspectiva de encontrarse con el odio de su superior y con la

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:37 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

presión para que lo siga de nuevo, por lo que viaja en su automóvil absorto en sus pensamientos, hasta que es arrollado por un tren, accidente que lo deja irreconocible.

"El juglar y la domadora" es un relato perfectamente dibujado en el que la historia envuelve la oscura tragedia que se esconde tras una traición. Lo extraordinario es que se trata de un cuento maravilloso, de acuerdo con los parámetros que para tal denominación establece Todorov: lo maravilloso entendido como un mundo otro, donde lo mágico y lo sobrenatural constituyen una verdad distinta sujeta a su propias y particulares leyes; un mundo donde todo es posible, donde se rompe la lógica habitual y se penetra en el reino de lo prodigioso.

Torres Bodet concedió a Emmanuel Carballo una larga entrevista que aparecería publicada en el libro *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana*. Es importante rescatar de esas páginas una afirmación fundamental, la cual se genera como respuesta a un recuento de su obra hecho por Carballo:

> —Don Jaime, ¿qué significaron en el momento de su publicación, en México y en los países en lengua española, sus textos narrativos *Margarita de niebla*, *La educación sentimental*, *Proserpina rescatada*, *Estrella de día*, *Primero de enero* y *Nacimiento de Venus*?
>
> —No sé, realmente, qué pudieron significar los relatos que usted menciona, para los lectores de México y de los países de nuestra lengua. Alguno de ellos, como *Margarita de niebla*, tuvo cierta fortuna. Lo comentaron muchos escritores jóvenes. Otros, como *Primero de enero*, pasaron casi inadvertidos. Usted mismo, en su relación, no menciona el que yo prefiero: *Sombras*, publicado en el año 1937 (*apud* Carballo 1968: 56).

Resulta esencial detenerse en este relato precisamente por ser el preferido de su autor y por haber quedado soslayado por la crítica literaria hasta ahora.[3] Mirar *Sombras* desde una perspectiva fresca y actual restañará la omisión y permitirá un juicio más justo y equilibrado de Torres Bodet como narrador.

[3] Acaso el único texto crítico sobre esta obra partió de la pluma de El Abate de Mendoza: "no es difícil clasificar *Sombras* (1937). La calidad impecable de la prosa, la novedad y precisión de las imágenes, la agilidad del estilo, la sobriedad de medios con que está obtenido el máximo de efecto, lo certero de la psicología, la verdad de los caracteres y la variedad de ellos —diferenciados en matices, lo cual es mucho más difícil de realizar que mediante contrastes marcados—, la exactitud de la pintura del medio, la galanura y amenidad del relato, la delicada sensibilidad que lo anima, el amable humorismo que lo alegra, todo, en fin, cuanto lo caracteriza, impone una sola clasificación, la justa y apropiada: es una obra maestra. No hay la menor vislumbre de hipérbole en tal juicio: es una obra maestra en su género, es decir, como *nouvelle*, como novela corta" (González de Mendoza *apud* Carballo 1968: 65).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:37 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Sombras acusa una perfecta composición; la novela comienza con un efecto perturbador que desencadena las acciones: la llegada de una carta totalmente inesperada. Esa misma noche, durante el insomnio de la anciana protagonista —doña Eulalia—, un reloj marca, a la par de las horas, el espacio del recuerdo y la reflexión que habrán de constituir el cuerpo de la trama. A lo largo de todo el relato, ese reloj determina el ritmo de la narración; perfectamente diferenciados, el tiempo del relato y el tiempo de la acción representan cada uno de ellos el pasado evocado y el presente abyecto, poblado de sombras, de rencores, de viejas heridas que fluyen a partir de la llegada de la carta, de la evocación de un nombre y de un pasado que, a la manera de Proust, se desgrana lentamente en la mente de doña Eulalia.

La carta proviene de un médico desconocido, quien anuncia a doña Eulalia que su único sobrino está a punto de morir, dejando huérfano a un niño pequeño, a quien ella debe acoger bajo su protección. Doña Eulalia se resiste y el pasado reaparece como una película antigua; los pormenores de un tiempo en el que ella era la matriarca de una familia pusilánime y decadente afloran en su mente. La muerte de su único hermano, de su hermana y su cuñada, la ruptura con el sobrino que se casó sin el consentimiento de la tía y, finalmente, una vejez fría y oscura, confinada en una casa plagada de recuerdos y presidida por ese reloj que durante sus horas de insomnio la fustiga. Torres Bodet juega con el tiempo, se vale para ello de aromas, ruidos, espacios, que mágicamente lo absorben. La influencia de Proust es indiscutible: "¿Cómo puede el perfume de un templo aniquilar en una persona, de pronto, veintidós largos años de ausencia?" (Torres Bodet 1985: II, 199). La novela es un viaje en el que la protagonista busca reafirmar su existencia con ayuda de su pasado. Sin embargo, el angustioso periplo culmina en el desconocimiento de sí misma: la traición a sus convicciones, a su dominio y fuerza proverbiales; la flaqueza que cede finalmente a otorgar la caridad que se le solicita, constituyen un fracaso para su ego, pues ella era la encarnación misma de la frialdad. La intensidad del esfuerzo interior desatado por la voluntad de recordar, de hacer del ejercicio de la memoria un puente que conecte su pasado con su presente, provoca que las viejas estructuras se derrumben; el edificio de la férrea personalidad de doña Eulalia se colapsa mostrando la endeble condición de su naturaleza. Toda una vida fincada en la superioridad ejercida sobre los demás no resiste la prueba final: doña Eulalia es incapaz de imponerse a sí misma sus propios códigos, de los que está ausente la ternura, la piedad, la conmiseración y el respeto por el Otro. La tragedia de doña Eulalia es haber asistido en este reino de sombras a la derogación de sus propios presupuestos. No son únicamente la soledad y la vejez los factores que, en apariencia, harían flaquear el indomable espíritu de la matriarca, sino algo más sutil que va socavando las antiguas convicciones; tampoco un sentimiento de culpa añeja que se apodere de la conciencia

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:37 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

es el que hace mudar las entrañas de la protagonista; es la acción callada, imperceptible casi, de los sucesos mismos que componen su pasado, colocados en un nuevo orden reconfigurativo que modifica el presente y en esa modificación abre, bajo los nuevos presupuestos, la posibilidad futura.

Una serie de referencias a ciertos objetos definen, sin describirla directamente, la condición social de doña Eulalia: mujer rica, de costumbres ancestrales, con servidumbre perfectamente entrenada que lleva a su patrona la correspondencia en una charolita de plata sobre la que la dueña de la casa deja caer, horrorizada, la carta en cuestión.

El mundo de *Sombras* es un mundo absolutamente mexicano: por su hondura psicológica, por el ritmo de la vida que se narra en su transcurrir monótono y ligero, por la moral al uso de las familias burguesas de principios de siglo; mexicano y burgués por la mirada con la que sus personajes de rancia estirpe decimonónica miran hacia el viejo continente. ¿Cuál es este México que describe Torres Bodet en *Sombras* y de hecho en toda su narrativa? Un México de clase media alta, ufano de sus apellidos y de su abolengo; un México finisecular, provinciano en el fondo, europeizante en la forma; mestizo en sus costumbres, pues al lado de los decorados franceses, viven en comunión los platillos mexicanos y el clásico "chocolatito".

El lenguaje, aunque menos descriptivo aquí y menos metafórico que en sus relatos anteriores, conserva ciertos giros que denotan la condición de poeta de su autor: "Enorme caja de ecos, de quejas, de resonancias, los dedos de doña Eulalia se posan sobre la noche, como sobre el teclado de un gran armonio" (Torres Bodet 1985: II, 185).

La noche y el silencio marcan los tonos de la atmósfera del relato; la penumbra actúa sobre los objetos y sobre los pensamientos modificando su naturaleza, dotándolos de una mutabilidad espejeante, mágica, que reta a las leyes de la física: "Derretido por los fanales de un automóvil, el gran espejo de la consola se derrama en la estancia, la inunda toda. Charcos, charcos, charcos... Entre lo blando de la luz que se mueve, se precipita una forma sólida: el vientre de una vitrina, el pie de una mesa" (188). La prosa de *Sombras* es un verdadero alarde a la vez narrativo y poético. "A doña Eulalia le place vivir en el interior de esta pieza tranquila, donde los ruidos, cuando caen —como en un pozo—, forman círculos de silencio" (*idem*).

En voz del narrador omnisciente, la imagen de doña Eulalia toma cuerpo: en ella la maldad es apenas un rasgo de su indiferencia, su egoísmo y su egolatría, que no alcanza a percibir en los demás sino las piezas indispensables de su juego autonómico.

La crítica repite una y otra vez que Torres Bodet coincide con Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen y Salvador Novo en ese ramillete de juguetes exóticos que son: *Margarita de niebla*, *Novela como nube*, *Dama de corazones* y *Return ticket*, pero nadie ha sabido seguir la ruta completa de su

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:37 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

narrativa hasta llegar a *Sombras* para descubrir en esta novela una verdadera culminación del ejercicio narrativo de su autor; es por ello que *Sombras* no ocupa el lugar que merecidamente le corresponde, no sólo en el contexto de la obra de Torres Bodet, sino en el de la narrativa mexicana en general.

El poeta que daría a la literatura mexicana la joya indiscutible de un poema como "Dédalo" se proyecta en este mismo sentido en su novela *Sombras*. El transcurrir de la protagonista por los meandros de su pasado refleja la misma angustia del poeta perdido en el laberinto especular. La crítica reconoce en "Dédalo" el ejemplo consumado de la poética de Torres Bodet. Entre este texto que encabeza el libro *Cripta* y el relato *Sombras* existen estrechos puntos en común:

> Enterrado vivo
> en un infinito
> dédalo de espejos,
> me oigo, me sigo,
> me busco en el liso
> muro del silencio
> (Torres Bodet 1937: 7).

reza la primera estrofa del poema. El relato comienza también con una descripción del estado insomne y conturbado de doña Eulalia, extraviada en el mar de sus sentimientos encontrados, de sus recuerdos emergentes en los que ella, como el poeta, también pretende reconocerse. Doña Eulalia se mira, se busca, se recuerda, se inventa, se desconoce, se extravía en las sendas sin fin de los espejos que la proyectan y le mienten, la descubren y la disfrazan; la afirman y la niegan en un proceso infinito, angustioso y recurrente que la mutila en cada reflejo, en cada recuerdo, en cada instante repetido inmisericordemente en las lisas superficies del azogue.

> Palpo, escucho, miro.
> Por todos los ecos
> de este laberinto,
> un acento mío
> está pretendiendo
> llegar a mi oído (*idem*).

Doña Eulalia se debate en el torbellino del pasado y, como el poeta, a su oído acuden ecos fragmentados de un "Yo" que parecía aletargado por los años y la soledad; la carta recibida es la llave que da paso al laberinto especular en el que ella termina, dolorosamente, no reconociéndose:

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:37 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Alguien está preso
aquí, en este frío
lúcido recinto,
dédalo de espejos.
Alguien al que imito.
Si se va, me alejo.
Si regresa, vuelvo (8).

Las retrospecciones de doña Eulalia la llevan a enfrentarse con dos entidades distintas que cohabitan en su ser: "doña Eulalia tropieza con dos mujeres contradictorias. La que le devuelve —invisible espejo— su desaliento: encanecida, trémula, desdentada...Y otra, de 20 años, que el pincel de un artista de Córdoba inmovilizó en 1884 [...] Entre una imagen y otra, ningún alivio, ningún peldaño" (Torres Bodet 1985: II, 181).

Cada imagen que el recuerdo de doña Eulalia convoca en el texto es un verdadero cuadro de artífice en el que el narrador logra momentos de gran calidad. Por ejemplo, la remembranza de la abuela forma con la protagonista un círculo perfecto e inexorable en el que el tiempo convoca a la reiteración de un destino que habrá de repetirse como se repite la órbita planetaria alrededor del Sol, concediendo un margen estrecho de variabilidad sucesiva que no alcanza para el escape, sino apenas para crear una ligera sensación engañosa de autonomía y libre albedrío.

Cuando se habla de espejos, es inevitable evocar *Las meninas*, la pintura magistral de Velázquez con todos sus planos de realidad, visibles e invisibles, sugeridos y proyectados en el contexto de una escena aparentemente cotidiana y banal. Torres Bodet parece evocar en *Sombras* el inmortal cuadro del pintor de la corte: "doña Eulalia, se sentó frente al tocador. En el espejo, al que se había asomado para peinarse, veía, además de su rostro, la mitad de la pieza —contigua— en que su marido estaba escribiendo: la mesa, llena de libros, la lámpara, la de amarillenta pantalla, la marmajera de plata, con el escudo de armas de los marqueses de Croix..." (209).

Un balance general de la obra narrativa de Torres Bodet arroja con certeza un resultado positivo. Si bien ella responde a las características que por tradición le ha adjudicado la crítica, como la evanescencia de sus personajes y cierto aire exótico de sus atmósferas, no es menos auténtica la complejidad psicológica en la que se debaten sus protagonistas, envueltos, la mayor parte de las veces, en disyuntivas insalvables de las que emergen vencidos, agotados o muertos, y muy rara vez, triunfantes.

El lenguaje que emplea Torres Bodet es profundamente metafórico; la poesía corre pareja con la anécdota, de modo que el espacio adquiere matices de honda significación plurivalente, y la historia se matiza con la diversidad polifónica, emanada tanto de la riqueza significativa de las des-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:37 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

cripciones, como de la fuerza interior que destilan sus personajes en perpetuo conflicto.

La narrativa del autor intenta con éxito una simbiosis audazmente peligrosa: luces y sombras de la mente y claroscuros del entorno; el resultado: una narrativa aprehensible por mecanismos mucho más subjetivos que el del lineal seguimiento de la historia; una narrativa que requiere de un lector inteligente, capaz de poner en juego su sensibilidad e intelecto para captar, en toda su compleja magnitud, el arduo proceso que conduce al sujeto de la narración de la pasividad a la angustia, a través de la imaginación, la duda o el recuerdo. Se trata de personajes insertos en un mundo que palpita, muta, se construye y se desgarra en estrecha connivencia con su ser.

Bibliografía

Aragón Leyva, Agustín. 1931. "Sergio M. Eisenstein", *Contemporáneos*, mayo, vol. X, núm. 36, pp. 181-185.

Barthes, Roland. 1994. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, tr. Joaquim Sala-Sanahuja. Paidós (*Paidós Comunicación*, 43), Barcelona.

Carballo, Emmanuel. 1968. *Jaime Torres Bodet*. Empresas Editoriales (*Un Mexicano y su Obra*), México.

Franco Bagnouls, Lourdes. 2003. "Dos guiones cinematográficos de Bernardo Ortiz de Montellano", en *Jornadas filológicas 2001*. Universidad Nacional Autónoma de México (*Ediciones Especiales*, 29), México, pp. 191-199.

Gutiérrez Nájera, Manuel. 2002. "El arte y el materialismo", en *La construcción del modernismo*, antología, intr. y rescate Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz. Universidad Nacional Autónoma de México (*Biblioteca del Estudiante Universitario*, 137), México, pp. 3-32.

Jarnés, Benjamín. 1927. "Libros americanos: *Margarita de niebla*", *La Gaceta Literaria*, 15 de septiembre, p. 108.

Maceiras, Manuel. 1995. "Presentación de la edición española", en Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, tr. Agustín Neira. Siglo XXI Editores, México, pp. 9-29.

Miller, Beth. 1976. "La desmitificación de la mujer en las obras de Jaime Torres Bodet en los años treinta", en *Ensayos contemporáneos sobre Jaime Torres Bodet*, comp. Beth Miller. Universidad Nacional Autónoma de México (*Poemas y Ensayos*), México, pp. 95-106.

Olea Franco, Rafael y Anthony Stanton (eds.). 1994. *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*. El Colegio de México (*Serie Literatura Mexicana*, II), México.

Ortiz de Montellano, Bernardo. 1995. *Sueños. Una botella al mar*, ed. y pról. Lourdes Franco Bagnouls. Universidad Nacional Autónoma de México (*Letras del Siglo XX*), México.

——. 1999. *Epistolario*, ed., pról., notas e índices Lourdes Franco Bagnouls. Universidad Nacional Autónoma de México (*Nueva Biblioteca Mexicana*, 134), México.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:37 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

PAZ, Octavio. 1994. "Poeta secreto y hombre público: Jaime Torres Bodet", en Olea y Stanton 1994, pp. 3-12.

POOT HERRERA, Sara. 1994. "Margarita, Proserpina, el narrador y Jaime Torres Bodet: «archipiélago de soledades»", en Olea y Stanton 1994, pp. 367-376.

RAMÍREZ LEYVA, Edelmira. 1994. "Negativos de fotografía. Una aproximación a la descripción en la narrativa de Jaime Torres Bodet", en Olea y Stanton 1994, pp. 67-76.

REYES, Aurelio de los. 1994. "Aproximación de los Contemporáneos al cine", en Olea y Stanton 1994, pp. 149-171.

SALAZAR MALLÉN, Rubén. 1930. "*La educación sentimental*", *Contemporáneos*, febrero, vol. VI, núm. 21, pp. 186-188.

TORRES BODET, Jaime. 1937. *Cripta*. Ediciones Loera y Chávez, México.

——. 1955. *Tiempo de arena*. Fondo de Cultura Económica (*Letras Mexicanas*, 18), México.

——. 1965. "Deber y honra del escritor", en *Discursos (1941-1964)*. Porrúa, México, pp. 805-811.

——. 1985. *Narrativa completa*, 2 ts., pról. Rafael Solana. Editorial Offset, México.

——. 2003. *Sedienta soledad. Treinta y seis cartas a Bernardo Ortiz de Montellano*, ed., pról. y notas Lourdes Franco Bagnouls. Universidad Nacional Autónoma de México (*Ediciones Especiales*, 30), México.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:37 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:22:37 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

EL COLEGIO DE MÉXICO

Chapter Title: EL SISTEMA LITERARIO DE ARQUELES VELA

Chapter Author(s): Evodio Escalante

Book Title: Doscientos años de narrativa mexicana

Book Subtitle: Siglo XX

Book Editor(s): Rafael Olea Franco and Laura Angélica de la Torre

Published by: El Colegio de Mexico

Stable URL: https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnq1k.9

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at https://about.jstor.org/terms

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0). To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

El Colegio de Mexico is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Doscientos años de narrativa mexicana*

JSTOR

This content downloaded from 189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:14 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

EL SISTEMA LITERARIO DE ARQUELES VELA

Evodio Escalante
Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

A Klaus Meyer-Minnemann
A Lénica Puyhol, viuda de Vela

Semblanza biográfica

Aunque también trabajó el ensayo y la poesía, Arqueles Vela (Tapachula, Chiapas, 1899-Ciudad de México, 1977) es considerado el narrador por antonomasia del estridentismo. Mejor que un militante de este movimiento que agitara "las aguas estancadas de la literatura mexicana" en los primeros años de la década de los veinte, él parece ser un estupendo "compañero de ruta", así como un publicista o difusor. Como periodista y crítico cultural, trabajó en el hoy extinto periódico *El Demócrata*, de donde pasó a ocupar el puesto de secretario de redacción en *El Universal Ilustrado*. En las páginas de esta influyente publicación, sin duda la mejor por aquel entonces en el ámbito de la cultura, difunde una elogiosa reseña del primer y novedoso libro de poemas de Manuel Maples Arce, *Andamios interiores* (1922), gesto de simpatía que lo vincula al naciente grupo que encabezaba el autor. Por lo demás, Arqueles Vela se convierte desde entonces en un apoyo en las páginas de la revista, que se abren de manera generosa a los miembros de la naciente vanguardia actualista, gracias igualmente a la simpatía de su director Gregorio Ortega. Ahí aparece publicada *La señorita etc.*, texto absolutamente innovador que Katharina Niemeyer considera "la primera novela vanguardista hispanoamericana" (Niemeyer 2004: 71). Cuando en abril de 1924 se celebra en el "Café de Nadie" la primera velada-exposición del estridentismo, con la participación de músicos, pintores y escultores adscritos al movimiento, *El Universal Ilustrado* cubre generosamente la nota, incluyendo fotografías de la reunión. Ahí se publica también un par de "Dioramas estridentistas", recopilados por Maples Arce un poco como compensación una vez que el ambicioso proyecto de *Irradiador. Proyector Internacional de Nueva Estética*, la revista que éste codirigiera en compañía del pintor y muralista Fermín Revueltas (tres números entre septiembre y noviembre de 1923), debió cancelarse por razones no del todo claras.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:14 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Cuando en 1925 sus colegas de la vanguardia se concentran en la ciudad de Xalapa, a donde fueron llamados por el general revolucionario Heriberto Jara, entonces gobernador del estado de Veracruz, Vela permanece en la Ciudad de México realizando sus actividades periodísticas, por lo que no acompaña a sus amigos en lo que podría considerarse como el clímax o la apoteosis del movimiento. Nombrado Maples Arce secretario general de gobierno, con los talleres de la imprenta del estado a su disposición, los estridentistas publican la revista *Horizonte* (1925-1927), abren una línea editorial para difundir libros[1] y conciben la estrafalaria e incitante idea de fundar Estridentópolis, la ciudad utópica que sería la coronación última de sus esfuerzos.

Ajeno a la aventura xalapeña —que como se sabe concluye en 1927, cuando a causa de la presión de las compañías petroleras de origen extranjero, el general Jara es removido del cargo—, Arqueles Vela parte a Europa en 1926; el viaje, que se prolonga durante siete años, lo pone en contacto con distintos integrantes internacionales de la vanguardia, además de que aprovecha para realizar estudios universitarios en Madrid, París, Berlín y Roma. Durante su estancia europea, según un concluyente testimonio de Ramón Gómez de la Serna, Vela continúa trabajando su sorprendente prosa literaria. Fruto de estos empeños es la publicación, que demoró exactamente cincuenta años, del ya añejo manuscrito de *El intransferible* (1977), anunciada por él mismo, no sin cierto sentido del humor, como la novela "póstuma" del estridentismo.

Es muy probable que Vela sea el más prolífico de los autores ubicados dentro del rubro estridentista. A su amplia producción narrativa, en la que aparecen algunos títulos que no podrían catalogarse en sentido estricto en los esquemas revolucionarios de la vanguardia —como *La volanda* (1956), *El picaflor* (1961) y *Luzbel* (1966)—, habría que agregar la colección de artículos y estampas literarias titulada *Sincrónicas* (1980), que apareció bajo el cuidado de su viuda, Lénica Puyhol, así como, en el terreno de la poesía, la *Cantata a las muchachas fuertes y alegres de México* (1940) y *Poemontaje* (1968). En el ámbito de la prosa crítica y de pensamiento, Vela es autor de un par de tratados de estética, titulados *El arte y la estética. Teoría general de la filosofía del arte* (¿1938?) e *Historia materialista del arte* (1936), en los que puede percibirse, además de una amplia información filosófica, una cierta trama ideológica de raigambre marxista; también publicó otros libros que sin duda derivaron de su prolongada actividad como maestro en la Escuela Normal Superior, de la que fue director durante varios años: *Teoría literaria del modernismo* (1949),

[1] En efecto, bajo el sello Ediciones de Horizonte ven la luz, entre otros, *Poemas interdictos* (1927), de Manuel Maples Arce, y la célebre crónica fantástica de Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista* (1926).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:14 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Elementos del lenguaje y didáctica de la expresión (1953), *Literatura universal* (1951), *Fundamentos de la literatura mexicana* (1953) y *Análisis de la expresión literaria* (1965).

I

El objetivo de este trabajo es proponer que durante su periodo estridentista, Arqueles Vela estableció un sistema literario *sui generis*, gracias al cual logró esquivar las leyes de representación de la realidad que imperan tanto en el relato realista como en el fantástico. Esto lo consiguió el autor vulnerando de manera obsesiva y sistemática, en el nivel del discurso narrativo, el principio lógico de identidad, también entendido como principio de no contradicción. En el nivel del procedimiento, se diría que en ello estriba su aportación más original a las letras mexicanas. A diferencia de Germán List Arzubide, Salvador Gallardo y del propio Manuel Maples Arce, cuyos trabajos de escritura derivan de modo directo de las premisas que este último habría establecido en su famoso "comprimido estridentista" publicado en *Actual No. 1* (Ciudad de México, diciembre de 1921), los relatos vanguardistas de Arqueles Vela apuntarían en una dirección divergente, que conduce a una extremada fluidez de las situaciones y a una inquietante evaporación del principio de realidad. Si la nota *actualista*, entendida como rotunda afirmación de la presencia en el "hoy", en el devenir "contemporáneo", parece encerrar la médula racional del estridentismo —al grado de perfilarse como el nombre que Maples habría escogido inicialmente para denominar su movimiento de vanguardia—, una noción de *inactualismo*, de vaguedad deliberadamente buscada, de realidad frágil y quebradiza que se disipa en lánguidas volutas caracteriza los textos narrativos de Arqueles Vela. Los personajes mismos se afantasman, se disuelven en la ambigüedad o el anonimato, y de hecho, dato sintomático, carecen de nombre. Todo se revuelve dentro de la diégesis a golpe de pronombres personales, ya sea "él", ya sea "ella", sin mayor especificación. Sumidos en el anonimato y en una sensación de irrealidad, los personajes que propone en sus relatos son una suerte de "sombras pegajosas" que penosamente podría decirse que existen.

En este sentido, es posible sostener que al menos dos señaladas líneas de pensamiento que se encuentran en el manifiesto inaugural de Maples Arce, en todo punto esenciales, resultan un tanto ajenas al trabajo literario del autor de *La señorita etc.* Tienen que ver con la loa futurista de las máquinas y con la exaltación paroxística del yo, las cuales se destacan de manera enfática en el manifiesto de Maples. En efecto, el parágrafo IV del mencionado texto establece: "Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro diapasón propagandista, la belleza actualista de las máquinas, de los

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:14 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

puentes gímnicos reciamente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes trasatlánticos con humeantes chimeneas de rojo y negro [...]" (Maples Arce 1999: 5-6). Esta exaltación perentoria no aparece por ninguna parte en los textos de Vela, que se ubican en otra tesitura, y que más bien dan por sentadas, como algo que *ça va de soi*, las referidas novedades tecnológicas. Por su parte, otros pasajes del mismo documento invitan a una ponderación narcisista del nuevo sujeto poético de la modernidad, que llega pisando fuerte en el tablado retórico de la época, haciendo mofa incluso del público espectador, incapaz de entender. Para mostrarlo, retomo aquí las palabras finales del manifiesto: "[...] mientras que todo el mundo, que sigue fuera del eje, se contempla esféricamente atónito, con las manos retorcidas, yo, gloriosamente aislado, me ilumino en la maravillosa incandescencia de mis nervios eléctricos" (12). El parágrafo XII del manifiesto ya había anticipado esta magnificación del yo que recae en la persona del vanguardista y en su presencia *éclatante* que se pavonea de su soledad y de una supuesta inmovilidad estatuaria: "Nada de retrospección. Nada de futurismo. Todo el mundo, allí, quieto, iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente; atalayado en el prodigio de su emoción inconfundible y única y sensorialmente electrolizado en el «yo» superatista, vertical sobre el instante meridiano, siempre el mismo, y renovado siempre" (10).

Los elogios al único y su propiedad, que se deben a Max Stirner, lo mismo que las regurgitaciones del manifiesto "yoísta" que publicara Guillermo de Torre en España, encuentran en Maples Arce una prolongación exhibicionista, de escaparate iluminado. Enfático, declara: "En este instante asistimos al espectáculo de nosotros mismos" (4). En franco contraste, como se verá en su momento, los personajes que pueblan la narrativa de Arqueles Vela se diluyen como si fueran sombras o ausencias en el horizonte; están teñidos de una pasmosa irrealidad, son casi hipótesis imaginarias a punto de desaparecer.

¿Arqueles Vela, distanciado poetológicamente de sus hermanos estridentistas? No me atrevería a suscribir en todas sus consecuencias este punto de vista, que por supuesto sería equivocado. Que él se haya asumido siempre como estridentista, de lo cual hay testimonio no sólo por sus artículos en *El Universal Ilustrado* y en *Irradiador*, sino en su libro *Fundamentos de la literatura mexicana*, no obsta empero para observar que posee una personalidad independiente, que sus textos exhiben rasgos únicos y personales que lo singularizan ante sus "compañeros de ruta".

Más allá de la indudable asunción vanguardista de los personajes aquí involucrados, el componente de la ilogicidad del arte contemporáneo es acaso la nota sobresaliente que lo une umbilicalmente a los postulados del manifiesto estridentista de Maples Arce. Entresaco un par de enunciaciones

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:14 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

contenidas en el mencionado manifiesto, en las que se hace constar esta característica alógica o irracional que privaría en la nueva estética de vanguardia. Afirma Maples Arce: "La emoción sincera es una forma de suprema arbitrariedad y desorden específico [...] Las ideas muchas veces se descarrilan, y nunca son continuas y sucesivas, sino simultáneas e intermitentes" (8). Todavía más contundente resulta la siguiente frase del párrafo final del manifiesto: "La lógica es un error [...]" (11).

En perfecto acuerdo con las posiciones inaugurales de Maples Arce, Arqueles Vela explicita en su texto "El estridentismo y la teoría abstraccionista", publicado apenas dos años después: "Lo real y lo natural en la vida es lo absurdo. Lo inconexo. Nadie siente ni piensa con una perfecta continuidad [...] Nuestra vida es arbitraria y los cerebros están llenos de pensamientos incongruentes" (Vela 1923: 2-3). Acaso esta profesión de fe irracionalista, que contrasta con la tradición racional que caracteriza el inicio de la época moderna en Occidente con la filosofía de Descartes, de la que todos somos deudores, quede suficientemente confirmada si cito las sintomáticas palabras que Vela atribuye a uno de sus personajes narrativos: "No pienso nada... No pienso, luego existo" (Vela 1977: 92). Esta inversión paródica del principio *cogito, ergo sum*, premisa fundamental y garante firme de la subjetividad moderna, exhibe en una sola frase la contextura subversiva de la propuesta del autor. Al formular la sentencia: "No pienso, luego existo", el personaje de Arqueles Vela no sólo proporciona un indicio acerca de la forma en que está "organizada" su conciencia, o sea, su subjetividad, sino que también aporta un firme aviso, como espero mostrar a lo largo de este trabajo, de que la trama o el argumento del texto, entendido desde la *Poética* de Aristóteles como el núcleo racional del relato, también podría construirse obedeciendo a una justificación irracional.

No cuesta trabajo observar que el paralogismo "No pienso, luego existo", invita a considerar lo que podría ser su correlativo inmediato, puesto en términos invertidos: *Cuando pienso, no existo; y no existo, cuando pienso*. La noción de irrealidad de los personajes que permea los textos de Vela encuentra en este postulado una reveladora confirmación. La alienación de los personajes, carentes de sustancialidad verdadera, y por tanto siempre en falla en sus procesos de mutuo reconocimiento, aporta un dato acerca del eminente sentido crítico de esta obra, que resulta subversiva en la medida en que se niega a pactar con lo real y con sus poderes.

La locución emblemática de Descartes, lo mismo que su parodia o risible inversión en el fraseo de Arqueles Vela, presuponen un dualismo primordial que recorre el largo camino de la metafísica desde los tiempos de Platón y Aristóteles. Se trata del dualismo o la dicotomía entre sujeto y objeto, que es también, de otro modo, la escisión entre esencia y existencia. El conflicto desgarrado del sujeto por superar su alienación presupone esta bipartición

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:14 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

que pesa desde entonces como sentencia maldita en la conciencia de Occidente. El *pienso, luego existo* de Descartes podría muy bien reformularse *a la Parménides*, de modo tal que las esferas del *pensar* y del *existir*, que aquí fundan la inferencia, dejaran de comunicarse entre sí y permanecieran selladas, por decirlo de algún modo, autotélicamente. Así como Parménides había establecido en términos categóricos que *el ser es, y el no ser, no es*, el asunto aquí analizado podría descomponerse en un par de inferencias incomunicables, y por tanto, no permutables. El resultado sería el siguiente: *Pienso, luego pienso*. A esta conclusión se opone, en oposición infinita, otra inferencia correlativa: *Existo, luego existo*. Cuando Parménides entra en el juego, inspira siempre un resultado antiDescartes.

Ahora bien, en la inferencia *pienso, luego pienso*, no se incurre de ningún modo en una tautología, como la reiteración nominal parece sugerir, pues el primer *pienso* es un pienso empírico, factual, que brota de la experiencia y que constituye el "dato duro" de la misma; mientras que el segundo es un pienso *inferido* (y por tanto, no un dato de existencia, sino un *hecho* de pensamiento en el que está implicada la *reflexividad* de la conciencia). Lo mismo puede decirse de la segunda inferencia: que el primer *existo* no es igual al segundo, y por idénticas razones. *Existo, luego existo* supone no una vana repetición, sino un proceso de pensamiento y un tránsito de lo real empírico a su afirmación (y determinación) en el plano de la reflexión pensante.

¿Se piensa, y cómo se piensa en los relatos vanguardistas de Arqueles Vela? Ésta es la pregunta que quisiera contestar. Un primer y decisivo impulso para elaborar este trabajo surgió del libro de Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann, *La narración paradójica. "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*; sus autores acuden, por cierto, a estratégicos pasajes de un libro de Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, al que habré de recurrir en otra sección de este texto, aunque tomaré sobre todo en cuenta, como punto de partida, las definiciones que acerca de la narración paradójica aporta Meyer-Minnemann en el artículo con el que contribuye a la publicación antes mencionada.

En su ensayo "*Narración paradójica* y ficción", en efecto, él observa que tanto el relato factual (el que se refiere a hechos de la vida real, ya en el periodismo, ya en la historia) como el literario han de ajustarse a una cierta *doxa* narrativa, esto es, a ciertos hábitos del relato que predominan en una cultura determinada. La *doxa* narrativa emerge sobre el fondo de una opinión ambiente y consolidada, a la que no se debe contradecir, en la medida en que alude no sólo a una "opinión común", sino a "supuestos" y "expectativas" determinadas previamente (Meyer-Minnemann 2006: 53). Este saber previo resulta decisivo para ajustar lo que se podría considerar coherente y plausible dentro del relato. Empero, como observa el autor, el relato de ficción "ofrece una gama más amplia de lo aceptable dentro de la *doxa* narrativa

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:14 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

que el relato factual, debido a los rasgos especiales que lo distinguen de éste" (54). Una vez consolidada esta diferencia, aporta la siguiente definición, a la que quisiera ajustarme: "Siendo así, resulta, por tanto, paradójico, todo aquello que en un relato literario de ficción contravenga la *doxa* respectiva, provocando en el plano del contenido (ficción) y/o de la expresión (narración) que la obra entre, por así decirlo, *en contradicción consigo misma*, sea en alguna de sus partes a nivel de la historia narrada o la narración, sea en su totalidad" (*idem*; las cursivas son mías).

Lo esencial en la narración paradójica estribaría en que ya sea en el plano de la fábula o de la diégesis, la narración *se contradiga a sí misma*, esto es, que incurra en contrasentido. O, para decirlo en otros términos, que afirme dos cosas antagónicas a la vez. En el pórtico de su libro, Deleuze argumenta: "Cuando yo digo «Alicia crece», quiero decir que se hace más grande de lo que era. Pero también, y por eso mismo, se hace más pequeña de lo que es ahora. Por supuesto, no es al mismo tiempo que es más grande y más pequeña. Pero es al mismo tiempo que ella deviene". Ahí mismo, unas líneas más adelante, continúa: "Pertenece a la esencia del devenir el ir, el tirar en dos sentidos a la vez: Alicia no crece sin empequeñecer y al revés. La sensatez dice que en todas las cosas hay un sentido determinable; pero la paradoja es la afirmación de los dos sentidos a la vez" (Deleuze 1971: 9).[2]

Tres textos considero que forman parte de la etapa vanguardista de Arqueles Vela: *La señorita etc.* (1922), *El café de nadie* (1926) y *El intransferible. La novela inédita del estridentismo* (1977); según información proporcionada por el autor, esta última habría sido escrita en 1927. De *La señorita etc.* se han dicho cosas muy elogiosas. Katharina Niemeyer sostiene que no es una mera casualidad que ésta haya sido la primera novela hispanoamericana de vanguardia y que haya surgido precisamente en el seno del estridentismo mexicano, al que sumariamente puede caracterizarse por su oposición al modernismo en la poesía y al estilo "realista-nacionalista" de novelar (Niemeyer 2004: 71). En su análisis de este texto, Niemeyer afirma: "Pero la posición contestataria de *La señorita etc.* frente a su contexto histórico y literario va mucho más lejos. Ante todo, es claramente una novela antirrealista. Ni a primera ni a segunda vista el conjunto referencial esbozado por ella corresponde a lo que el público lector dominante en aquel entonces consideraría «un modelo del mundo de la ficción verosímil»" (83). Un poco antes, ella ya había observado con agudeza que "la arbitrariedad y la falta de identidad estable juegan un papel importante en la estructura profunda del texto" (75).

[2] La fuente más próxima de este razonamiento se encuentra en el *Parménides* de Platón: "En consecuencia, lo que llega a ser más viejo que él mismo, es necesario que también llegue a ser simultáneamente más joven que él mismo" (Platón 1988: 70).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:14 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Enunciados contradictorios permean la escritura de la novela, a tal grado que restablecer la coherencia del relato es algo que de modo forzado debe hacer el lector. Las contradicciones aparecen desde la primera página del texto, como puede verse en este pasaje estratégico que se encuentra en el primer capítulo de *La señorita etc.*:

> Yo compré mi pasaje hasta la capital, pero por un caso de explicable inconsciencia, resolví bajar en la estación que ella abordó. Al fin y al cabo, a mí me era igual... Cualquier ciudad me hubiese acogido con la misma indiferencia. En todas partes hubiera tenido que ser el mismo.
>
> Sin duda, el destino acostumbrado corrector de pruebas, se propuso que yo me quedase aquí, precisamente aquí, con ella (Vela 1962: 280).

Ésta es la primera y notoria transgresión del principio de no contradicción que se supone debe regir en todo proceso enunciativo. El personaje masculino (que es también el narrador de la historia) abandona el vagón del tren en la estación en que "ella" aborda. Por tanto, sus itinerarios están cruzados. Donde ella sube, él baja. Donde él baja, ella sube. Imposible que puedan encontrarse y conversar en un mismo plano. Y, sin embargo, después de sesudas meditaciones acerca de la indiferencia tanto urbana como personal ("Cualquier ciudad me hubiera acogido con la misma indiferencia. En todas partes hubiera tenido que ser el mismo"), resulta que el destino, al que se califica como un "corrector de pruebas", evocando con ello una cultura tipográfica, quiso que el personaje masculino se quedase *con ella*. Asunto imposible según la secuencia del relato, pues "ella" se ha ido en el tren que acaba de partir. No obstante él está ahí, "con ella", en una ciudad de provincia. El lector se ve obligado a suspender o a poner entre paréntesis el principio de no contradicción, o sea, debe otorgar coherencia a lo incoherente, o de otro modo no podría seguir leyendo. Naturalmente, esto es un acertijo, un enigma, para el que quizás exista una solución. Queda la posibilidad de que "ella" no sea "ella", ni "él" tampoco quizás "él". Todo se difumina en una atmósfera de sueño, que apunta hacia la irrealidad de lo relatado, y que además corrobora lo que Niemeyer llama "la falta de identidad estable" de los personajes.

Más que los pasajes "poéticos", no escasos en el texto, y que han llamado la atención de Niemeyer ("La calle fue pasando bajo nuestros pies, como una proyección cinemática" [281]; yo podría agregar: "Ella se quedó, allá, muy lejos, descendiendo del paracaídas de su ensueño. Yo, arrastrando su recuerdo, me dirigí al café" [283]), lo que destaco en mi lectura son las incongruencias deliberadas, es decir, las francas infracciones a la lógica del relato.

De algún modo, estas infracciones podrían ser correlativas a la sustancia misma de la historia, una sustancia obsesiva e inagotable por sí misma, por

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:14 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

cierto, que no sería otra sino *la búsqueda de la mujer entendida como objeto imposible*, lo que determina que igualmente se la pueda describir como *la búsqueda imposible de la mujer entendida como objeto*. Esta imposibilidad radical marca las huellas del relato en la medida en que "ella" no es "ella" sino acaso una idea, una noción, un celeste arquetipo que el narrador persigue de manera insaciable para desengañarse cada vez que lo toca o lo "materializa".

El segundo capítulo de *La señorita etc.* se relaciona con esta búsqueda superpuesta y con la imposibilidad de darle un *objeto real* al deseo masculino. El personaje se apersona en un café, siente que el café es "su otro yo", su estancia verdadera. Ahí se encuentra otra vez con "ella": "Cuando la vi por primera vez, estaba en un rincón oscuro de la habitación de su timidez, con una actitud de silla olvidada [...] Sus miradas, sus sonrisas, sus palabras, me envolvían en la bruma de los instantes vividos en un wagón ahumado de imposibles" (Vela 1962: 284).

El párrafo siguiente confirma esta sobreimposición, que será también la marca de la imposibilidad que recorre el relato: "En mi imaginación ya no existía solamente ella, no era solamente ella; se fundía, se confundía con esta otra ella que me encontraba de nuevo en el rincón de un café" (*idem*). Esto se corrobora en la siguiente secuencia del capítulo tercero: "Caminé tras ella con la paradoja de que era ella, de que su voz submarina volvería a colorear la esponja de mi corazón que se llenara continuamente de remembranzas de ellas" (286). La siguiente descripción reitera esta aglomeración de las remembranzas y el carácter *sintético* del objeto buscado: "Su andar ligero impulsaba mi astenia. Casi me arrepentía de haberla dejado instintivamente a la orilla del mar o en la habitación de un café" (*idem*).

El quinto capítulo arranca con una contradicción más o menos explícita: "Ya tenía mucho tiempo de vivir en la ciudad y no conocía nada de la ciudad. Apenas si conjeturaba algo del cuarto que ocupara en el hotel" (289). ¿Cómo es posible tener mucho tiempo de habitar en una ciudad, y *no conocer nada* de ella? ¿Cómo explicar que alguien rente un cuarto de hotel sin conocer el cuarto en el que supuestamente vive, razón por la cual se ve en la necesidad de *conjeturarlo*? Y si no vive ahí, ¿para qué rentarlo? ¿No resulta incongruente?

Las contradicciones se producen en racimos. En este caso, la segunda secuencia textual desmiente a la primera. Veamos: "Tomé un cuarto en el hotel más lujoso. Un cuarto que jamás utilicé porque pasaba los días y las noches en lugares inusitados" (290). El absurdo parece imponerse aquí. Rentar una habitación muy cara para no utilizarla jamás... El asunto resulta más que extravagante tratándose de un oficinista que, se supone, no tiene demasiado dinero para dilapidar. Viene en seguida el tramo contradictorio: "No me sentí vivir en aquel hotel, sino cuando ella penetró, con sus pasos medidos, en el ascensor" (*idem*). Pero entonces, concluye el lector, no es verdad lo que el narrador acaba de relatarnos, en el sentido de que *jamás* utilizó su habita-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:14 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ción, pues es en ese hotel, al que *nunca* va, donde ha podido encontrar otra vez a su objeto imposible.

Se comprenderá que "encontrar" es un verbo muy fuerte en este caso. "Cuando el ascensor concluyera de desalojarnos, encontrándome de pronto frente a ella, la observé detenidamente, me estupefacté de que también se había mecanizado. La vida eléctrica del hotel, la transformaba. / Era, en realidad, ella, pero era una mujer automática" (*idem*). Estamos en la paradoja. Ella es y a la vez no es, pues en realidad es una *mujer automática*, o sea, un androide. Arqueles Vela nos coloca frente al primer robot femenino producto de la era industrial. No es una mujer, sino una máquina muy moderna.

Con ella hace por fin el amor. Todo indica que estamos ante el más íntimo y más real de los "encuentros". Así lo relata el narrador:

> Cuando ella desató su instalación sensitiva y sacudió la mía impasible, nos quedamos como una estancia a oscuras, después de haberse quemado los conmutadores de espasmos eléctricos...
>
> Ella había llegado a ser un APARTAMENT cualquiera, como esos de los hoteles, con servicio «col [*sic*] and hot» y calefacción sentimental para las noches de invierno (291).

El narrador se confiesa "impasible" durante el acto sexual. Primer indicio de que algo no acaba de soldar en esta relación. Se queman los conmutadores (orgasmo)... pero, si se me permite parodiar a Lacan, "no hay relación sexual", por la sencilla razón de que ella *no es* una mujer sino un robot que se transmuta en apartamento, en habitación de un hotel. Simplemente una cosa, o mejor dicho, una "calefacción sentimental para las noches de invierno".

El capítulo seis transcurre en un salón de belleza o peluquería. La mujer que lo atiende vuelve a ser un *objeto imposible*. Para empezar, el colmo: es sindicalista, tiene ideas, intenta liberar a la mujer, quiere cambiar las costumbres establecidas: "Quería convencerme de que nuestra vida es vulgar, como la de cualquiera, que no éramos más que unos visionarios, de que era indispensable hacer una revolución espiritual. Sanear las mentalidades de tanto romanticismo morboso..." (292-293). La respuesta del narrador no podía ser más directa: "Yo escuchaba sus palabras con la ecléctica indiferencia que tengo para las charlas de peluquería" (293).

Como se verá en seguida, mejor que esta declarada indiferencia, lo que se configura (o se adivina entre líneas) es una escena de pavor pánico que remite al freudiano *complejo de castración*. El narrador, obviamente, se siente incómodo y hasta amenazado. He aquí la prueba textual de ello: "Sus modales, sus palabras, me sugerían ese terrible agasajo de los «office-boys» de las

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:14 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

peluquerías, que me hacían abandonar los establecimientos, medroso de que intentaran arreglar mi modo de ser... De acepillarme las ideas, de quitarme algo... De ponerme algo..." (*idem*).[3]

El sentido de irrealidad que permea el relato, y que por lo mismo permite y hasta exige las contradicciones flagrantes en el plano de la enunciación diegética, torna a encontrar una justificación en los párrafos finales, cuando nos damos cuenta de que todo está sucediendo, mejor que en la realidad, en el itinerario de una ensoñación que se prolonga y que no quiere conocer solución de continuidad. Afirma el narrador en los párrafos finales de su texto, ya casi para concluir:

> Toda ella se había quedado en mi memoria, con una opalescente claridad de celuloide...
>
> Transitaba jardines agitados por un viento eléctrico, con florescencias inanimadas, humedecidas por una lluvia de surtidor...
>
> Sus miradas estaban hechas de «dissolvesout», su voz tenía siempre el mismo tono modulado con ritmos de silencio articulado...
>
> Todas las noches, como en un sueño, yo desenrollaba mi ilusión cinemática... (294).

¡Quiere decir que se trata... de un cine subjetivo, personal, arbitrario!

La carga de realidad, que de cualquier modo sabía soportar el relato, se revela ahora como una astucia del narrador: el narrador ha estado soñando y ensoñando a perpetuidad. Llegamos así al final de la narración, con un resultado positivo, al menos en apariencia, pues por fin el personaje masculino parece haber encontrado el objeto de su deseo, verdadero resorte de su itinerario. Así lo relata el narrador:

> Había peregrinado mucho para encontrar la mujer que una tarde me despertó hacia un sueño. Y hasta ahora se me revelaba.
>
> Presentía sus miradas, etc... sus sonrisas, etc... sus caricias, etc... Estaba formada de todas ellas...
>
> Compleja de simplicidad, clara de imprecisa, inviolable de tanta violabilidad (295).

Puesto en otras palabras: el texto ya puede concluir, pues el narrador ha encontrado lo que buscaba al principio mismo de su indagatoria. Y lo que

[3] "Acepillar" es un vulgarismo que vale por "cepillar", en el sentido de alisar o de emparejar algo, como hacen los carpinteros con la madera. La frase final: "De ponerme algo...", ¿qué podría ser?, ¿acaso un falo?; no es sino un enunciado distractor que sirve para "neutralizar" el temor de la castración que acababa de formularse en términos muy precisos. Se trata, en términos psicoanalíticos, de una típica "denegación".

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:14 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

buscaba era *la señorita etcétera*. Quiere decir: la señorita masa o multitud, en todo momento indeterminada.

El giro interpretativo, empero, tiene que completarse y mostrar la entraña fina de la madeja. Esta mujer que el sujeto masculino dice haber "encontrado" es también, a su manera, como lo eran sus anteriores "encarnaciones", una mujer que *no es*. En efecto, como producto perfecto de la modernidad, que todo lo uniforma, esta mujer no es nadie determinado, y carece por tanto de cualidades. Sus miradas son *etcétera*, sus sonrisas son *etcétera*, hasta sus caricias son *etcétera*. Su verdadero estatuto es el de un *ser etcétera*, del que se puede predicar toda cosa en todo momento, con lo cual se convierte en un ser por una parte multinombrable y multipresente, pero por otra parte, inasible, inatrapable, inabrazable en su unicidad. Se nos revela al final del itinerario narrativo, para emplear términos categóricos, como *un objeto imposible*. Por eso concluye con verdadera certidumbre el narrador homodiegético: es *inviolable de tanta violabilidad*. Masificada y plural, diversificada y proliferante, innumerable en cada una de sus aleatorias "encarnaciones", esta mujer es tan anónima y general como la idea que le da nacimiento, y por tanto, no existe, no es. No consiste, *inconsiste*. El sujeto masculino, no está por demás decirlo, en tanto que necesariamente funciona dentro de una lógica del reconocimiento recíproco, también adolece de esta falta de consistencia. Esta mutua alienación de los personajes, empero, no es un signo de abandono o de conformismo, como podría pensarse de primer intento, ni mucho menos un síntoma de indolencia o de fatiga intelectual. Como sostenía Novalis, el gran romántico alemán: "La autoalienación es el origen de todo rebajamiento, como también, al contrario, el fundamento de toda verdadera elevación" (Novalis 2007: 204). A la luz de esta afirmación, me parece, es posible vislumbrar la verdadera potencia subversiva del texto de Arqueles Vela.

II

En *El café de nadie* (1926), el narrador ya no contraviene, al menos no de manera sistemática, el marco de la representación ni de la lógica de las acciones narrativas. Aunque es cierto que sigue habiendo enunciaciones contradictorias, como se verá en un momento, en este texto el sentido unitario de la realidad empieza a establecerse y a mostrar un sentido consolidado. El "afantasmamiento" de los personajes, en otras palabras, su "autoalienación" (para decirlo con la expresión de Novalis), continúa siendo constitutiva en la medida en que (éste podría ser un primer indicio a tomar en cuenta) los personajes del relato, al igual que había sucedido en *La señorita etc.*, en general también carecen de nombre, con dos excepciones harto notables. Primero, el personaje femenino sí responde a una denominación: se trata de Mabe-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:14 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

lina, la heroína del texto. Aunque aparece como un personaje igualmente alienado y "desposeído" de su verdadera personalidad, como se verá, lo notable es que en este caso el personaje femenino sí posee un nombre que lo identifica. Segundo, la intrusión de una apretada nómina de casi cincuenta nombres de periodistas, escritores y artistas de la vida real, supuestamente *habitués* del café de Europa, que el narrador menciona en su relato y que se entiende contribuyen todos ellos con sus miradas (y quizás también con otro tipo de acciones) al anonadamiento final del personaje femenino, objeto de todos los deseos, de todas las obsesiones masculinas. La presencia de este catálogo de nombres, más allá de que funciona como una "prueba" de realidad, como una suerte de "testificación histórica" de que el café realmente existió y de que los renombrados personajes solían asistir a él en calidad de parroquianos, me parece que remeda de algún modo el copioso "Directorio de vanguardia" con el que concluye Maples Arce su manifiesto titulado *Actual No. 1*. Remedo, y en un punto, aunque sea mínimo, parodia. Se sabe que en la larguísima lista de autores que incluía Maples en su manifiesto, también se coló, al lado de un conocido escritor español, el de su pseudónimo (!). Es comprensible: Maples, desde México, mal podía estar al tanto de estos "dobleteos" tan caros al gremio literario. Algo similar sucede en el mencionado catálogo, donde Arqueles Vela no se incluye como personaje del café, pero sí aparece en cambio su pseudónimo, Silvestre Paradox, que él utilizaba para firmar muchas de sus colaboraciones en *El Universal Ilustrado*.

Merece destacarse que este catálogo de "personajes célebres" está concebido de manera muy poco dogmática. Por supuesto están —con la notable excepción de Maples Arce, quien como se dice "brilla por su ausencia", cosa que podría ser motivo de reflexión– prácticamente todos los integrantes del movimiento estridentista, entre ellos, de manera señalada, por aparecer dos veces (acaso debido a un error, o por un jugueteo inocente) Germán List Arzubide, quien comparte honores con los poetas Salvador Gallardo, Kyn-Taniya y Miguel Aguillón Guzmán, así como con los artistas plásticos Ramón Alba de la Canal y Leopoldo Méndez. Fuera de estos nombres, asociados directamente al estridentismo, la numerosa cauda restante la forman nombres tan disímbolos como Ortega, el futuro premio Nobel de Literatura Miguel Ángel Asturias y Ramón Gómez de la Serna; están también el caricaturista Ernesto García Cabral, el economista Francisco Zamora y los escritores José Palacios, Rafael Muñoz, Carlos Noriega Hope, Samuel Ruiz Cabañas y José D. Frías. Aparecen Gregorio López y Fuentes, lo mismo que David Vela, hermano de Arqueles, Francisco González Guerrero, Francisco Monterde; Juan de Dios Bojórquez (que años más tarde sería director de la influyente revista *Crisol*), Xavier Sorondo o Luis Marín Loya. Bien visto, se encuentran todos o casi todos los escritores que en ese momento eran relevantes dentro de una cierta franja de la intelectualidad mexicana de izquierda. La generosidad de

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:14 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

esta nómina corrobora la idea de que Vela mantuvo en todo momento una apertura intelectual que no se ceñía a los límites estrechos de una determinada vanguardia, por belicosa que ésta pareciera.

El café de nadie consta de diez capítulos señalados con números romanos. Aunque no es fácil desentrañar el sentido general del texto, podría decirse que el relato se mueve en dos direcciones que concuerdan entre sí. Por la primera, se diría que se trata de un retrato de la atmósfera enrarecida del café cuyo nombre ya conocemos, el cual pareciera tener tan sólo un par de *habitués*, a saber, dos hombres solitarios desprovistos de nombre, quienes se comportan de modo muy similar, como si fueran autómatas y casi como si cada uno de ellos espejeara las acciones del otro. La antítesis o la negación estentórea de esta *soledad de dos* la constituye la brutal e inesperada inserción del grupo de artistas y periodistas antes mencionado. Por la segunda dirección, lo que tenemos es la irrupción de un personaje femenino, al parecer central en el relato, pues es a él al que le suceden las cosas. ¿Y qué es lo que le sucede? No quisiera adelantar la respuesta, que por otro lado no es nada fácil de poner en palabras. Lo que le sucede a la mujer es que todos, absolutamente todos, la desean y que al parecer (aunque esto admite un alto grado de ambigüedad) todos la terminan poseyendo, si no de modo carnal, sí anímica o psicológicamente. Esto acaba despojando al personaje de toda personalidad; se pensaría que ella termina aniquilada por culpa de una masa lasciva que la deteriora con el alud de sus miradas y de sus toqueteos. A diferencia del personaje anónimo que merece el nombre genérico de *señorita etcétera*, que como sabemos, resulta ser al final del relato (expresado en un oxímoron) "inviolable de tanta violabilidad", Mabelina, la protagonista de *El café de nadie*, parece invertir los términos de la frase, completando de modo acaso involuntario el retruécano que queda flotando en el aire de la novela: es violable, altamente violable, en la medida justamente en que al principio todo indicaba que era inviolable. ¿Qué ajuste de cuentas se trae entre manos el narrador Arqueles Vela, al configurar esta escalada sexual en torno a la mujer?

Si puedo hacer un rápido resumen de las acciones narrativas, diré que los dos primeros capítulos cumplen con la función de ubicarnos dentro de la atmósfera "cloroformizada" y distante del "Café de nadie". Asistimos a un tiempo estancado en el que dos figuras de parroquianos solitarios entran simultáneamente en el lugar (casi ejecutando morosos movimientos de ballet) y se posesionan de su gabinete. Hay ahí una "irrealidad retrospectiva" y un estado de "perezoso desperezamiento", del que puede dar una idea el siguiente párrafo:

> Han llamado 5, 6, 7, 8 veces al mesero. Un mesero hipotético, innombrable, que cada día es más extraño. Que cada día viene de más lejos, disfrazado del verda-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:14 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

> dero mesero, políglota, acaso, para no servir sino a estos dos únicos parroquianos que sostienen el establecimiento con no pedir nada. Los demás no se adaptan a su ambiente eterizado de sugerencias arácnidas, desechadoras de cualquier frase inoportuna de los que franquean su misterio, desconfiados y se alejan temerosos de haber traspuesto la puerta secreta de la vida (Vela 1962: 234).

Hay algo aquí que desdice el principio de realidad. En efecto, no puede uno explicarse cómo logra sobrevivir un establecimiento comercial si los únicos clientes que ahí se aparecen nunca piden nada para consumir. La frase "estos dos únicos parroquianos que sostienen el establecimiento con no pedir nada", resulta absurda en sí misma, pues no pueden sostener nada porque no consumen. Otra contradicción aflora de inmediato: ¿entonces para qué llamar al mesero, para pedir nada?

En el tercer capítulo irrumpe la figura de Mabelina con sus "perversátiles ojos", un significativo neologismo en el que el escritor anuda a la vez lo *perverso* y lo *versátil*, el mal y la movilidad, como si propusiera una amalgama, y como si desde ahora nos anticipara (prognosis narrativa) quién es la "mala" de la historia a contar. Aunque de primera intención, y acaso intimidada por no se sabe qué, ella abandona el lugar, pronto regresa en compañía de su pareja y se instala en un gabinete. Hecho esto, ya está en el centro del torbellino de los deseos de todos.[4]

En el cuarto, Mabelina se liga a (o se deja ligar por) un parroquiano, un tipo bohemio y al parecer desinteresado o fuera de este mundo. Un tipo al que le daba pereza incluso hacer el amor. En el quinto capítulo sube la temperatura del flirteo: la pareja se va a bailar. Entusiasmados, al salir del salón se preguntan a dónde ir. ¿A un hotel? No, mejor van al café, ya que ahí nunca hay nadie (los gabinetes, por lo demás, garantizan cierta privacidad). Con lo anterior se implica que el "Café de nadie" puede funcionar igual que un hotel "de paso".

En el sexto capítulo está a punto de producirse la unión amorosa. La mujer, provocativa y consciente de sus encantos, parece desnudarse, lista para la entrega. Invita a su acompañante a que mire sus piernas "para que no te dejes engañar por las de otras mujeres" (Vela 1962: 248). Muy obediente, el personaje masculino besa las extremidades inferiores de la mujer y se deleita palpando con caricias cada vez más atrevidas. De modo inesperado,

[4] Quizás no sea ocioso recordar que durante muchos años, en México era realmente difícil encontrar una mujer en un café. Era un sitio tradicionalmente "reservado" a los hombres. De hecho, se llegaba a pensar que una mujer que frecuentaba el café no podría ser sino una "mujer pública", esto es, una prostituta. Esta circunstancia podría explicar el alto contenido erótico (no importa que preponderantemente fantaseado) que tenía que implicar la presencia de Mabelina en el "Café de nadie". Podría explicar también el titubeo que en un primer momento la hace salir del establecimiento.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:14 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ella interrumpe pronunciando la palabra "estúpido", a la que él replica espetándole en la cara "puta". Todo termina aquí en frustración compartida.

El capítulo séptimo, a modo de un paréntesis, parece ser la apoteosis de la figura del escritor. ¿Qué es lo extraordinario de un escritor? Que tiene una identidad en pleno movimiento: cada frase que escribe lo cambia, lo modifica, lo vuelve otro. Esta metamorfosis permanente del escritor debido a su trabajo con la palabra implica una ganancia libidinal nada despreciable para los fines del relato. El escritor le dice a una anónima interlocutora: "[Soy] Un individuo al que no podrás estabilizar nunca. Un individuo al que engañarás diariamente conmigo mismo por esa mutabilidad en que vivo. / Cada día besas en mí a un hombre diferente [...] Canjeas hoy, como canjeaste ayer, como canjearás mañana, a este hombre diverso que parezco hoy, por aquél único que seré después y así, simultáneamente" (*idem*). La conclusión es fundamental en la psicología del personaje, e incluso en la economía general del texto: "Por eso, a pesar de tus promesas, no me serás fiel jamás" (249). Este teorema da qué pensar.

Empero, Mabelina parece preferir (así lo declara) a este personaje mutable, despistado (acaso *alter ego* del narrador) y que se queda en los "preámbulos", y no a tipos como Androsio, que a las primeras de cambio se la quieren llevar al hotel, como si fueran meros "turistas del amor".

Después de este interludio dedicado a la figura "etérea" y siempre móvil del escritor, el capítulo ocho es, todo él, el montaje de la seducción femenina. Mabelina, como si olvidara de pronto su anterior renuencia ("Pero acuérdate que soy una señorita", había prevenido en otro capítulo), entrecierra los ojos para invocar la penumbra propicia a la entrega amorosa que de algún modo se adivina entre líneas. El personaje masculino, como para ponerse a tono, le expresa que sus senos "tienen la misma incandescencia de las lámparas que adornan las grandes salas y parecen hechos del «ice cream» de la voluptuosidad" (251). ¿Todo se ha consumado?

Capítulo nueve: amanece en el café. Intervenciones verbales de los dos parroquianos solos que fantasean acerca de una mujer que todavía *no es*: "En aquella mujer que se nos queda mirando he encontrado un 50% de la verdadera mujer que buscamos, que estamos haciendo en nuestras continuas charlas" (254). A lo que sigue un comentario que es también una conclusión generalizante que denigra la figura de la mujer, que *no* se podrá encontrar por cierto entre las que asisten al café. Los parroquianos se refieren a ella en estos términos: "Tocándoles esa especie de timbres que son sus senos, se despiertan en ellas una serie de personalidades que acuden con el desconcierto de los sirvientes de los hoteles, sin saber si el número encendido en el cuadro de llamadas es el suyo" (255).

Después de esta afirmación acerca de la naturaleza equívoca de la mujer —ese extraño mecanismo al que le tocan el timbre de los senos y

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:14 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

reacciona con conductas disparatadas e incongruentes—, el capítulo diez pareciera tener por función mostrar la alienación absoluta a que está sometido el género femenino en la figura literaria de Mabelina. Este capítulo se abre con la irrupción abrupta de la lista de casi cincuenta personajes de la vida literaria y artística de la Ciudad de México, que contribuyen en masa a acabar con la autosuficiencia de la imagen de la mujer. Estos personajes reales tienen una inserción definitiva en la vida de Mabelina. Al entregarse a cada uno de ellos, va aniquilándose cada vez más. Al adaptarse a los multiformes deseos de cada uno de ellos, se va quedando en la nada de su interioridad. Por eso leemos en el texto: "Con cada uno de ellos [hay que entender, los personajes enlistados al inicio del capítulo] se había sentido una mujer diferente, según su psicología, sus maneras, sus gustos, sus pasiones y ahora apenas si era un «sketch» de sí misma. Le parecía que la habían falsificado, que la habían moldeado, simultáneamente, los brazos de sus aventuras" (257). Así es, en efecto, en esta declaración categórica: "Después de ser todas las mujeres ya no era nadie" (*idem*). Se ha convertido ya en la mujer perfecta: en la mujer intercambiable, canjeable por cualquier otra. Se ha quedado sin identidad.

Amanece. Luz de día. Envuelta en su desazón anímica, Mabelina abandona el café y con ello concluye la narración.

Si atendemos al destino final de la protagonista, tendríamos que concluir que *El café de nadie* es la historia de la alienación absoluta de una mujer, cuya identidad es aplastada y convertida en ceniza debido a la incandescencia proliferante de los deseos masculinos que acaban modelándola a su imagen y semejanza. Es la historia de una derrota y de una desaparición. El machismo proverbial de los estridentistas se confirma, así sea a través de los tortuosos caminos de la fantasía, en este texto, el cual debe ser leído con otros ojos por la posteridad, a la que ha accedido por su valor literario, pero también, por la exactitud con la que se expresan las pulsiones libidinales que dominan la historia en el momento de su escritura.

Bibliografía

Cosse, Rómulo. 1983. "*El Café de Nadie* y las vanguardias hispanoamericanas", en *El estridentismo: memoria y valoración*. FCE-SEP (*SEP/80*, 50), México, pp. 176-188.

Deleuze, Gilles. 1971. *Lógica del sentido*, tr. Ángel Abad. Barral Editores (*Breve Biblioteca de Respuesta*), Barcelona.

González Stephan, Beatriz. 1986. "*El Café de Nadie* y la narrativa del estridentismo", *Texto Crítico*, enero-diciembre, vol. 12, núm. 34-35, pp. 49-64.

Maples Arce, Manuel. 1999. "Actual No. 1. Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista" (1921), en *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*, ed. Luis Mario

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:14 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Schneider. Universidad Nacional Autónoma de México (*Biblioteca del Estudiante Universitario*, 129), México, pp. 3-13.

MEYER-MINNEMANN, Klaus. 2006. "*Narración paradójica* y ficción", en *La narración paradójica. "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*, eds. Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, pp. 49-71.

MOJARRO ROMERO, Jorge. 2009. "Arqueles Vela, el estridentismo y las estrategias de la vanguardia", *Hipertexto*, verano, núm. 10, pp. 74-81.

MORA, Francisco Javier de. 1999. *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo mexicano*. Universidad de Alicante, Salamanca.

NIEMEYER, Katharina. 2004. *"Subway" de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main.

NOVALIS. 2007. *Estudios sobre Fichte y otros escritos*, ed., intr., tr. y notas Robert Caner-Liese. Akal (*Akal Clásicos del Pensamiento*), Madrid.

PLATÓN. 1988. *Diálogos V. Parménides. Teeteto. Sofista. Político*, tr., intr. y notas M. Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo y N. Luis Cordero. Gredos (*Biblioteca Clásica Gredos*, 117), Madrid.

PRADA OROPEZA, Renato. 1983. "Texto y proyección: los relatos de Arqueles Vela", en *El estridentismo: memoria y valoración*, ed. cit., pp. 159-175.

VELA, Arqueles. 1923. "El estridentismo y la teoría abstraccionista", *Irradiador. Proyector Internacional de Nueva Estética*, octubre, núm. 2, pp. 2-3.

——. 1962. *Cuentos del día y de la noche*, 2a. ed. Ediciones Botas, México.

——. 1977. *El intransferible. La novela inédita del estridentismo*. Gama, México.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:14 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

EL COLEGIO DE MÉXICO

Chapter Title: AGUSTÍN YÁÑEZ Y SU OBRA NARRATIVA EN EL SIGLO XXI: UNA APROXIMACIÓN A PARTIR DE LOS ESTUDIOS CULTURALES LATINOAMERICANOS

Chapter Author(s): Christopher Harris

Book Title: Doscientos años de narrativa mexicana

Book Subtitle: Siglo XX

Book Editor(s): Rafael Olea Franco and Laura Angélica de la Torre

Published by: El Colegio de Mexico

Stable URL: https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnq1k.10

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at https://about.jstor.org/terms

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0). To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

El Colegio de Mexico is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Doscientos años de narrativa mexicana*

This content downloaded from 189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:39 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

AGUSTÍN YÁÑEZ Y SU OBRA NARRATIVA EN EL SIGLO XXI: UNA APROXIMACIÓN A PARTIR DE LOS ESTUDIOS CULTURALES LATINOAMERICANOS

Christopher Harris
Universidad de Liverpool, Inglaterra

1. A MODO DE INTRODUCCIÓN

Como todos sabemos, Agustín Yáñez (1904-1980) es conocido como autor de *Al filo del agua*, imagen que viene de tiempo atrás. En la década de los ochenta, el entonces director de El Colegio de Jalisco, Alfonso de Alba, me lo presentó así al relatarme que en los años cincuenta, los campesinos jaliscienses esperaban que el nuevo gobernador llegara con metralleta para luchar contra los caciques violentos; pero cuando Yáñez llegó, no traía metralleta sino un ejemplar de *Al filo del agua* debajo del brazo. Esta anécdota satírica capta la esencia de la imagen nacional e internacional de este escritor y político, famoso sobre todo por haber escrito una novela clásica de la literatura mexicana del siglo XX. A principios del siglo XXI, es importante superar esta manida visión del autor y de su obra, sobre la cual se debe profundizar porque se trata, simplemente, de una injusticia que impide captar su enorme contribución a la cultura nacional.

Ante este reto cultural, y con la intención de fomentar un renovado interés por la figura y obra de Agustín Yáñez, los principales objetivos de este análisis son: 1] ofrecer a los nuevos lectores una serie de puntos de partida para sus propias indagaciones literarias acerca del escritor y de su narrativa; 2] establecer la ausencia de una biografía detallada y también de una bibliografía crítica comprehensiva como problemas de investigación que requieren soluciones urgentes; 3] proponer, para el siglo XXI, una aproximación a la obra narrativa de Yáñez a partir de los estudios culturales latinoamericanos y, por consiguiente, basada en las complejas relaciones entre los textos literarios y sus múltiples contextos culturales, la cual será, sin lugar a dudas, una de las más fructíferas tanto para los estudiantes de literatura mexicana como para los investigadores; 4] ilustrar brevemente el argumento previo mediante la identificación y el análisis de *algunas* de las más destacadas relaciones entre *Al filo del agua* y sus contextos culturales; y 5] validar el estudio de forma aún más concisa respecto a las otras cinco novelas del autor.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:39 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

2. Agustín Yáñez y la recepción crítica de su obra narrativa

Entrado ya el siglo XXI, aún carecemos de una biografía detallada y rigurosa de Yáñez. No cabe duda alguna de que un trabajo de este tipo, bien investigado y elocuentemente articulado, presentaría una aportación valiosa a la visión del escritor y de la cultura mexicana del siglo XX. Y no sólo porque su obra narrativa posee una marcada dimensión autobiográfica, sino también por razones políticas y morales. Además de perseguir importantes objetivos culturales, por ejemplo, esclarecería el papel del escritor y su "silencio" como secretario de Educación Pública en el 68 mexicano. En 2004, durante la inauguración del Coloquio Internacional "Agustín Yáñez: una vida literaria", Gabriel Yáñez explicó que su padre fue siempre un hombre "en quien concurrieron cualidades morales poco comunes en los hombres de responsabilidad política" (Yáñez 2007: 12). Seguramente habrá quien no esté de acuerdo, por ejemplo José Joaquín Blanco. Así las cosas, esta polémica y sus complejidades políticas y personales tendrán que resolverse en la primera biografía autorizada del escritor, proyecto que pretendo emprender en el futuro inmediato.

Ahora bien, consideremos algunos datos esenciales para la comprensión de los cuentos y novelas de Yáñez, con el propósito de indicar varias de las razones por las cuales una biografía detallada aportaría nuevos conocimientos al campo de las letras mexicanas. Yáñez nació el 4 de mayo de 1904 en Guadalajara, Jalisco. Los paisajes y las comunidades de esta región fueron retratados por él mediante palabras, metáforas e imágenes, con una esmerada y minuciosa atención a los detalles más simbólicos. En 1929 empezó a escribir lo que él mismo consideraría su primer cuento: "Baralipton" (Yáñez 1964). Ese mismo año fue uno de los fundadores de la revista *Bandera de Provincias*, creada para brindar a los escritores de provincia un medio de expresión y para mostrar su interés por la literatura europea. La experiencia de haber vivido su infancia en Jalisco le sirvió como fuente de inspiración, pues además de que fue testigo de la llegada de las tropas revolucionarias maderistas a Cuquío, pudo conocer bien el pueblo de Yahualica, donde solía pasar dos meses al año junto con su familia.[1] En 1942, la preciosa colección de cuentos *Flor de juegos antiguos* plasmó para siempre los recuerdos de una infancia transcurrida, en su mayor parte, en Guadalajara y en los Altos de Jalisco (Yáñez 1942). Cinco años después publicó su primera y más famosa novela, *Al filo del agua*, en la que recrea el ambiente de Yahualica y de pueblos similares en vísperas de la Revolución. Finalmente, por si todo lo anterior fuera poco, la dimensión autobiográfica se revela imprescindible para

[1] La fuente de esta información y también un recurso imprescindible para el estudio de la vida y obra de Agustín Yáñez son la serie de entrevistas con el escritor recopiladas por Carballo (1986: 362-407).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:39 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

cualquier lectura crítica de *La tierra pródiga*, porque a Yáñez no le hubiera sido posible crear el carismático pero repugnante personaje de "El Amarillo" sin sus experiencias como gobernador de Jalisco entre 1953 y 1959, cuando asumió responsabilidades directas para la erradicación del caciquismo durante la "Marcha al Mar".[2]

Para la realización de este proyecto biográfico, la cronología de Adolfo Caicedo en la edición crítica de 1993 de *Al filo del agua* bien puede considerarse un precedente básico (Caicedo 1993). Además de los análisis literarios y de las aproximaciones biográficas, existen otros recursos, entre los que merece destacar, por ejemplo, el estudio realizado por la hija del escritor, María de los Ángeles, sobre aspectos de la carrera educativa de Yáñez (Yáñez 1983), así como el trabajo de Roderic Camp acerca de la trayectoria política del escritor jalisciense (Camp 1983). Por breves o especializados que sean, no faltan recursos para iniciar el proyecto.

De cara al futuro, la compilación de una bibliografía crítica de fuentes primarias y secundarias es otra tarea urgente. Ignacio Díaz Ruiz y Jaime Olveda ya nos han abierto el camino a seguir con, respectivamente, "Recepción crítica de *Al filo del agua*" (Díaz 1993) y "Agustín Yáñez frente a la crítica literaria" (Olveda 2007). Ana Laura Zavala Díaz también nos proporcionó en el año 2000 —y sigue siendo un recurso muy importante— una extensa bibliografía general (Zavala 2000). El próximo paso será la construcción de una bibliografía electrónica fácil de renovar a medida que vayan saliendo nuevas publicaciones. De ahí sólo resta un paso más para crear nuevos recursos digitales que aseguren la preservación de los discos en que están grabadas algunas de las conferencias que Yáñez dictó en El Colegio Nacional.

En términos generales, la bibliografía crítica ya es bastante extensa y, como explica Jaime Olveda, la mayor parte de los libros y artículos publicados a partir de los primeros años de la década de 1950 se ha centrado en diferentes aspectos de *Al filo del agua*. No obstante, existen casos excepcionales, como el excelente análisis sociocrítico de *La tierra pródiga* elaborado por Jean Franco (Franco 1988), el estudio psicocrítico de Antonio Marquet (Marquet 1997). También contamos con *La obra de Agustín Yáñez* de José Luis Martínez (Martínez 1991) y con mi estudio, aún no traducido, *The Novels of Agustín Yáñez: A Critical Portrait of Mexico in the Twentieth Century* (Harris 2000). Todos los trabajos mencionados ofrecen una fuerte ubicación inicial en el campo de la recepción crítica.

Aun cuando dispusiéramos de una biografía detallada y de una bibliografía electrónica actualizada, todavía sería necesario hallar —o, mejor dicho, escoger— una manera de aproximarnos a la obra narrativa de Agustín

[2] El nombre del cacique retratado en esta novela es conocido, aunque ningún investigador lo ha nombrado en un trabajo publicado. Sigo la práctica vigente.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:39 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Yáñez en su conjunto, un modo de estructurar nuestros conocimientos. En lo referente a las novelas, como he propuesto en otro sitio, se puede hablar de dos trilogías: una rural y otra urbana. Con todo, el esquema más útil para abarcar un estudio global —en el que figuren también los cuentos— es, posiblemente, el que el autor hizo público, cuando en su ensayo "Perseverancia final", explica:

> Al término del mandato constitucional como Gobernador de Jalisco, predominó el impulso de acometer, al amparo de las tareas debidas al Colegio Nacional, el acariciado proyecto de consumar un retrato de México, una forma de Comedia Mexicana, que conjuntando realidad e imaginación dentro de un ciclo novelesco, indagara en panorama los variados estratos de la vida nacional [...] Buscando, sin encontrar, el titulo general de la serie [...] enuncié a la brava el programa, con el rubro —cimbra— de *El plan que peleamos*, y el subtitulo: *Primer esbozo para un retrato de México* (Yáñez 1967-1968: 281).

"El plan que peleamos" se divide en cuatro apartados: "Las edades y los afectos", "El país y la gente", "La historia y los tipos" y "Los oficios y las ilusiones". Incluye tanto los textos publicados antes de 1968 como otros todavía por escribir. Esta proyección creativa fue ambiciosa, por lo que no todas las novelas imaginadas llegaron a publicarse. No obstante, la idea de crear una visión totalizadora de la sociedad mexicana y de la vida en México nos plantea, cuando menos, un posible enfoque, si queremos examinar los cuentos y novelas de Yáñez como elementos clave de una Comedia Mexicana —obviamente inspirada por Balzac—. Con esta posibilidad crítica, pasamos ahora a explorar la cuestión de las metodologías analíticas adecuadas para una profunda lectura contextualizada de la obra narrativa de Yáñez.

3. Perspectivas críticas para el estudio de la obra narrativa de Agustín Yáñez

En un ensayo publicado en 2003, el latinoamericanista británico William Rowe puso en tela de juicio el lugar de la literatura —y, por tanto, de los estudios literarios— en el campo intelectual emergente de los estudios culturales. Para él, en términos generales, éstos nos habían retado a pensar la cultura en su totalidad, sabiendo de antemano no sólo que la cultura en sí siempre es objeto de perspectivas incompatibles, sino que las relaciones entre los distintos componentes de cualquier cultura nacional muestran variaciones importantes de una a otra nación y de una generación a la siguiente: "Cultural Studies is, at its best, a challenge to think the culture as a whole. The elements may appear to be the same from one region to another, but their *rela-*

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:39 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

tions are not" (Rowe 2003: 46). En el mismo artículo, mediante términos relativamente específicos, Rowe afirmaba que los estudios culturales nos habían planteado el reto de identificar las relaciones entre la literatura y sus múltiples contextos culturales y sociohistóricos: "Cultural Studies is a challenge to find the relations between literature and its many contexts" (47). A continuación, con base sobre todo en un análisis de dos novelas de José María Arguedas, *Los ríos profundos* y *Yawar fiesta*, Rowe muestra, de forma extremadamente concisa, cómo estos textos nos pueden abrir las puertas imaginativas a la cultura nacional en su totalidad, entendida, en palabras de Eric Mottram, como "events in dynamic interaction", es decir, "los sucesos en su interacción dinámica" (Mottram *apud* Rowe 2003: 37).

La aparente sencillez de las anteriores afirmaciones puede ser engañosa. Al decir, en una frase sucinta, que los estudios culturales nos retan a encontrar las relaciones entre la literatura y sus múltiples contextos, Rowe parece negarse a proporcionar explicaciones extendidas sobre la verdadera complejidad intelectual implicada y sugerida. Lo cierto es que este enfoque concibe la creación de una obra literaria como una práctica cultural que se realiza en un sinfín de contextos diferentes. Por tanto, al analizar una novela, nos enfrentamos no a un producto cultural con todas sus posibilidades interpretativas, sino a un intricado proceso creativo, moldeado por otras prácticas culturales y procesos sociohistóricos. La tarea del crítico literario no es interpretar sino identificar y explicar, con base en las huellas intertextuales y contextuales plasmadas en la obra, "the multiple intersections that constitute a modern culture", esa compleja red de interacciones y relaciones que constituye el texto y a la vez la cultura moderna en su totalidad (43). Es como si nos preguntáramos: ¿qué influencias recibía el autor a la hora de escribir? Pero esta pregunta no puede mostrar la magnitud de la tarea. Dicho de otra forma, al momento de escribir su novela, ¿qué sucedía en la vida del autor?, ¿qué sucedía en México?, ¿qué sucedía en el mundo?, ¿y qué huellas dejaban todos estos sucesos y procesos en la forma y lenguaje del texto? Éstas son algunas de las preguntas inevitables si optamos por un análisis de la literatura desde el ángulo de los estudios culturales.

Si verdaderamente puede aclararse de forma tan sistemática y con tanta nitidez la metodología analítica propuesta por Rowe, quedaría patente que una aproximación a cualquier obra literaria desde esa perspectiva siempre tendrá un marcado parentesco con la sociocrítica. En "Las tres estéticas de Agustín Yáñez", por ejemplo, Jean Franco se refiere al modernismo, al neobarroquismo y a lo que él denomina la producción de una "escritura laberíntica", como tres tendencias culturales transnacionales que se establecieron a mediados del siglo XX y cuyas huellas se encuentran en las novelas de Yáñez (Franco 2007). Otras metodologías afines parecen subyacer, pero quizá sin etiqueta, en algunos de los artículos más perspicaces sobre el escritor. Un

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:39 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ejemplo por excelencia sería "La poética narrativa de Agustín Yáñez en *Al filo del agua*", de Françoise Perus (1993). En este artículo, la lógica compositiva de la novela se somete a un análisis impresionante —tanto por su agudeza como por su calidad investigativa—, en el que la génesis de la obra se explica tanto con base en la metáfora de las canicas como en relación con varios procesos sociohistóricos, por ejemplo, los intentos de los católicos más conservadores por preservar su poder en los pueblos rurales de Jalisco a finales del Porfiriato. A decir verdad, se presentan algunas preguntas axiales para los estudios culturales latinoamericanos, las cuales facilitan el proceso de una atenta lectura crítica: ¿cuál es la problemática del texto?, ¿cuáles son sus características compositivas y estilísticas? y ¿cómo se explica su lógica?

Afortunadamente, este enfoque nos alejará de otros más tradicionales, y las más de las veces parroquiales e hiperbólicos. En ciertos análisis, se enfatiza lo innovador del estilo de Yáñez y de sus estrategias narrativas con referencia al conjunto de sus novelas y cuentos, en particular *Al filo del agua*, con el fin de hablar del autor como uno de los grandes escritores del país y del subcontinente, al mismo tiempo que se califica esta novela como una "obra maestra". Según Rangel Guerra, por ejemplo, "puede afirmarse con certeza que en este esfuerzo de develar las condiciones y características de la vida nacional, la obra literaria de Yáñez es la más significativa del siglo xx" (2007: 71). Desde esta perspectiva, *Al filo del agua* encaja fácilmente en la narrativa tradicional de la historia de la literatura mexicana e hispanoamericana porque pertenece a la categoría de la nueva novela del pre-*boom*. Éste suele representarse como un periodo de innovaciones técnicas en la novela y está asociado con obras como, por nombrar sólo algunas de las más conocidas, *Ficciones* de Borges, *El Señor Presidente* y *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias, *Los ríos profundos* de José María Arguedas y, obviamente, *Pedro Páramo* de Rulfo. Ahora bien, para Swanson, la nueva novela latinoamericana y el *boom* de la década de 1960 constituyen dos sucesos culturales muy significativos en la historia literaria de América Latina: "the rise of the Latin American New Novel and the Boom of the 1960s [...] represent, in literary-historical terms, the most significant developments ever in Latin American writing" (Swanson 2005: 2). Según su versión de la historia literaria latinoamericana, el *boom* fue posible precisamente gracias a las innovaciones estéticas del pre-*boom*, presentes en las novelas de los años cuarenta y cincuenta. En este sentido, *Al filo del agua* es uno de los textos más representativos de la naciente nueva narrativa hispanoamericana.

En contraste, Rowe rechaza todo intento de situar a un escritor en el panorama de la historia literaria y cultural de una forma cronológica simplificada. No acepta el marco histórico del pre-*boom*, *boom* y post-*boom*, elaborado por críticos como Donald Shaw y Philip Swanson, porque lo considera demasiado reduccionista. Análoga renuencia encontramos en una de las interpre-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:39 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

taciones de *Al filo del agua* de Rafael Olea Franco, quien subraya contundentemente la problemática de la distorsión asociada con el fomento cultural de una visión de los "grandes escritores" y de las "obras maestras" como los textos que definen todo el ámbito de la historia literaria: "no afirmaré hiperbólicamente que *Al filo del agua* implicó un parteaguas absoluto en la literatura mexicana, pero sí diré que fue un hito que conjuntó con maestría las estrategias narrativas de la novela moderna occidental, desarrolladas después con fuerza en nuestra tradición cultural, por ejemplo en *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo" (Olea 2007: 109). Esta prevención nos recuerda que conforme nuestras investigaciones sobre la primera obra de Yáñez vayan avanzando, será menester elucidar su importancia histórica de forma relativa y matizada, por medio de estudios comparativos sofisticados y detallados que sitúen al autor en el panorama de la producción cultural mexicana de los años cuarenta. De esta forma, podremos apreciar el papel de otros escritores y la importancia de otras obras, sobre todo *El luto humano* de José Revueltas (1943).

4. Al filo del agua

La finalidad de este breve comentario sobre *Al filo del agua* consiste en señalar —sin detalles, por razones de espacio— algunos de los caminos que nos llevarán a apreciar la riqueza intertextual y contextual de la obra. Me serviré de la perspectiva adoptada por Rowe, es decir, aquella que enfatiza los nexos entre la literatura y la cultura, y no sólo la cultura mexicana nacional sino también la cultura mexicana globalizada —si es que no deberíamos decir "culturas" en plural—. Para facilitar esta tarea y también para reestablecer el marco intelectual de los estudios culturales como un espacio fructífero para la crítica literaria, repito aquí, traducida, la afirmación de Rowe: "los estudios culturales nos retan a encontrar las relaciones entre la literatura y sus múltiples contextos" (2003: 47). De ello se deduce una pregunta que nos permitirá profundizar en nuestro análisis: ¿qué relaciones existen entre las novelas de Agustín Yáñez y los múltiples contextos culturales y sociohistóricos a los que éstas aluden? En el caso específico de *Al filo del agua*, por ejemplo, habría que plantearnos toda una serie de preguntas de la misma índole: ¿cómo se relaciona esta novela con los variados procesos de cambio social que anunciaban la inminencia de la Revolución Mexicana?, ¿o con las innovaciones literarias asociadas con el surgimiento del modernismo?, ¿o con la estética realista del subgénero conocido como la novela de la Revolución Mexicana?

Una de las ventajas de adoptar esta aproximación crítica es que de inmediato nos ofrece varias pistas a seguir, o mejor dicho, contextos culturales, que incluyen, por una parte, contextos geográficos e históricos, como

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:39 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

los pueblos de Jalisco, y las relaciones socioculturales entre el clero y sus feligreses en el México rural de finales del Porfiriato y, por otra, sistemas de significación como la estética modernista y el realismo de la novela de la Revolución Mexicana. El principio rector de este artículo reside en la idea de que "los significados de cualquier obra literaria dependen de una variedad irreducible de contextos de lectura": "literature is shown to be meaningful thanks to an irreducible variety of contexts of reading" (Rowe 2003: 45).

Uno de los contextos sociohistóricos cuyas huellas ideológicas se encuentran plasmadas en *Al filo del agua*, y sobre el cual ha corrido mucha tinta, es el de los cambios sociales que paulatinamente se producían en el México rural de finales del Porfiriato. Digo "paulatinamente" porque *Al filo del agua* es "una novela de inminencia" (Sommers *apud* Ochoa 2007: 75), y en palabras de John Ochoa, "el ambiente de la obra se define por el constante acecho de eventos traumáticos, y por los cataclismos aún por venir" (*idem*). Sobre la elegancia y el poder retórico del Acto Preparatorio ya existe una abundante bibliografía crítica. De momento, no hace falta volver a adentrarnos en este punto; basta reconocer que Rafael Olea Franco ya se ha referido al Acto Preparatorio como "ese extraordinario ejercicio verbal estilístico sin paralelo previo en la literatura mexicana" (2004: 67).

El proceso de cambio social que, más que cualquier otro, informa la novela clásica de Yáñez es el declive del poder eclesiástico en los pueblos rurales a principios del siglo XX; este declive es ya visible en 1909 y pocos años después llevaría a los clérigos a conflictos armados —la guerra cristera— y a debates políticos con el Estado posrevolucionario. Con una claridad y elocuencia ejemplares, Françoise Perus indica: "Los títulos alternativos barajados por el autor en el epígrafe [...] ayudan a precisar el enfoque que preside la evocación de este ambiente pueblerino. Mientras *El antiguo régimen* constituye una clara alusión a la cancelación histórica del mundo evocado, *En un lugar del arzobispado* señala al poder eclesiástico como el objeto de la focalización". En seguida, Perus acierta al decir que "el título finalmente adoptado no pone el acento ni sobre el pasado ni sobre el predominio de la Iglesia, sino sobre la inminencia de la ruptura del orden aludido" (1993: 327).

Uno de los objetivos de Yáñez al escribir *Al filo del agua* fue, sin lugar a dudas, crear un retrato crítico de los efectos negativos del fanatismo religioso en los pueblos de Jalisco. Aunque los escritores no siempre son certeros comentaristas de su propia labor artística, Yáñez explica a Emmanuel Carballo en una entrevista: "La novela retrata una circunstancia: es una demanda que pide se superen vicios arraigados en la estructura del país" (Carballo 1986: 384). Más específicamente, en este caso el retrato crítico más agudo es el del padre Islas, personaje caricaturizado por el autor, lo cual es un signo

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:39 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

indudable de un fuerte rechazo ideológico. Los ejemplos textuales del sufrimiento psicológico provocado por las ideas extremas del padre Islas se entretejen con el conflicto fundamental, programático, de la novela, la cual transcurre entre deseos y miedos. Pero quizá uno de los aspectos más ilustrativos del repudio del fanatismo religioso es la representación del triste destino de Luis Gonzaga Pérez. Hospitalizado en Zapopan, él se identifica con el dios Apolo y se cree rodeado por las musas de la mitología clásica griega: "¿Cómo podían dejar de reconocer en él al Dios Apolo, hijo de Júpiter, maestro del Parnaso, dueño y conductor de las Musas?" (Yáñez 1993: 210). Para don Dionisio, las causas se conocen bien, "la vesania del joven estalló a causa de una mala dirección espiritual" (212). En este momento de la narración se entrevé la desintegración de la comunidad eclesiástica descrita y también un pequeño indicio de la posición del autor en el debate nacional sobre el poder eclesiástico, aún vigente en los años cuarenta: rechazo del fanatismo, pero no del catolicismo o de la Iglesia, de una forma generalizada e ingenua.

En la génesis de *Al filo del agua* influye, pues, la aspiración priísta, presente en la década de 1940, de establecer una nueva realidad social en el México rural y, a la vez, una renovada imagen de los pueblos mexicanos en el imaginario nacional. La modernización y la declaración de Ávila Camacho —"Soy creyente"— son dos vertientes de la política nacional con gran influencia directa, la cual Yáñez no pudo esquivar. De hecho, al escribir *Yahualica* con el fin de celebrar la modernización de este pueblo y los triunfos de Jesús González Gallo, quien consiguió del gobierno posrevolucionario los fondos necesarios para ese proceso de modernización, Yáñez encontró ideas, formas y hasta personajes para su novela. El mundo de la ficción y el de la política nacional recibían el uno del otro una influencia mutua.

Otro contexto de lectura amplio, pero sin duda revelador en el caso de *Al filo del agua*, se encuentra en la reacción modernista contra la estética realista. Es bien sabido que el joven Yáñez, como miembro del grupo sin número y sin nombre de Guadalajara, publicó en la revista *Bandera de Provincias*, entre 1929 y 1930, traducciones de pasajes de *Finnegans Wake* de James Joyce, obra de la cual habían aparecido extractos en París, antes de su difusión completa en 1939. Como el mismo Yáñez explicó a Carballo: "Por primera vez en el país, por lo menos en provincia, se tradujo a Kafka, se dedicó un número a Claudel y se publicaron páginas del Joyce de *Finnegans Wake*, que entonces era casi desconocido" (*apud* Carballo 1986: 365). En la actualidad, los críticos coinciden en reconocer a Yáñez como pionero en el uso de las técnicas narrativas asociadas al escritor irlandés: el monólogo interior y el flujo de conciencia. "A pesar de los contrastes", dice John Skirius, "Joyce fue una inspiración esencial para el novelista mexicano" (2004: 233). Otra inspiración literaria la encontramos en *Manhattan Transfer* de John Dos Passos,

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:39 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

influencia visible en el uso innovador de un protagonista colectivo, de múltiples perspectivas y de micronarrativas que discurren paralelamente para evocar una sensación de simultaneidad.

Novela innovadora, pues, el éxito de *Al filo del agua* estriba mayormente en la capacidad de Yáñez para crear una compleja vida interior en sus personajes. Como ha explicado Carlos Monsiváis, "Yáñez es el traductor culto de las confusiones de los personajes" (Monsiváis 1993: 375). Mercedes Toledo, por ejemplo, se quiere casar con Julián Ledesma, pero la idea de enfrentarse a un castigo divino por el atrevimiento de abandonar su posición como "celadora de la doctrina e Hija de María recién recibida" le quita el sueño. Su propia voz, la voz de sus deseos subconscientes, y la voz de Julián se confunden del siguiente modo:

> Yo soy el insomnio. Mi carta, mi silbido, mi respiración entre las hendeduras de tu ventana. ¡Cuán frágil valladar me separa de tu lecho y de tu inquietud: unas maderas apolilladas y una fingida resistencia de tu cabeza frente a los impulsos de tu sangre, que al fin vencerán, por ser más poderosos! ¿No he de llegar a ti, si he podido hacer que mi carta se abrigue junto a tu corazón? ¡He de llegar a ti, hoy o mañana, tarde o temprano, y tú misma desearás —¿deseas ya?— mi llegada! ¡Desearás que nunca nos apartemos! ¡Mi separación y mi ausencia serán tu mayor tormento! Ya lo pide la sangre, brincándote a lo largo del cuerpo, y es inútil toda resistencia de las pobres, las temerosas, las débiles ideas que quieren defenderte. ¿Oyes mis pasos? Van acercándose a tu lecho como ladrones a quienes el gozo espera y cuentan en su favor la insurrección de prisioneros inocentes: tus deseos de mujer... (Yáñez 1993: 21).

Y no sólo llama la atención el excepcional uso de la técnica narrativa del monólogo interior en este fragmento, sino también el ritmo y el tono del lenguaje. Como es bien sabido, Yáñez calificó el *Requiem* de Fauré como su "disco de cabecera" (Gómez 1993: xvii).

Directamente relacionado con la influencia de las técnicas narrativas modernistas, encontramos el contexto del declive del realismo de la novela de la Revolución Mexicana como el paradigma hegemónico de México. En este aspecto, cabe recordar que en su ensayo sobre la nueva novela hispanoamericana, Carlos Fuentes habla de Yáñez y de Rulfo en el contexto de la historia literaria mexicana:

> hay una obligada carencia de perspectiva en la novela mexicana de la Revolución. Los temas inmediatos quemaban las manos de los autores y los forzaban a una técnica testimonial que, en gran medida, les impidió penetrar en sus propios hallazgos. Había que esperar a que, en 1947, Agustín Yáñez escribiese la primera visión moderna del pasado inmediato de México en *Al filo de agua* y a que en 1955,

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:39 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

> al fin, Juan Rulfo procediese, en *Pedro Páramo*, a la mitificación de la situaciones, los tipos y el lenguaje del campo mexicano, cerrando para siempre —y con llave de oro— la temática documental de la Revolución (Fuentes 1980: 15-16).

Varios estudiosos del tema han notado este alejamiento estético de la tradición novelística anterior. Añadiría, sin embargo, un matiz cuya discusión y debate habrá de dejarse necesariamente para otra ocasión. Si Yáñez y Rulfo fueron dos de los novelistas mexicanos que cerraron el ciclo de la novela mexicana de la Revolución, también figuraron entre los que abrieron un ciclo nuevo y directamente relacionado: el de la novela de la revolución institucional.[3]

Una visión crítica más amplia de la novelística de Yáñez constaría de, al menos, seis secciones más: una sobre el cuentista, informada por las clarividentes ideas de Richard Young (Young 1978), y cinco más que desarrollen las otras novelas del escritor jalisciense, a saber: *La creación* (1959), cuyo protagonista es un compositor que sirve para asomarse "a la vida artística de la República" en los años veinte y treinta; *Ojerosa y pintada* (1960), cuyo tema principal se anuncia con el subtítulo "La vida en la ciudad de México"; *La tierra pródiga* (1960) y *Las tierras flacas* (1962), las cuales, según el autor, son novelas concebidas "a partir de las tierras de conquista y de la conquista misma"; y finalmente *Las vueltas del tiempo* (1973), una novela iniciada en los años cuarenta y terminada en 1951, donde se ofrece una visión crítica del general y ex presidente Plutarco Elías Calles. Ahora bien, dejando aparte la cuentística del autor —por cuestiones de espacio—, trazaré una presentación necesariamente esquemática de las novelas posteriores a *Al filo del agua*, tanto para establecer una fuerte base analítica como para ilustrar de nuevo las ventajas de una aproximación a partir de los estudios culturales.

[3] Este término es mío y no sería posible, en este contexto, elaborar e ilustrar las ideas implícitas. Sin embargo, insisto en que cualquier visión de la historia literaria mexicana en que el ciclo novelesco de la Revolución se da por cerrado y finalizado en 1947 es errónea. En cuanto a las "innovaciones modernistas" de Yáñez, Anderson afirma que *Al filo del agua* "marks the culmination and closure of the early twentieth-century tradition of the novel of the Mexican Revolution" (Anderson 1995: 45). Sin embargo, la novela de la Revolución Mexicana no desapareció después de 1947 sino que se transformó (al igual que el sistema político). Con el triunfo de Miguel Alemán en el año 1946, los mexicanos tuvieron por primera vez a un presidente no militar (1946-1952). Al mismo tiempo, el partido hegemónico llegó a conocerse como el Partido Revolucionario Institucional (PRI). Es decir, la Revolución entró en una fase nueva, caracterizada sobre todo por la continuación de los rápidos procesos de industrialización que habían surgido en el contexto de la segunda Guerra Mundial, durante la presidencia de Manuel Ávila Camacho (1940-1946). Con la nueva fase del desarrollo político nacional, la estética de la novela de la Revolución Mexicana también se renovó y en este caso *Al filo del agua* es una novela bisagra entre la novela tradicional y la nueva novela de la Revolución Mexicana: *la novela de la Revolución institucional*.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:39 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

5. La trilogía rural

En virtud de las vías de investigación abiertas en torno a los contextos de lectura de *Al filo del agua*, podemos afirmar que si Yáñez no cumplió con su ambición de publicar todas las novelas imaginadas y concebidas en "el plan que peleamos", sí llegó a publicar una trilogía rural (y también una trilogía urbana). Por ende, el próximo paso consiste en atender las principales relaciones de la narrativa de *Las tierras flacas* con sus múltiples contextos, tanto históricos como culturales; a la luz de este vínculo, también se analizará *La tierra pródiga*. La lógica de esta inversión cronológica con referencia a las fechas de publicación tiene que ver con el contenido sociohistórico de las dos novelas. *Las tierras flacas* (1962) nos ofrece imágenes del México rural obregonista en los albores de los años veinte, mientras que el contexto político más inmediato de *La tierra pródiga* (1960) es el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958). De esta forma, a partir de la trama de *Al filo del agua*, que completaría la trilogía, podemos trazar la representación del desarrollo histórico del México rural tanto de los años revolucionarios como de los años posrevolucionarios. Sin embargo, cabe notar que la visión crítica de la sociedad mexicana, y por consiguiente del proceso político revolucionario, que es una de las características de la obra de Yáñez, encuentra mayor fuerza expresiva en la trilogía urbana.

Uno de los contextos imprescindibles de lectura para *Las tierras flacas* es el inicio de la modernización de las comunidades rurales durante la época presidencial de Álvaro Obregón (1920-1924), proceso económico que, según el autor, se simboliza en la lucha entre dos familias: "Luchan entre sí dos mundos de hombres que simbolizan dos etapas sucesivas de la vida de México. Los Trujillo, antiguos señores de la tierra, significan el primitivismo. Los nuevos dominadores, los Gallo, traen consigo las recientes conquistas de la técnica. Esa superioridad de métodos, a la postre les da el triunfo" (*apud* Carballo 1986: 391). La referencia al desenlace de la novela señala una de las claves narrativas del texto. Las fiestas patrias del 16 de septiembre se celebran por primera vez con la ayuda de la luz eléctrica. En palabras del narrador: "Al encenderse los hilos de focos, fue unánime la exclamación de sorpresa, que retardó la reacción de aplausos, mezclados a las dianas y los estallidos de cohetes. Una a una se apagaron las antorchas" (Yáñez 1962: 360). De esta forma, la modernización del rancho de los Gallo se presenta al lector como señal del éxito del proceso revolucionario fuera de la capital y las grandes urbes y, en general, como metonimia del progreso nacional. Dicho esto, es importante establecer que, a pesar de la evidente evaluación positiva del desarrollo agrícola en Jalisco, *Las tierras flacas* no es una novela de tesis, además de que el mito occidental del progreso se somete a una reconsideración. En la representación literaria de un mundo fuertemente

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:39 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

patriarcal, tampoco es arbitraria la selección de un personaje femenino como voz de tal escepticismo. En palabras de la madre Matiana: "Lo que confieso es que la palabreja ésa de *Progreso* me revienta los oídos. Malicio que no sea más que una treta de Miguel Arcángel para conseguir sus propósitos" (305). Por discutible que sea, a mi parecer el compromiso personal del autor con el PRI no le impidió la articulación de ideas críticas en su obra literaria.

Más allá de la dimensión política de esta novela, *Las tierras flacas* se construyó a base de otros contextos de lectura que se advierten a primera vista y que también habría que explorar en cualquier intento de interpretación nueva. Entre ellos se incluyen: la experimentación técnica como característica de la narrativa mexicana de los años sesenta (¿y posiblemente como una de las causas de la escasa popularidad de este texto?); el refrán como técnica narrativa y como reflejo de la sabiduría tradicional; la superstición y el fatalismo entre los personajes campesinos, obstáculos ideológicos en el camino de la modernización, desde una perspectiva gubernamental, así como estereotipos de la cultura mexicana rural, desde una perspectiva literaria; finalmente, en cuanto a la evolución política del país, el caciquismo y el personalismo como realidades y retos para las nuevas administraciones posrevolucionarias. Estos contextos, y a su vez los efectos o significados producidos por la configuración narrativa de las relaciones entre ellos, no sólo proponen el comienzo de una nueva lectura de la novela, sino que también reafirman el valor de una aproximación a la obra de Yáñez desde el ángulo de los estudios culturales latinoamericanos.

El contexto y el tema de la modernización de las comunidades rurales en el México posrevolucionario se encuentran de nuevo ampliamente elaborados en *La tierra pródiga*, aunque en esta representación narrativa de los procesos políticos, Yáñez enfatiza la cultura de la violencia patriarcal asociada a la figura del cacique (estereo)típico en la costa jalisciense y, a la vez, en el problema de la pobreza. En relación con el último punto, el objetivo político de la novela queda patente: celebrar el éxito de "la marcha al mar", programa de desarrollo económico impulsado durante la presidencia de Ruiz Cortines (1952-1958) para incorporar la riqueza agrícola de la costa a la economía nacional y, al mismo tiempo, al crecimiento de las nuevas poblaciones mediante un desplazamiento (o "marcha") de gente campesina desde los llanos rurales hacia el litoral. Respecto al caciquismo y a la violencia patriarcal, mediante la representación crítica del protagonista Ricardo Guerra Victoria —"El Amarillo"— y de la relación entre el protagonista y su mujer, Elena, Yáñez pinta un retrato algo exagerado de una de las "fieras" que conoció durante su mandato como gobernador de Jalisco (1953-1959), mientras fue responsable de la marcha al mar y jefe de la Comisión para la Planeación de la Costa de Jalisco:

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:39 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

> Los años que estuve al frente del gobierno de Jalisco me dieron la oportunidad de conocer una región tan importante dentro de la costa de México como es la Tierra Caliente de mi estado. Durante esos años me asomé a rincones prodigiosos por su naturaleza, conocí una complicada serie de gente... Todo ello me fue proporcionando materiales que, un poco a la distancia, dieron el asunto y el desarrollo de la novela (*apud* Carballo 1986: 388).

Entre otras técnicas narrativas, como el simbolismo de la tierra y el antropomorfismo, en esta novela los complejos conflictos políticos y sociales a los que tan sólo se alude se expresan de forma artística por medio del monólogo interior y la emulación de Joyce. Así, dos de los contextos de lectura estéticos de mayor importancia son el realismo psicológico (desarrollado ya como innovación en el campo de las letras mexicanas en *Al filo del agua*) y, de mayor envergadura, la modernidad literaria occidental. En resumidas cuentas, *La tierra pródiga* ofrece al lector una variedad de contextos de lectura en los cuales se multiplican las posibilidades interpretativas de la novela. Como en general el texto se ha infravalorado en México, ya es hora de que se produzcan nuevas lecturas.

6. La trilogía urbana

Al igual que la trilogía rural, la trilogía urbana muestra una riqueza intertextual y contextual que se presta perfectamente a las formas de análisis representativas de los estudios culturales, de acuerdo con las ideas fundamentales de William Rowe, esbozadas e ilustradas en el presente trabajo. Por las mismas razones aplicadas a la trilogía rural, es mejor considerar las novelas "urbanas" en el orden cronológico de su contenido histórico y no en el orden cronológico de su publicación. Según este criterio, *La creación* (1959) es la primera novela a considerar, ya que supone una representación literaria de la vida capitalina de los años veinte. Por su parte, aunque fue escrita en los años cuarenta, *Las vueltas del tiempo* (1973) tiene como principal contexto sociohistórico y político la época callista y sus repercusiones sociales e ideológicas. Y por último, la novela *Ojerosa y pintada* (1960) enfoca, entre otros contextos de lectura, los efectos del proceso de industrialización en la capital durante los años cincuenta.

El relato de *La creación* abarca cuatro etapas políticas que, en su conjunto, establecen como principal contexto político de lectura la época de dominación callista: 1] la presidencia de Álvaro Obregón (1920-1924); 2] la presidencia de Plutarco Elías Calles (1924-1928); 3] las presidencias interinas de Emilio Portes Gil (1928-1930), Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) y Abelardo L. Rodríguez (1932-1934); y 4] los primeros años de la administración de Lázaro

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:39 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Cárdenas (1934-1940). Y si pasamos directamente de este contexto fundamental a la representación de un proceso de cambio axial, tanto en la novela como en la historia de México, en seguida se percibe que mediante las experiencias y creencias del protagonista y compositor Gabriel Martínez (el campanero de *Al filo del agua*), *La creación* proporciona una visión de la génesis, naturaleza y desarrollo del nacionalismo cultural mexicano y, al mismo tiempo, en palabras del autor, una imagen realista de "los diversos círculos de la vida artística de México, y los ámbitos en que transcurre la vida de un artista" (*apud* Carballo 1986: 372). El mismo título, para citar tan sólo el ejemplo más inmediato, es una referencia al primer mural de Diego Rivera pintado en el Anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria en 1922. La novela en sí retoma las ideas de José Vasconcelos sobre "un renacimiento poderoso de la cultura nacional" (Yáñez 1959: 61). Según la crítica británica Jean Franco, todo el ambiente del México de los años veinte, cuando los artistas se situaban difícilmente entre las demandas del experimentalismo de las vanguardias, las exigencias de la Revolución y el deseo de crear un arte nacional, se evoca vívidamente: "the whole atmosphere of Mexico in the 1920s, when artists were torn between the claims of avant-garde experiment, the claims of the revolution and the desire to produce a national art has been described in a novel published in 1959, *La creación* by Agustín Yáñez" (Franco 1967: 79). Con la recreación de este apasionado ambiente cultural y con la búsqueda intensa de una identidad nacional mexicana, el debate perenne entre la tradición y la innovación en el arte llega a ser un tema principal de la novela y, a la vez, otro contexto de lectura. *La creación* se estructura en cuatro apartados, como si fuera una sinfonía; ésta es una de las muchas formas de experimentación en una novela que, como recuerda Marquet, se ha considerado "fallida" (1987: 22), pues, por ejemplo, Flasher escribió: "Es exasperante leer algunos de los pasajes" (1969: 110). Con vistas a nuevas lecturas, conviene afirmar que las evaluaciones de este tipo siempre son discutibles y, en ciertos casos, miopes y equivocadas.

Las vueltas del tiempo, otra novela innovadora, se entrelaza con una compleja variedad de contextos de lectura. En primer lugar, se trata de un texto que demanda una lectura detenidamente politizada, ya que se estructura en torno a la muerte de Plutarco Elías Calles. El entierro de éste cataliza una serie de reflexiones críticas sobre su mandato presidencial y también sobre el llamado *Maximato* del "Jefe Máximo". Por medio de los personajes y de sus diálogos, se crea una imagen negativa de la fuerza devastadora del proceso revolucionario institucional bajo el mando de Calles. En palabras del personaje Pablo Juárez: "¡La muerte! ¡Siempre la muerte! Y en un paisaje tan bonito. Coatlicue no es solo la Revolución: es la historia, es la tierra, es la vida de México" (Yáñez 1975: 156). Precisamente por la presencia de este retrato crítico, Yáñez demoró la publicación de la novela, lo cual nos lleva al contexto

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:39 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

del activismo político del autor: "Por eso no la publiqué yo a tiempo; si me hubieran agarrado un fragmento en que se condena a Calles hubieran dicho: «El Gobernador de Jalisco opina sobre el gran jefe de la Revolución esto»" (Franco 1979: 206).

Desplazándonos de un contexto a otro para mostrar las posibilidades interpretativas de una aproximación a partir de los estudios culturales latinoamericanos, la mención de Coatlicue en esta cita nos abre las puertas a otro contexto de lectura importante, explorado en el texto a través de las ideas de Pablo Juárez: las culturas indígenas y el desarrollo de sus creencias, mitos y formas de expresión en el panorama de la historia mexicana desde la época precolombina. De hecho, el título mismo sugiere que el tiempo histórico da vueltas y se repite; así, la novela contiene referencias a una amplia gama de figuras de la historia mexicana y la técnica del desdoblamiento es la forma estética correspondiente. Estas ideas, además, se basan en la filosofía de Vico, quien a su vez constituye otro contexto de lectura más y es un aspecto de la narrativa que ha recibido un tratamiento profundo (Skirius 1978). En resumidas cuentas, *Las vueltas del tiempo* es una novela ambiciosa y compleja que se prestaría perfectamente a un análisis detallado de las relaciones entre el texto y sus múltiples contextos.

En el caso de *Ojerosa y pintada* —cuyo título cita *La suave patria* de Ramón López Velarde— y, claro está, en todas las novelas de Yáñez, sería posible hacer una demarcación entre los contextos de lectura formales o estéticos y otros políticos o sociohistóricos. Bien es sabido que *Manhattan Transfer* de John Dos Passos tuvo una influencia importante en la representación literaria de la simultaneidad de las acciones de los personajes en *Al filo del agua*. Emmanuel Carballo ha sugerido que existe otra influencia del mismo origen en *Ojerosa y pintada*: la representación crítica de la vida cotidiana de la gran urbe. Carballo describe la novela del siguiente modo: "se trata de una obra compleja, de intricados planos simbólicos y de arquitectura a la vez atrevida y desconcertante" (Carballo 2004: 358). En cuanto al contexto literario, *Ojerosa y pintada* encaja en el género de la novela totalizadora, ya que Yáñez trata de ofrecer un panorama comprehensivo de la sociedad mexicana durante el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), mediante la representación de múltiples episodios y encuentros en el espacio de veinticuatro horas de la vida laboral de un taxista capitalino. En el monólogo del "Filósofo del Gran Canal", ejemplo claro de metaficción, se articula la supuesta base de esta ambición artística: "Mi experiencia no la tiene ni el más planchado historiador, ni el periodista más águila, ni el confesor, ni el médico de más clientela, porque todos ellos no ven, sino aspectos, partes de la vida, y yo abarco todo el panorama subterráneo, todos los secretos, las debilidades de los empingorotados y de los más desgraciados, sin que nadie se me escape [...]" (Yáñez 1985: 108-109).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:39 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

En 1952, en su discurso de ingreso al Colegio Nacional, titulado "Literatura como testimonio de la realidad nacional", a pesar del evidente humor o parodia que se encuentra en la representación del "Filósofo", Yáñez declaró enfáticamente su creencia en el poder del escritor para captar la realidad nacional "en su totalidad" (Yáñez 1952: 246). Por consiguiente, para dar fe de las implicaciones de esta ambición, en cualquier nueva lectura de *Ojerosa y pintada* sería imperativo considerar el tratamiento que dispensa el autor a, por lo menos, los siguientes procesos de cambio: 1] la industrialización de la capital y la ola de migración interior asociada a las nuevas oportunidades de trabajo; 2] la profesionalización del ejército mexicano y la desaparición del militarismo como característica de la política nacional (a partir de la segunda Guerra Mundial); 3] la formación de una pequeña burguesía nacional, una nueva clase de empresarios cuya riqueza se debe enteramente al crecimiento de la economía; 4] el estancamiento de la clase baja en todos los sentidos, es decir, la persistencia del problema de la miseria urbana; y 5] el surgimiento de un coro intelectual crítico y del oportunismo y la inmoralidad pública como blancos principales de sus quejas.

La novela en sí debería incluirse en esta última categoría. Sus personajes son ex revolucionarios que expresan sentimientos de desilusión personal y desencanto político: "Y lo más injusto, señor, es que mi padre y el de ésta murieron en la revolución; yo mismo anduve con las armas en las manos y tengo reconocidos mis servicios, ¿para qué? Los méritos son estorbos" (Yáñez 1985: 97-98). Antonio Marquet tiene razón al decir que *Ojerosa y pintada* salió a la sombra de *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes y, hasta cierto punto, por eso fue recibida con "frialdad". Pero el espacio para una lectura desde el ángulo de los estudios culturales latinoamericanos queda abierto y seguramente tal lectura aportaría, a la distancia, algunos conocimientos nuevos sobre las relaciones entre el texto y variados contextos de lectura.

7. Conclusiones

Con estos elementos globales sobre la narrativa de Yáñez, abiertos a la nueva generación de lectores, quiero reafirmar que el marco conceptual de los estudios culturales ofrece un campo fructífero en el que se renovará y se transformará el interés intelectual por la obra del escritor jalisciense. Como ya se ha demostrado, se podría empezar con el texto que se considera un hito en la historia de la literatura mexicana, *Al filo del agua*, y plantear la siguiente cuestión: ¿cuáles son las prácticas culturales y los procesos sociohistóricos que se conjuntan y que se influyen mutuamente en esta novela? He aquí algunos: el deseo de Yáñez de crear un "retrato critico" del fanatismo religioso, asociado en su novela a los Altos de Jalisco, sólo meses antes del estallido

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:39 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

de la Revolución; los intentos de renovación de la novela mediante el rechazo del realismo; el compromiso de la administración de Ávila Camacho con la modernización de los pueblos rurales; la lucha del clero conservador de finales del Porfiriato para proteger su esfera de influencia en México; y las actividades revolucionarias dirigidas por aquel entonces al derrocamiento del régimen porfirista. A la postre, como ya hemos visto, este método de análisis también se podría aplicar a las otras cinco novelas, para las cuales ya se han establecido puntos de partida contextuales e intertextuales para una serie de nuevas lecturas analíticas. No es necesario volver a enumerar estos contextos de lectura. Enfáticamente, el camino metodológico propuesto para el nuevo siglo ya se ha señalado con claridad.

En realidad las conclusiones de este trabajo son obvias: en primer lugar, nos hace falta una biografía extensa del autor; en segundo, nos urge contar con una bibliografía digital actualizada; y, por último, es necesaria una serie de lecturas analíticas e innovadoras de la obra completa y sobre todo de las cinco novelas publicadas después de *Al filo de agua*. Lo único que queda por constatar es que la importancia literaria, histórica y cultural de la obra narrativa de Agustín Yáñez está fuera de toda duda. Además, es sumamente alentador ver que, en fechas recientes, el interés crítico por sus novelas ha aumentado. En uno de estos cercanos trabajos, Françoise Perus cita a Juan Rulfo, quien en conversación con José Emilio Pacheco profetizó: "el tiempo acrecerá el valor de Agustín Yáñez" (*apud* Perus 2007: 237). En los albores del siglo XXI, ya está en marcha este proceso, vislumbrado y anunciado por Rulfo incluso antes de que empezara. Sin lugar a dudas, el futuro de este proceso crítico pertenece a las nuevas generaciones de lectores.

BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON, Danny. 1995. "Reading, Social Control and the Mexican Soul in *Al filo del agua*", *Mexican Studies-Estudios Mexicanos*, vol. 1, núm. 1, pp. 45-73.

CAICEDO, Adolfo. 1993. "Cronología", en Yáñez 1993, pp. 261-271.

CAMP, Roderic Ai. 1983. "An Intellectual in Mexican Politics: The Case of Agustín Yáñez", *Mester*, vol. 12, núm. 1-2, pp. 3-17.

CARBALLO, Emmanuel. 1986. *Protagonistas de la literatura mexicana*. SEP-Ediciones del Ermitaño, México.

——. 2004. *Ensayos selectos*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

DÍAZ RUIZ, Ignacio. 1993. "Recepción crítica de *Al filo del agua*", en Yáñez 1993, pp. 293-304.

FLASHER, John J. 1969. *México contemporáneo en las novelas de Agustín Yáñez*. Porrúa, México.

FRANCO, Jean. 1967. *The Modern Culture of Latin America: Society and the Artist*. Pall Mall Press, London.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:39 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

FRANCO, Jean. 1979. "Entretien avec Agustín Yáñez", *Imprévue*, vol. I, pp. 195-220.

——. 1988. *Lectura sociocrítica de la obra novelística de Agustín Yáñez*. Gobierno del Estado de Jalisco, Guadalajara.

——. 2007. "Las tres estéticas de Agustín Yáñez", en *Agustín Yáñez: una vida literaria*, ed. Rafael Olea Franco. El Colegio de México-Fundación para las Letras Mexicanas, México, pp. 15-27.

FUENTES, Carlos. 1980. *La nueva novela hispanoamericana*. Joaquín Mortiz, México.

GÓMEZ ROBLEDO, Antonio. 1993. "Liminar: Memoria de Agustín Yáñez", en Yáñez 1993, pp. xv-xxii.

HARRIS, Christopher. 2000. *The Novels of Agustín Yáñez: A Critical Portrait of Mexico in the Twentieth Century*. Mellen, Lewiston.

——. 2007. "Los contextos europeos de la narrativa mexicana: hacia una lectura poscolonial de *La tierra pródiga*", en *Agustín Yáñez: una vida literaria*, ed. cit., pp. 133-145.

MARQUET, Antonio. 1987. "*Ojerosa y pintada* y *La región más transparente*: dos visiones de la ciudad de México en los años cincuenta", *Plural. Revista Cultural de Excélsior*, 17 de octubre, núm. 193, pp. 22-31.

——. 1997. *Archipiélago dorado. El despegue creador de la obra narrativa de Agustín Yáñez*. Universidad Autónoma Metropolitana, México.

MARTÍNEZ, José Luis. 1991. *La obra de Agustín Yáñez*. Universidad de Guadalajara, Guadalajara.

MONSIVÁIS, Carlos. 1993. "«Pueblo de mujeres enlutadas»: el programa descriptivo en *Al filo del agua*", en Yáñez 1993, pp. 369-382.

OCHOA, John A. 2007. "Los finales del fin (y otros ejercicios de encierro)", en *Agustín Yáñez: una vida literaria*, ed. cit., pp. 75-90.

OLEA FRANCO, Rafael. 2004. "*Al filo del agua*: la inminencia del acto", en *Memoria e interpretación de "Al filo del agua"*, ed. Yvette Jiménez de Báez y Rafael Olea Franco. El Colegio de México, México, pp. 67-87.

——. 2007. "Para vivir el morir: tiempo de fiesta en *Al filo del agua*", en *Agustín Yáñez: una vida literaria*, ed. cit., pp. 107-129.

OLVEDA, Jaime. 2007. "Agustín Yáñez frente a la crítica literaria", en *Agustín Yáñez: una vida literaria*, ed. cit., pp. 41-54.

PERUS, Françoise. 1993. "La poética narrativa de Agustín Yáñez en *Al filo del agua*", en Yáñez 1993, pp. 327-368.

——. 2007. "De *Al filo del agua* a *Pedro Páramo* (y viceversa)", en *Agustín Yáñez: una vida literaria*, ed. cit., pp. 237-268.

RANGEL GUERRA, Alfonso. 2007. "La novela como visión de la realidad nacional", en *Agustín Yáñez: una vida literaria*, ed. cit., pp. 55-71.

ROWE, William. 2003. "The Place of Literature in Cultural Studies", en *Contemporary Latin American Cultural Studies*, ed. Stephen Hart y Richard Young. Arnold, Londres, pp. 37-47.

SKIRIUS, John. 1978. "The Cycles of History and Memory: *Las vueltas del tiempo*, a Novel by Agustín Yáñez", *Mester*, vol. 2, núm. 1, pp. 78-100.

——. 2004. "*Al filo del agua* y *Las vueltas del tiempo* a través de Joyce y Vico", en *Memoria e interpretación de "Al filo del agua"*, ed. cit., pp. 205-233.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:39 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

SWANSON, Philip. 2005. *Latin American Fiction: A Short Introduction*. Blackwell, Oxford.

YÁÑEZ, Agustín. 1942. *Flor de juegos antiguos*. Universidad de Guadalajara, Guadalajara.

——. 1946. *Yahualica. Etopeya*. Editorial Cámara de Diputados, México.

——. 1952. "Literatura como testimonio de la realidad nacional", *Memoria de El Colegio Nacional*, vol. VII, pp. 243-256.

——. 1959. *La creación*. Fondo de Cultura Económica (*Colección Popular*, 3), México.

——. 1960. *La tierra pródiga*. Fondo de Cultura Económica, México.

——. 1962. *Las tierras flacas*. Joaquín Mortiz, México.

——. 1964. *Los sentidos al aire*, ils. Francisco Moreno Capdevila. Instituto Nacional de Bellas Artes, México.

——. 1967-1968. "Perseverancia final", *Memoria de El Colegio Nacional*, vol. VI, núm. 2-3, pp. 279-293.

——. 1975. *Las vueltas del tiempo* (1973), 2a. ed. Joaquín Mortiz, México.

——. 1985. *Ojerosa y pintada. La vida en la ciudad de México* (1960). Joaquín Mortiz (*Serie del Volador*), México.

——. 1993. *Al filo del agua*, ed. crítica coordinada por Arturo Azuela. ALLCA XX-Conaculta (*Archivos*, 22), México.

YÁÑEZ, Gabriel. 2007. "Palabras pronunciadas por Gabriel Yáñez", en *Agustín Yáñez: una vida literaria*, ed. cit., pp. 11-12.

YÁÑEZ, María de los Ángeles. 1983. "Agustín Yáñez: ideas en política educativa", *Mester*, vol. 12, núm. 1-2, pp. 101-115.

YOUNG, Richard. 1978. *Agustín Yáñez y sus cuentos*. Tamesis, Londres.

ZAVALA DÍAZ, Ana Laura. 2000. "Bibliografía general de Agustín Yáñez", en *Memoria e interpretación de "Al filo del agua"*, ed. cit., pp. 389-474.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:23:39 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

EL COLEGIO DE MÉXICO

Chapter Title: SILENCIO Y MEMORIA DE LA REVOLUCIÓN: REVUELTAS Y MUÑOZ
Chapter Author(s): Álvaro Ruiz Abreu

Book Title: Doscientos años de narrativa mexicana
Book Subtitle: Siglo XX
Book Editor(s): Rafael Olea Franco and Laura Angélica de la Torre
Published by: El Colegio de Mexico
Stable URL: https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnq1k.11

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at https://about.jstor.org/terms

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0). To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

El Colegio de Mexico is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Doscientos años de narrativa mexicana*

This content downloaded from 189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

SILENCIO Y MEMORIA DE LA REVOLUCIÓN: REVUELTAS Y MUÑOZ

Álvaro Ruiz Abreu
Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco

Ese hijo de Dios, de todos los dioses,
ese joven hermano a quien una extraña tarde,
ardientes y vociferantes, enterramos.
EFRAÍN HUERTA, "Revueltas: sus mitologías"

La prosa producida por el movimiento armado de 1910, que suele encasillarse en la novela de la Revolución como el género que define un espectro literario muy amplio y heterogéneo, es más rica en sus matices de lo que la crítica ha podido ver. Es inabarcable en sus registros y en los autores que la representan; su estudio se vuelve tarea titánica o bien imposible, debido, más que nada, al largo periodo que abarca y a una producción textual extraordinaria; desde 1924, año en que Francisco Monterde descubre *Los de abajo*, hasta fines del siglo XX, cuando el tema resurge con bríos asombrosos, la prosa bajo ese "fantasma" no decae. Esto resulta evidente en la aparición de textos recientes sobre el mismo género, de los que cito solamente una muestra: *Arráncame la vida* (1985) de Ángeles Mastretta, *Como agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel, *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza.

No se trata de un género catalogable mediante una lista que incluya características y personajes, así como puntos de vista narrativos, sino varios géneros en competencia que se destruyen a sí mismos y se renuevan constantemente; cuando un género ya no es capaz de asimilar nuevas propuestas de escritura, es signo evidente de que se ha agotado. Surge otro, parecido y sin embargo distinto del anterior. El género no es un canon estable que se construye y permanece en el tiempo y en el espacio de manera estática; es un organismo vivo, cambiante, de varios tonos, en el que confluye un conjunto de voces, a veces paradójicas, que tiene dos o más vertientes simultáneas.

Sin duda, la prosa que generó el periodo de 1910 a 1917 y su secuela intentó responder qué fue la Revolución Mexicana, pero también se perfiló como un texto fundacional para las letras del siglo XX. Fue uniforme en su motivo, la Revolución, pero heterogénea en su estilo, diversa de sí misma y

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

de sus enfoques, con una estética que incluye residuos del modernismo, la mirada objetiva del realismo, la subjetividad propia de los impresionistas, el desorden y la lógica al revés que inauguró el surrealismo, el compromiso social con el arte y la literatura, el nacionalismo de los años veinte y treinta, la mirada a la tierra y a los símbolos del pasado prehispánico, el ajuste de cuentas con la historia y con la religión.

Tal vez lo anterior permitiría empezar a explicar por qué son tan distantes, en sus propuestas narrativas y en su dirección estética, escritores como Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán, Nellie Campobello y Rafael F. Muñoz, quienes en apariencia obedecen a un canon común y generalizado. Pero una vez que se les considera como escrituras específicas de un mundo enredado en la turbulenta batalla que protagoniza un nutrido grupo de campesinos, empiezan a notarse las particularidades. El resultado es que no son hijos de la misma intención literaria, tampoco escritores de una Revolución uniforme, idéntica a sí misma. Al contrario, cada uno lleva en su pluma una visión de ese hecho como epopeya o como masacre, como tragedia o bien como un estallido violento y complejo que no es posible delimitar con facilidad. En otro rango podemos mencionar a Mauricio Magdaleno, José Revueltas, Agustín Yáñez y Juan Rulfo, que pertenecen a otros valores literarios y lingüísticos. Es fácil tasarlos con la misma medida y hallar sin nada en contra que son escritores de la Revolución, que ella los enmarca y les da un sentido, y al mismo tiempo los define y explica someramente. Pero el texto de cada uno rechaza esta etiqueta y busca su propia definición, su estilo particular. Etiquetar así cada texto es una arbitrariedad que le resta especificidad y lo aleja de la comprensión y el análisis de la crítica; es tratar de tapar con una mano la luz del sol, una necedad de interpretación.

Hijos de la Revolución

Nacido en 1914 en plena guerra civil, José Revueltas pertenece a esa generación de escritores —formada por Octavio Paz, Efraín Huerta y otros— que encontraron en la Revolución Mexicana el tema de una nueva expresión que podía consolidar el espíritu nacional; un lenguaje actual, vivo, que serviría como herramienta a los artistas, intelectuales, poetas y escritores, para construir una sociedad más justa y libre, moderna y abierta al futuro. Cuando estos jóvenes llegaron a los quince años de edad, se encontraron con que el país no parecía haber cambiado y continuaba dominado por caudillos, ahora de nuevo cuño, quienes imponían su voluntad sobre una población desvalida, inculta, que aún esperaba los beneficios de la Revolución. Conocieron de pronto una realidad que merecía ser condenada, porque no era el espejo del sueño ni de los ideales y objetivos por los que se había luchado unos años

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

antes. Entonces se rebelaron contra ese orden y contra sus mayores, contra un sistema que no satisfacía sus expectativas, ya que empezaba a ser monolítico y nada propicio a la democracia que tanto necesitaba México. En esa oleada juvenil es posible citar a un puñado de nombres de distintas —y encontradas— ideologías: Alejandro Gómez Arias, Manuel Moreno Sánchez, Adolfo López Mateos, Ermilo Abreu Gómez, Carlos Pellicer, Silvestre Revueltas, y los más "chiquillos", como Octavio Paz, Efraín Huerta, José Revueltas, José Mancisidor, entre otros.

Revueltas percibió la realidad construida a partir de la Revolución y justo en 1929 —fecha axial, ya que es el momento en que ésta se consolida con la creación del PNR—, toma el camino de la rebeldía. No puede soportar que una guerra civil haya desembocado en un proyecto de país con los mismos vicios del Porfiriato (Rutherford 1978). El muchacho de quince años emprende el camino del enfrentamiento, verbal, en mítines y reuniones políticas, y no se cansa de llamar a las masas para prepararse para la nueva revuelta, definitiva, en la que al fin aparecería el hombre nuevo. También toma la pluma y escribe: primero proclamas, enseguida cuentos, crónicas, esbozos de novelas, con la intención de demoler la imagen falsa de la Revolución que el gobierno en turno —Plutarco Elías Calles, Pascual Ortiz Rubio, o el mismo Lázaro Cárdenas (1934-1940)—, representa en el escenario de la vida pública nacional. En esta cruzada, que se inicia en los albores de los años treinta y abarca casi toda su vida, Revueltas se vuelve cuentista, narrador, dramaturgo, ensayista y articulista de muchas revistas y periódicos; también, autor de decenas de guiones cinematográficos, así como un proscrito de su propio partido, un "desviado" de la causa del proletariado en 1950, un existencialista (como lo calificó Ramírez y Ramírez, 1950: 4) y un intelectual controvertido.

La prosa de Revueltas está impregnada de signos mesiánicos, en los que se combina su fe en el hombre nuevo, que vendría a sustituir al hombre podrido y falso del capitalismo, y su profunda vocación franciscana. Es una escritura del dolor y del sufrimiento, como su vida misma, hecha de esfuerzo permanente a pesar de las caídas en el alcohol, la culpa, la militancia partidista, los trabajos de ocasión en los que se graduó. Sus crónicas, cuentos, novelas, obras de teatro, lo delatan: Revueltas es un apóstol de la causa de los miserables, según propuso el romanticismo de Victor Hugo; "habla con los ángeles", como dijo Abreu Gómez (1945: 7). En esta actitud, asumida desde la adolescencia, es visible que la vida de Revueltas no se explica si no se le inscribe en la pérdida del reino, de la utopía bíblica, y en la necesidad que siente de restaurar esa herida luchando por un nuevo Paraíso. Se confesó ateo, pero es evidente su filiación religiosa. Según Paz, "Revueltas vivió el marxismo como cristiano y por eso lo vivió, en el sentido unamunesco, como agonía, duda y negación" (Paz 1987: 575).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Socialismo, Dios y comunismo

El socialismo que inicialmente leyó el joven Revueltas no es el de Marx, Trotsky, Bloch, sino el de sus imitadores; sin duda, para los comunistas de esos años, el más destacado fue Henri Barbusse[1] (1873-1935), quien escribió una biografía sobre Stalin que afianzó el culto a la personalidad, y se leyó en América Latina con marcada fruición. Revueltas fue construyendo su idea del cambio de acuerdo con lo que Steiner llama "escatología mesiánica" (2004: 69), ya que la visión socialista de la destrucción de la Gomorra burguesa y la creación de un orden nuevo, sin mancha y digno del hombre, es totalmente religiosa. Según el joven Marx, una vez extirpada la explotación humana, la mugre se borrará de la Tierra y el mundo volverá a ser un jardín. El vaticinio de Nietzsche, la muerte de Dios, había dejado al hombre en mitad del Universo a merced del vacío, de la nada. Stalin fue una respuesta a esta idea del vacío; para él, había que alinearse a una sola ideología, la estalinista-leninista-marxista, colocando en el lugar de Dios al hombre. Borró del arte su efecto catártico. Los estalinistas de los años treinta y cuarenta, incluidos los de México, querían obligar al arte a ser programático e ideológicamente didáctico, con lo cual suprimieron ese "efecto": "el impulso hacia la clarificación y profundización de la conciencia que liberará la mente de las irracionales esperanzas y cadenas religiosas" (Steiner 1990: 346-347). La conmoción catártica sirve al hombre para distinguir en la vida la compleja lucha por los valores; puede ver la realidad como un proceso. Al simplificar la realidad imponiéndole un orden de verdades hechas o cerradas, el estalinismo "volvió el lugar del hombre en la historia estático y, literalmente, innecesitado de esperanza" (347). Esto fue lo que estuvo respirando en el ambiente político, cultural y artístico la generación de 1914, en la que hemos situado a Huerta, Paz y Revueltas. Cada uno trató de romper las cadenas que lo ataban a esa disciplina en la vida y en el arte. Fueron años de controversia y de acusaciones; días de terror ante la incertidumbre del porvenir. Había que tomar la pluma, pero antes, la determinación de escribir a favor o en contra de la salvación del hombre, es decir, fascismo o comunismo. En bandeja de plata sirvió el estalinismo esa dicotomía inaplazable para Occidente. El arte debía servir a la realidad, provenía de la lucha de clases y era hora de cobrarle estas premisas. James Joyce era un escritor moderno, occidental, que no respondía a la intención de crear una literatura antifascista. La nueva literatura del proletariado "contempla y estructura el mundo desde la posición del proletariado revolucionario" (Gallas 1979: 25).

[1] En su *Manifiesto a los intelectuales* hizo un llamado para que las fuerzas progresistas se unieran en la gran cruzada por el socialismo, y pidió a los escritores y artistas aliarse en torno a la idea del compromiso social. Difundió sus ideas en la revista *Clarté* (1919) y en sus novelas y ensayos. En México, sus propuestas fueron tomadas como un credo, según puede verse en el libro de José Mancisidor (1945).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

En ese tiempo, Revueltas estuvo leyendo marxismo de manera desordenada y, sobre todo, buscando herramientas para interpretar la realidad de México surgida de la Revolución. Como buen hereje, logró rebelarse contra el "dogma", pero estaba marcado para siempre. "En el arte estalinista, el hombre no era un ser concreto envuelto en impulsos y posibilidades contradictorios, sino una cifra en una ecuación que no tenía más que una única solución correcta. En resumen, el régimen estalinista era un intento irracional de frenar el proceso hegeliano y dinámico de la experiencia humana" (Steiner 1990: 347).

El hombre sin Dios sólo puede reivindicarse mediante una lucha absoluta por construir un nuevo Paraíso. Revueltas lucha mediante la palabra y la acción política por esa utopía; fracasa, pero vuelve a surgir, como el Ave Fénix, de sus propias cenizas y sigue su camino. Cae por última vez; y muerto, comienza su resurrección, que no es sino la lectura de su obra, en este caso la que enfoca a deslindar los alcances de la Revolución, sus verdaderos fines y objetivos, su origen y modalidades, su ser, sus protagonistas y sus escenarios. La Revolución que pasa por su pensamiento y por sus ficciones, sus artículos y sus ensayos y crónicas, no es una fiesta como la vio Paz, ni el encuentro de nosotros mismos con "el otro", sino la envoltura necesaria y fatal de nuestro trágico destino, que trazó en varias de sus novelas pero principalmente en *El luto humano*, la más cargada de mexicanidad en el sentido de que por ella pasan símbolos precolombinos, referencias a la Conquista y la época colonial, deteniéndose amplia y míticamente en la Revolución Mexicana.

Se oscureció el día

El año en que apareció *El luto humano*, 1943, es sin duda un hito en la actividad de José Revueltas: descubrió dos obras que lo acompañaron siempre, *Mientras agonizo* de William Faulkner y *La serpiente emplumada* de D. H. Lawrence. De la primera, que había leído en el tren que lo llevó a Durango, comentó: "es una novela espléndida, profunda y llena de poesía" (Revueltas 1987a: 202). Visitó la tierra de sus padres, Santiago Papasquiaro, un lugar repleto de imágenes familiares pero que no despertó en el joven escritor ninguna imagen significativa. También escribió una crónica ya clásica, "Un sudario negro sobre el paisaje", acerca de la irrupción del Paricutín, y un extenso reportaje del noroeste del país; quería dedicarse al cine y junto con Gabriel Figueroa preparó un argumento cinematográfico, el cual tenía como protagonista a su hermano Silvestre. Viajó al Perú. En Lima compró *Crimen y castigo* y volvió a leer ese libro terrible y maravilloso de Dostoievski. Ese mismo año fue expulsado del Partido Comunista, acto que lo dejó en la orfandad. En fin, la producción intelectual de Revueltas fue prolífica e incesante.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Su segundo libro, *El luto humano*, fue recibido como una nueva novela que abría el camino a las inquietudes estéticas de los jóvenes narradores. Revueltas la escribió a los veintiséis años de edad. Con ella obtuvo el premio nacional de literatura (distinto del que ahora tiene ese nombre). En el momento de su aparición, recibió muchas críticas a favor y alguna en contra; asimismo, suscitó el interés por leer a un joven escritor que prometía mucho para las letras mexicanas. La obra es una rara síntesis de la búsqueda que emprendió Revueltas por encontrar la expresión adecuada a sus inquietudes. Basta recordar que se había iniciado en el género novela con la narración de su primera experiencia carcelaria en las Islas Marías, en 1932, con *Los muros de agua* (1941), es decir, a través de la reconstrucción de su autobiografía novelada.

Si no fue el libro que cambió el rumbo de la narrativa mexicana, al menos fue una novela que sirvió a Revueltas para adentrarse en los laberintos de la narrativa, pues con *El luto humano* descubrió el camino y las posibilidades de la ficción. Fue algo más: una novela que quería experimentar con el tiempo de la narración, haciéndolo no una sucesión sino una estructura compleja en la que se combinan mitos y leyendas, la historia de México y las voces de un extraño inconsciente colectivo, el delirio de los personajes y la expresión de su conciencia. Para su autor representó un intento de dejar atrás las formas canónicas de la novela, de romper el esquema en que había caído el género desde los años veinte, el cual hacia 1943 necesitaba renovarse.

La personalidad ideológica de Revueltas parecía ese año ya definida; pero su trabajo literario estaba en un serio proceso de maduración. Fue Pablo Neruda quien mejor la entendió. En febrero de 1969, desde Isla Negra, escribió una carta donde pedía al presidente Díaz Ordaz la libertad de Revueltas, encarcelado en la prisión de Lecumberri a raíz de los sucesos del 68. Hay un párrafo que me interesa destacar, donde el poeta chileno dice: "Contradictorio, hirsuto, inventivo, desesperado y travieso es José Revueltas: una síntesis del alma mexicana. Tiene como su patria, una órbita propia, libre y violenta. Tiene la rebeldía de México y una grandeza heredada de familia" (*apud* Cueva 1974: 293).

¿A qué se refería Neruda con la afirmación de que Revueltas era la "síntesis del alma mexicana"? Creo ver ahí, de manera velada, un fragmento de esta idea: el mexicano está definido por su historia y su religión, por la afrenta que representó para él la Conquista española, un acto que violaba su origen y sus cosmogonías. Desde entonces, es alguien marcado por fuerzas sobrenaturales; un ser que se pierde en la inmensidad del cosmos; tímido y estacionado en el silencio por la mañana, en la tarde aparece ya extrovertido, reconciliado con la tierra y su destino. Revueltas pertenece a una generación que estudió a fondo y de manera sistemática la rueda de la historia del país, sus símbolos religiosos y culturales, y su supuesta vocación por la violencia.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

De alguna manera, la afirmación de Neruda nos conduce a ese laberinto telúrico y metafísico, histórico y religioso, que sin duda es *El luto humano*.

Basada en una historia de agonía y de muerte, de acciones extremas y casi siempre en el límite del absurdo, *El luto humano* es una novela en la que nada triunfa excepto la muerte. Revueltas no desconocía los estudios en ascenso sobre el temperamento del mexicano, ni su manera de asimilar el cristianismo, ni la historia de las ideas y las ideologías en México. Tampoco era ajeno al avance del existencialismo ni a la guerra que en 1943 devasta a una Europa supuestamente unida; el fascismo es una amenaza real para el mundo. Hitler aún siente el poderío de su aviación, su ejército invencible. El Holocausto rebasa los límites de la razón y crea zozobra. El mundo no volverá a ser como antes. Terminadas las movilizaciones populares del cardenismo, y en parte la llegada de los republicanos que huyen de la mano de hierro de Franco, el general Ávila Camacho inaugura una política de unidad nacional y de consolidación industrial. Su meta es, entre otras, incluir a México en la rueda financiera e industrial del mundo moderno.

A pesar de ese huracán desgarrador, la segunda novela de Revueltas fue un acierto. Si no se convirtió en un *bestseller*, algo imposible en esos años, al menos despertó el interés de la crítica y de los lectores que se acercaron a ella. De manera unánime se consideró un texto de propuestas, una novela de varios signos. En su centro se encuentra la Revolución Mexicana, en su lucha frontal por sembrar un nuevo orden, o como símbolo de la historia de México y de algunos mitos prehispánicos (*cf.* Séjourné 1984). Toda la estructura narrativa que desarrolla Revueltas es provocada por la guerra civil, por el movimiento social que la Revolución removió. ¿Qué es en suma esta obra tan polémica y dialógica? Un denso texto que cuestiona el orden, las categorías consagradas, como Dios, la Historia, la Iglesia católica, el amor a los hijos, el matrimonio y la familia, y por supuesto los objetivos y los fines de la Revolución Mexicana. Revueltas se detuvo en el movimiento armado y mediante una visión agónica lo transgredió; pudo así establecer una ruptura entre los escritores canónicos del género y su propuesta nueva o innovadora que deseaba establecer un precedente.

Es una visión claramente nihilista que hacía a su autor protagonista del existencialismo, tan en boga en esos años; tal vez la intención más directa de Revueltas fue apaciguar la llama del relato mexicano que se internaba en el nacionalismo con un lenguaje "autóctono" y de ahí no salía; él quería de alguna manera quitar los lugares comunes de la narrativa. Como buen anarquista en política y en literatura, no construía alternativas sino que se iba al corazón de las revueltas, a los motines que desembocan en la nada. El libro comienza y termina bajo el signo de la muerte, deteniéndose en la Revolución como una pausa que hizo la historia de México para dar cierto aliento de esperanza a los mexicanos. La crítica dijo que era una borrachera de muerte.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Pero este motivo y mito estaba siendo muy explorado por las letras; baste citar que en ese periodo salieron a la luz dos obras monumentales de la poesía mexicana con el mismo signo de la muerte: *Muerte sin fin* (1939) de José Gorostiza y *Nostalgia de la muerte* (1938) de Xavier Villaurrutia, y que el asunto no era sólo una moda sino el canto desgarrado de una generación de artistas que trató de expresar su experiencia íntima desde el sentido y las formas que la muerte adquiría en México. Octavio Paz vio en sus páginas la obsesión religiosa que marcó la vida de su amigo Revueltas. "Una constante preocupación religiosa invade la obra: los mexicanos, piadosos por naturaleza y enamorados de la sangre, han sido despojados de su religión, sin que la católica les haya servido para satisfacer su pétrea sed de eternidad" (Paz 1987: 572).

Dos años antes de la publicación de la segunda novela de Revueltas, había aparecido *Se llevaron el cañón para Bachimba* (1941), de Rafael F. Muñoz, que rápidamente fue inscrita en la lista de relatos que glorificaban la Revolución, a sus héroes y caudillos, buscando legitimar una revuelta que ya había pasado. Hay que aclarar, sin embargo, que esta mirada, más que exaltar la Revolución, quería desmistificar su contenido. "Al contemplar la realidad de la Revolución, Muñoz recreó, más que reflejó, lo que vio. Al tratar la situación de un hombre frente a la muerte, fue capaz de recrear un episodio que tiene el sentimiento combinado de la Revolución como operación, limitada, aislada, y también el del movimiento más amplio, cuya unidad sólo puede apreciarse a la distancia" (Brushwood 1973: 383). Esto explica, al menos en parte, por qué el libro de Muñoz no es ninguna búsqueda de la conciencia nacional; tampoco el deseo implícito por enaltecer la Revolución y subirla a un pedestal insospechado de hazañas y buenos propósitos. Era algo más complejo y tal vez más directo, aunque la crítica se haya tardado mucho tiempo en descubrirlo: una historia original y amena, que se quita de encima, en un primer plano, la tediosa influencia del modernismo y sus frases de "luna de plata", "dientes de marfil" y "paisaje de oro", para instalarse en un realismo nada alambicado, nada melodramático. El escenario y el asunto básico es la Revolución, sin duda, pero con una mirada lúcida y apremiante, a través de una escritura moderna, de frases cortas y de imágenes largas como las del cine, que la convierte en un drama en que el silencio es crucial, como en algunos relatos de Revueltas.

La Revolución y las formas del silencio

En 1943 Revueltas estaba decidido a perfilar su trayecto narrativó como un escritor joven en franca rebeldía, aunque seguro de que podía aportar elementos nuevos a las letras mexicanas. Junto a él, latía una escritura de la Revolución de varios registros, parecida a la suya y diferente. Esta paradoja

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

se aprecia con claridad si escribimos el nombre de Revueltas y enseguida el de Rafael F. Muñoz. *Se llevaron el cañón para Bachimba* asombra por la originalidad que logró gracias a la no repetición de los esquemas narrativos y de los personajes típicos del género. Su proyección literaria va más allá de la descripción de batallas y muertes, de simples campesinos convertidos en revolucionarios por los que pasa un día el cometa de la revelación y de la violencia. Muñoz pulió su prosa hasta alcanzar un estilo depurado, original y extraño, que conmueve por su entereza, su vocación por el silencio. La efectividad de *Se llevaron el cañón para Bachimba* no se encuentra en su fidelidad a la causa orozquista, ni a la muerte que impera en la columna del general Marcos Ruiz, sino en lo contrario; es decir, esa novela se define por el hecho de que avanzamos en sus páginas y vemos con sorpresa que en ellas no pasa nada. Hay allí soldados armados, una caballería lista para buscar y combatir al enemigo, armas cargadas que deben entrar en acción en cualquier momento, hombres desesperados por la falta de encuentros bélicos, y sin embargo, todo eso está detenido. En el desierto, en pequeñas poblaciones, en cañadas o al pie de algunas montañas, la tropa parece cumplir un destino en el verbo esperar.

La espera se vuelve *leitmotiv* del relato, que va concentrando la parálisis de la tropa, la duda que la va asaltando, y el ojo crítico del narrador descubre que no va a suceder nada que no sea esperar. He aquí la prueba de ese túnel del tiempo por el que pasa la tropa orozquista: "¿Para qué hemos salido? ¿Para qué fue el sacrificio de hombres que se quedaron bajo sus caballos muertos, en un matorral ardiendo? ¿Para qué aquel destrozo de cuerpos humanos lanzados por los aires al detonar la dinamita de la máquina loca? ¿Para qué sacrificamos a Nicolás Martínez y a tantos otros que quedaron tendidos en las laderas de los cerros de Rellano?" (Muñoz 2007: 183). El narrador se sumerge cada vez más en sus propios pensamientos, que lo llevan a preguntarse por el sentido, que no encuentra, de esta lucha que ahora zozobra, y por las causas que impulsan a los hombres en esta caminata fútil por un desierto, ocultándose como ardillas de nadie, a no ser de los mezquites.

Esa paradoja entre la guerra y la paz, entre el fanatismo y la incertidumbre, que Muñoz lleva a sus últimas consecuencias, imprime al relato un ritmo lento y en apariencia sin sentido. Algo similar se ve en los villistas de *El luto humano*, quienes están bajo la presión de una tropa en rebeldía y no saben hacia dónde van, cuál es el significado de sus acciones y qué esperar de todo esto en última instancia. Son seres abandonados a su suerte. Envueltos en la humareda moral y militar de la Revolución, ignoran cuándo se va a despejar el escenario para que puedan ver el futuro. Los asfixia la incertidumbre, como a los dorados de Marcos Ruiz en la novela de Muñoz. El vacío es la cruz que llevan a cuestas estos soldados de la Revolución, una cruz pesada y compleja cuyos destellos son indefinidos, oscuros. ¿Dónde se encuentra ese

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

vacío? En primer lugar, en el hecho de que a estos soldados no los satisface la Revolución en sí misma; la admiran y pelean porque triunfe, pero en el fondo saben que eso no es suficiente en sus vidas. Intensa y atávica, la inactividad que se apodera de la tropa del general Marcos Ruiz es más que una enfermedad o un estado emocional producido por la fatiga y por la rigidez del desierto, una inmersión en ellos mismos, un estímulo que rebota en su mirada y en sus oídos. Los sentidos han sido agilizados por Muñoz para darle unidad a una realidad que se está desmoronando, en la que el tiempo se ha detenido. Sólo queda esperar. ¿Cómo explicar esta espera que no termina nunca? ¿Quién es el responsable de que la tropa esté paralizada y no sepa a dónde va ni a quién debe atacar?

El capítulo titulado "La Revolución" ofrece algunas claves, respuestas desde el punto de vista del narrador, sobre la situación en la que estos orozquistas deambulan como sombras por una tierra inhóspita. ¿Qué es la Revolución? Abasolo lee la prensa de la Ciudad de México y descubre que a dos de los hombres de Marcos Ruiz les han destrozado sin piedad el cuerpo y la cara; el general, enfurecido, piensa que una guerra de este tipo entre "hermanos" es algo irracional. Abasolo dice que harán lo mismo con el primer "pelón" que encuentren. Entonces, el general orozquista le explica:

> La revolución es algo más, algo tan grande, que nos exhibe a los hombres en toda nuestra insignificancia: es la inconformidad del pueblo con su miseria. Cuatrocientos años trabajando para recibir en pago el hambre que lo enerva, que lo debilita, que lo agota. El hambre, una punta de hierro hundida en el vientre. Las generaciones nacen y mueren con hambre, sin haberse sentido hartas nunca. Hasta que se arrancan del vientre aquel hierro, que en sus manos se convierte en arma para luchar contra su enemigo. Eso es la revolución (Muñoz 2007: 209).

Es preciso recordar, y sin duda Rafael Muñoz se encarga de ello, que también la Revolución fue algo más que una asonada, un movimiento sanguinario y un pleito que se resolvía con las balas. La lucha perseguía objetivos inmediatos, como el reparto agrario, y objetivos menos visibles (o digamos subjetivos), como la libertad y la justicia. Los hombres de Marcos Ruiz parecen haber olvidado casi toda razón por la que se fueron a la guerra, y ya no les importa cumplir con los fines de la Revolución. Encarnan una extraña figura: el olvido. Y del olvido en que nada recuerdan ni recuperan, se pasa a un conformismo total. La paciencia los rebasa. Hay conformismo y, en un nivel de lectura más agudo, estoicismo. Estoicos para los que no hay esperanza sino resistencia, en el doble sentido que puede tener en la filosofía esta asignación.

Ruedas sobre las que corrió la Revolución, refugio de perseguidos y heridos, hospital en movimiento, los trenes ocupan en el relato de Muñoz un

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

espacio físico importante; pero también son símbolos de una guerra y de una esperanza, símbolos de un desarrollo incipiente. En ellos los revolucionarios se sintieron más fuertes y a veces invencibles frente a un enemigo que caminaba en caballo o a pie, seguros cuando eran asediados, protegidos del desierto, de la lluvia y del frío, de las inclemencias del terreno y de la lucha. No es posible explicar la Revolución sin locomotoras que traían parque y armas, cañones y los caballos mismos de la tropa, porque la Revolución está hecha de esas máquinas fugaces que a partir de 1910 se volvieron un fantasma que podía espantar en la noche, con su silbido y su fuego de calderas, todo tipo de agresión.

Fue un espacio largo y desierto por el que caminó la tropa días y semanas sin saber qué hacer, a quién combatir, hacia dónde dirigirse; un espacio geográfico pero también mental y humano que definía el temperamento del hombre levantado en armas, que se veía en el horizonte como una huella nada más del paso de las tropas de una ciudad a otra. "No se veía ni un caserío, ni un lote de tierra labrada, ni ganados pastando. Parecíamos estar en la mitad del campo, en el centro del vacío y del silencio" (Muñoz 2007: 194).

Grandes trechos de la narración de Muñoz son vacíos en que no se mueve casi nada; pasan las horas y los días, y todo sigue igual; el soldado espera, espera el momento de su redención a través de vencer al enemigo o de su propia muerte. Los latidos de la tropa parecen compases bien urdidos para producir la sensación de que la Revolución no fue nada más lo que suele decirse en otras novelas y autores: gritos, canciones, comilonas, asaltos a pueblos y haciendas, el rugido estremecedor del cañón, el disparo de los fusiles y de la artillería, el relincho del caballo herido en pleno campo de batalla. No fue una fiesta como la delineó Paz y la han pensado otros. Fue muchas cosas al mismo tiempo: silencio y mirada hacia dentro de sí, oscuridad en la que no aparece sino el cielo y sus estrellas mirando a los hombres levantados en armas. Fue un paseo nada agradable por el desierto inmenso, inabarcable, del Norte, en el que sólo transcurre el tiempo fino y caliente, en mitad de un paisaje de huizaches y árboles enanos. Y una fe en que el país cambiaría. Fue la hora de borrar los agravios cometidos durante décadas contra campesinos como Calixto en la citada novela de Revueltas. La Revolución busca un nuevo orden, una luz nueva. De pronto no llega ese orden y la luz se convierte en oscuridad. La Revolución es traicionada por la naturaleza humana, como lo demuestra la conducta de Calixto, cuando pasa de peón y siervo de una hacienda, a militar, soldado de la División del Norte. En esta transición de su vida se encuentra la definición del movimiento armado que representa; da un paso que lo revela como "salvaje", como oveja descarriada que debido a un agravio no encuentra la luz para salir del túnel que es su pasado y su presente. Este soldado villista, de regreso a la casa donde fue explotado y convertido en peón y esclavo, olvida que representa a un pueblo

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

y con el poder que le da su cargo militar y su pistola, no va a esa casa donde vivió para repartirla o expropiarla en nombre de la Revolución, sino a robar de la caja fuerte un lote de joyas que sabe están guardadas ahí. Así, traiciona a sus compañeros de armas, al pueblo, se traiciona a sí mismo y quebranta la unidad del nuevo orden que pretende instaurar.

La búsqueda del centro

Es una Revolución de contrastes y de muy compleja estructura, como revelan los textos de Revueltas y de Muñoz, pero igualmente los de Martín Luis Guzmán, Nellie Campobello, Azuela y otros. En ellos se tejen mitos y héroes, al mismo tiempo que se trata de desenredar la verdad sobre el movimiento armado. El mito es consustancial al hombre y no hay pueblo que no lo asuma y venere. El mito es la más profunda expresión del espíritu y alcanza una verdad fundamental eterna. Está más allá de todo lo efímero. Por razones bien conocidas, la obra de Revueltas admite ser leída desde esta dimensión. Su contacto con las ideas y los hombres que pensaron el mundo desde el mito es una prueba; otra es que su concepción del mundo, calificada como nihilista, parte de la tesis de que es preciso quemar la materia para liberar el espíritu, pues sólo quemando la materia se libera la partícula divina. Debemos agregar otros hechos: en su escritura, desde la crónica "Un sudario negro sobre el paisaje" y su novela *El luto humano* hasta *El apando* (1969), Revueltas busca un centro unificador de lo disperso. A ese "centro" cree llegar mediante la entrega sin condiciones a una entidad superior, Dios o el comunismo; desde muy joven aprendió que solamente en el dolor y en el sacrificio (en el sentido marxista y en el cristiano) se alcanza la verdadera libertad. El artista debe expiar una culpa para vivir en el mundo de las ideas, y luego romper, como Prometeo, las cadenas que lo atan a lo terrenal. Incluso en un texto poco atendido, *Apuntes para una semblanza de Silvestre Revueltas* (1966), aparece el intento por encontrar la unidad del hombre y del Universo en un centro, que sería la creación, punto culminante donde se juntan los contrarios, representados por su hermano, el músico y revolucionario Silvestre Revueltas (1899-1940), quien murió en el límite de la Guerra Civil española y la segunda Guerra Mundial.

Silvestre Revueltas había creído hallar esa unidad tan apetecida en la Revolución Mexicana como proyecto y reivindicación social. Pero muy pronto fue desvirtuada por los mismos líderes que la habían impulsado y dirigido. El proyecto se vino abajo y no quedó casi nada de sus simientes purificadoras; el hombre que la seguía también se derrumbó, y en su lugar creció como mala yerba el resentimiento y la pérdida de fe en todo nuevo plan revolucionario. En la pluma de su hermano y desde su perspectiva, encarna la unidad

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

básica que el mundo, dividido y en el ocaso, no tiene. Representa varias cosas, pero ante todo, el mito del artista incomprendido que no puede comulgar con la sociedad. Para espíritus rebeldes como el de Silvestre, el gran músico mexicano del siglo XX, no hay un espacio en la tierra que lo proteja de la incertidumbre; sólo el estallido de una revolución sería capaz de poner en marcha el proceso de reivindicación y acelerar el cambio de la historia. Y es que en la vida y en la obra de artistas como Silvestre y su hermano José, la rebelión de las masas contra el orden, la lucha generalizada de un pueblo contra el tirano, levantarse en armas, no son fenómenos casuales sino el destino último de la historia. Impugnar, rechazar, contrariar son verbos que debe usar todo individuo que haya venido al mundo no a mirarlo sino a transformarlo. Ambos se levantan sobre el tiempo desgarrado que les tocó vivir y se instalan en la libertad sin tiempo del mito. Parecen convencidos de que el mundo vive sólo en el lado oscuro, deshonesto, de la realidad, y que el lado luminoso se puede alcanzar por medio de la lucha y la revolución. Creen en la redención; por eso la muerte les preocupa casi nada, ya que forma parte de un ciclo inevitable. Son dos piezas fundamentales y complementarias de la cultura y el arte en el México del siglo XX: entre ambos suman el mismo aliento de desesperanza. Cada uno encarna su centro desde el cual puede hacerse una lectura del hombre y del Universo; pero Silvestre lleva prisa en su trayecto artístico e ideológico, y si lo vemos a la hora de su muerte, a los cuarenta años de edad, era un viejo militante, un viejo artista que arrastraba en sus espaldas el sufrimiento de los demás, que no era sino su propia agonía.

Productos de su tiempo, han leído en la novela rusa del siglo XIX, que su padre sacaba a la hora de la sobremesa y leía con unción a su "prole" de hijos, que la fe es una creencia relativa que debe adoptarse para enseguida destruirla. Un hombre debe tener fe: en sí mismo y en los demás, en el cuerpo social, en el futuro y sobre todo en la revolución. Dostoievski aparece, en esos días de la colonia Roma donde se asentó la familia Revueltas a su llegada de Durango, como el gran guía de los desposeídos, la única iglesia en la que es posible rezar de día y de noche, en la que se gesta la rebeldía y el rompimiento del orden establecido. Ya adolescentes, Silvestre y José leyeron *Crimen y castigo*, *Los hermanos Karamazov*, *Los poseídos*; en el gran escritor ruso parecen haber hallado la utopía que era el cristianismo, sobre todo en el pasaje del Gran Inquisidor que ejemplifica la diferencia de fondo entre la bondad y el amor de Cristo, asunto de otro mundo, y la justicia implacable que ejerce el hombre en la tierra. Dios hizo libres a los hombres, pero éstos no saben qué hacer con esa libertad, y en nombre de ella, odian, tiranizan, asesinan, humillan. Los seres infinitamente buenos, como Sonia y Raskolnikov, no pueden ser perdonados por la justicia ni por las leyes que rigen el mundo; más que personajes, son símbolos de la fe y la piedad, del pecado y

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

la redención. Esta visión atormentada de la existencia se encuentra, en fragmentos, en los seres de *El luto humano* y en los que describió en *Los días terrenales* (1949).

De principio a fin, *El luto humano* es un largo viaje a las zonas más oscuras de la religión católica. Una reflexión sobre el cristianismo en la que Cristo es sometido a duras pruebas por sus criaturas e inclusive por el cura. Poblado de citas bíblicas, seres que representan a Cristo, mitologías cristianas y prehispánicas, comparaciones entre el pasado precolombino, la Conquista, la Revolución y la guerra cristera, el cardenismo y las luchas comunistas de los años treinta, es un texto alucinante. Revela a un autor profundamente religioso, en conflicto con Dios y con el Universo. Como dije, se confesó ateo, pero es evidente su filiación religiosa. La visión de mundo de Revueltas es una permanente duda, una queja de la infinita soledad del hombre en este mundo que ha desplazado a Dios de la historia.

Revueltas piensa en un Cristo cerca de la gente, al que pueda imitar, seguir en su ejemplo, el campesino, el paria, el humillado y ofendido. Imagina un Cristo ajustado a la existencia humana, que libera a los esclavos, y no una imagen que sólo es objeto de culto y reverencia. Esto lo ha visto Nick Cave: "Cristo vino a la tierra para liberarnos. Cristo comprendió que, humanos como nosotros, nos hallamos eternamente fijados a la tierra por la fuerza de la gravedad —nuestra mediocridad, nuestra escasez. Fue gracias a su ejemplo que Cristo aportó a nuestra imaginación la libertad para alzar la cabeza y aspirar a lo más alto" (Cave 1998: 6).

Revueltas concibe a un Cristo rebelde, siguiendo a Henri Barbusse, y acorde con la interpretación que ofrece el Evangelio de san Marcos, para el que Cristo no es una imagen celeste por encima de los hombres; al contrario, pertenece a lo terreno con todas las agonías y las deficiencias que la condición humana impone. Revueltas, haya leído o no al evangelistá, aunque consta que leía a menudo el *Eclesiastés*, literariamente se acerca a san Marcos. Le parece que el creyente no debe agachar la cabeza y caer de rodillas ante la imagen de Cristo, pues esta actitud contraría la enseñanza del Salvador. Esto no es lo que Cristo buscaba de los hombres.

En el plano religioso, ideológico, antropológico, Revueltas concibe la Revolución como un profundo sacudimiento de la conciencia social, que sin embargo no logró crear una nueva y sólida estructura agraria ni económica ni cultural. Por tanto, fue un movimiento abortado que la historia debía juzgar y valorar en su justa medida. La Revolución dejó a los mexicanos en la más completa orfandad. A ella le dedicó notas breves, muchos artículos, ensayos, cuentos y novelas, lo que indica claramente el significado ideológico y espiritual que tuvo ese movimiento armado en su vida. Es cierto que los relatos de Muñoz también están enfocados a profundizar en la Revolución como un drama social, pero creo que nadie la convirtió en tragedia y desga-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

rramiento histórico como Revueltas. Nadie la llevó a esos extremos. El ensayo *México: una democracia bárbara* es un claro ejemplo de los signos que manejaba Revueltas alrededor de la Revolución. La lucha había nacido de las entrañas del pueblo, que buscaba desagraviar su propia historia; era también una respuesta violenta a varios siglos de martirio y de lucha de clases. El lenguaje revueltiano, ya se sabe, está sumergido a menudo en las redes del socialismo y del cristianismo. Su gran amigo Octavio Paz pudo captar ese sentido doble que latía como un corazón en la actividad de Revueltas: "Los únicos pecados que confesó el materialista Revueltas fueron los del espíritu: dudas, negaciones, errores, mentiras piadosas. Al final se arrepintió e hizo la crítica de sus ideas y de los dogmas en que había creído" (Paz 1987: 331). Había sido fiel a sus ideas hasta la muerte.

El ideario de Revueltas sobre la Revolución se encuentra disperso, pero es posible darle unidad, revisando los diversos textos en que la intentó recobrar; la estudió con paciencia y dedicación analítica; cuando la tuvo en su pensamiento, trató de interpretarla en su ficción y en su prosa periodística. La geografía creada por Revueltas en *El luto humano* es sagrada y mítica, "la única efectivamente *real*, y no de una geografía profana" (Eliade 1999: 43), hecha de los silencios de la historia. Más que voces, en su mirada de la Revolución hay un extraño silencio de los personajes. El silencio es una forma de revelación que en su universo habitan con resignación hombres y mujeres, militantes y campesinos. Sabía tal vez que sólo así podría quitarse de encima aquella imagen de violencia y sangre, de gritos y muerte, que había prometido a un pueblo cambiar el rumbo de su historia, regenerar el tiempo de la catástrofe por un tiempo de esperanza en la justicia, la libertad, la tierra tantas veces prometida. Fue un rompimiento y una ilusión; una vocación por la historia y la negación del racionalismo. En ella se entrecruzan el sueño del progreso y el regreso a la tierra.

Bibliografía

Abreu Gómez, Ermilo. 1945. "Esquema de las letras mexicanas", *Futuro*, febrero, pp. 7-12.

Brushwood, John S. 1973. *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*, tr. Francisco González Aramburo. Fondo de Cultura Económica (*Breviarios*, 230), México.

Cave, Nick. 1998. "«Prólogo» a *El evangelio de san Marcos*", *Babelia*, supl. cultural de *El País*, 5 de septiembre, pp. 6-7.

Cueva, Humberto. 1974. *Revueltas, el escritor militante. Biografía*. Manuscrito inédito, Monterrey.

Eliade, Mircea. 1999. *Imágenes y símbolos*, tr. Carmen Castro. Taurus (*Humanidades*), Madrid.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

GALLAS, Helga. 1979. *Teoría marxista de la literatura*, 3a. ed., tr. Ramón Alcalde. Siglo XXI Editores, México.

HUERTA, Efraín. 1977. "Revueltas: sus mitologías", en *Circuito interior*. Joaquín Mortiz, México.

MANCISIDOR, José. 1945. *Henri Barbusse. Ingeniero de almas*. Ediciones Botas, México.

MUÑOZ, Rafael F. 2007. *Se llevaron el cañón para Bachimba*, pról. Jorge Aguilar Mora. Ediciones Era, México.

PAZ, Octavio. 1987. "Cristianismo y revolución: José Revueltas", en *México en la obra de Octavio Paz. Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México*, eds. Octavio Paz y Luis Mario Schneider. Fondo de Cultura Económica (*Letras Mexicanas*), México, vol. II, pp. 570-584.

RAMÍREZ SANTACRUZ, Francisco y Martín OYATA (eds.). 2007. *El terreno de los días. Homenaje a José Revueltas*. UNAM-BUAP-Miguel Ángel Porrúa, México.

RAMÍREZ Y RAMÍREZ, Enrique. 1950. "Sobre una literatura de extravío (*Los días terrenales* de José Revueltas)", *El Popular*, 26 de abril, p. 4.

REVUELTAS, José. 1980. *El luto humano*. Ediciones Era (*Obras Completas*, 2), México.

——. 1983. "Sobre Tolstoi y Dostoyevski", *Visión del Paricutín (y otras crónicas y reseñas)*, pres. David Huerta, recop. y notas Andrea Revueltas y Philippe Cheron. Ediciones Era (*Obras Completas*, 24), México, pp. 214-229.

——. 1985. *Ensayos sobre México*, pról., recop. y notas Andrea Revueltas y Philippe Cheron. Ediciones Era (*Obras Completas*, 19), México.

——. 1987a. *Las evocaciones requeridas. (Memorias, diarios, correspondencia)*, pról. José Emilio Pacheco, recop. y notas Andrea Revueltas y Philippe Cheron. Ediciones Era (*Obras Completas*, 25), México, t. I.

——. 1987b. "Apuntes para una semblanza de Silvestre Revueltas", en *Las evocaciones requeridas. (Memorias, diarios, correspondencia)*, pról. José Emilio Pacheco, recop. y notas Andrea Revueltas y Philippe Cheron. Ediciones Era (*Obras Completas*, 26), México, t. II, p. 287-314.

RUTHERFORD, John. 1978. *La sociedad mexicana durante la Revolución*, tr. Josefina Castro. Ediciones El Caballito, México.

SÉJOURNÉ, Laurette. 1984. *Pensamiento y religión en el México antiguo*. FCE-SEP (*Lecturas Mexicanas*, 30).

STEINER, George. 1990. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, tr. Miguel Ultorio. Gedisa, México.

——. 2004. *Un prefacio a la Biblia hebrea*, tr. María Condor. Siruela (*Biblioteca de Ensayo*), Madrid.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

EL COLEGIO DE MÉXICO

Chapter Title: JUAN RULFO: ESCRITOR Y ESCRITURA

Chapter Author(s): Yvette Jiménez de Báez

Book Title: Doscientos años de narrativa mexicana

Book Subtitle: Siglo XX

Book Editor(s): Rafael Olea Franco and Laura Angélica de la Torre

Published by: El Colegio de Mexico

Stable URL: https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnq1k.12

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at https://about.jstor.org/terms

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0). To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

El Colegio de Mexico is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Doscientos años de narrativa mexicana*

JSTOR

This content downloaded from 189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:19 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

JUAN RULFO: ESCRITOR Y ESCRITURA

Yvette Jiménez de Báez
El Colegio de México

> La vida cualitativa como la conocemos, como la amamos [...] es la aparición del color nuevo. Sobre la materia negra se presagia ya una leve blancura. Es un alba, una liberación que surge. Entonces realmente todo matiz un poco claro es el instante de una esperanza.
>
> GASTON BACHELARD, *El aire y los sueños*

Entre la vida y la obra de Juan Rulfo (1917-1986) se establece una amplia red de vasos comunicantes cuyos intersticios no siempre son perceptibles para el lector, porque el escritor sesga, disfraza u oculta los hechos que, no obstante, asume en la literatura de ficción y en la vida propia. Los límites entre vida y ficción se entreveran y diluyen en una zona fronteriza, de tal modo que una y otra se corresponden de manera oblicua, o por los caminos complejos de la imaginación y de la simbolización. Es uno de los principios generadores de su estilo, que se finca en la búsqueda decantada y persistente del sentido en los detalles cotidianos, los cuales tienden a elevarse a la categoría de mitos o símbolos.

Se ha escrito mucho sobre la vida de Juan Rulfo: libros, artículos, capítulos de libro, diversas cronologías, más o menos extensas y detalladas que registran la producción de la obra publicada, la crítica sobre ella, y el contexto histórico, social y cultural, regional e internacional en que la obra se proyecta, aspecto que preciso más adelante, en la bibliografía. En vez de repetir datos reiterados, fácilmente abordables, me parece más significativo detenerme a mostrar ese deslizamiento consciente de los "hechos objetivos", a que me referí antes, lo cual facilita que se pueda ir construyendo un *perfil anímico*, una *atmósfera* generadora de la escritura, más cerca de las sensaciones y del sentido de esa vida que reconocemos, y de lo que el autor privilegia como característico de sí mismo y de su quehacer.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:19 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

El escritor

En concordancia con lo anterior, hablar del *escritor* Juan Rulfo presupone un cierto distanciamiento del yo biográfico, como tantas veces lo afirmó él mismo: "Los recuerdos son los que me funcionan. No lo visto, sino el ambiente [...] a lo largo de aquellos años surgen aquellas cosas, ¿no? Son recuerdos, en realidad; pero ni siquiera: es la atmósfera, el ambiente" (*apud* Ponce 1980: 43). Rulfo es, en ese sentido, el sujeto del enunciado que asume diversas conductas y actitudes; genera preguntas y respuestas ante el entorno histórico y social, y va conformando una rejilla seleccionadora que deslinda, tanto el perfil del propio sujeto, como su modo particular de vincularse con el mundo y de asumirlo, en la medida en que hace posible la transformación del sujeto-persona en sujeto-escritor. De manera análoga, lo que importa sobre todo a esa mirada particular sobre el mundo son los modos de relacionarse los hombres y mujeres de un tiempo y un espacio que el autor privilegia como centro de la escritura: las actitudes que se crean y la particularidad del contexto en que se forja.

La autobiografía

En lo que el autor ha dicho y escrito sobre su biografía en entrevistas, textos en general breves, manuscritos y publicados, como implícitamente en *Pedro Páramo*, *"El Llano en llamas" y otros cuentos*, *"El gallo de oro" y otros textos para cine*, *Los cuadernos de Juan Rulfo*, *Aire de las colinas. Cartas a Clara*, el anecdotario de la infancia o de la juventud, como tal, no importa tanto. Prevalece su *esencia* en el haz de sensaciones que la memoria guarda celosamente. El mínimo de anécdota, el detalle geográfico o cotidiano, llevan a Rulfo siempre a buscar la hebra oculta del sentido que entrelaza las partes. La historia personal y la de la ficción caracterizan una escritura que busca la máxima condensación del sentido con la máxima sencillez de la forma, para captar lo esencial de la propia vida y del mundo desde una perspectiva humana y trascendente que va del *quién soy* a la percepción del *a dónde* me conducen los caminos, para asumir libremente el que me corresponde, consciente de que la particularidad de la elección, en tanto tal, es propia de lo humano y, en esa medida, es universal. De ahí la universalidad particularizada, la concreción que diría Kosik, que hace un clásico de su escritura, y de él en tanto escritor.

Véase, a manera de ejemplo, el fragmento 31 de *Pedro Páramo* (por comodidad, enumero cada fragmento de la obra). En el submundo, Juan Preciado está ante la alternativa de poder cambiar las circunstancias negativas que ha debido enfrentar. Tiempo propicio para una transformación espiritual o de

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:19 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

cualquier orden. La descripción del espacio revela su sentido mandálico (imagen sintética del mundo, Eliade; proyección de la mente, Jung). Es lo más cercano a un Centro:

> [...] ¿Cómo se va uno de aquí?
>
> —¿Para dónde? [...]
>
> —Hay multitud de caminos. Hay uno que va para *Contla*; otro que viene de allá. Otro más que enfila derecho a la *sierra*. Ése que se mira desde aquí, que no sé para dónde irá —y me señaló con sus dedos el hueco del tejado, *allí donde el techo estaba roto*—. Éste otro de por acá, que pasa por *la Media Luna*. Y hay otro más, que atraviesa toda la tierra y es el que va más lejos.
>
> —Quizá por ése fue por donde vine.
>
> —¿Para dónde va?
>
> —Va para Sayula (Rulfo 1981: 65-66; las cursivas son mías).

Sayula es el espacio salvífico, fuera de Comala, en que Dolores, la madre, ha criado al hijo, Juan Preciado. Ella lo ha concebido en la entraña misma del poder, ha sido víctima del despojo de la tierra (tierras de Enmedio), y ha tenido la fuerza para salir y llevarlo a Sayula, espacio donde por contraste hay vida, hay alegría. Es un espacio histórico reconocible, que también corresponde a un tiempo histórico, real.[1] Es decir, Sayula constituye un punto de referencia de que la historia de liberación y de vida son posibles, *aquí* y *ahora*. El análisis detenido de este tiempo y de este espacio de la escritura me ha permitido concluir que el pasaje centra todo el texto, como corresponde al punto culminante de la novela. Muestra la posibilidad de trascender el devenir del eterno retorno y reintegrarse en la "unidad primordial" de "la polaridad". En la novela,

> sólo un cambio cualitativo de esta índole garantiza la sustitución definitiva del mundo regido por el padre como el poder arbitrario y absoluto. El acto conlleva la desaparición total de la condición histórica opresora y amenazante. Marca el nacimiento de un hombre nuevo enraizado en la historia como proceso trascendente de liberación (Jiménez 1990: 148).

Este proceso de ficcionalización y personalización del sujeto que se construye y redefine, en función de su búsqueda (sujeto escritor), ensaya previamente alternativas, hasta lograr la caracterización personalizante del nombre propio.

[1] En la vida de Juan Rulfo, Sayula es el espacio a donde emigra finalmente la familia cuando su padre decide salir de la Hacienda de San Pedro por razones de seguridad, hecho sobre el que volveré después.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:19 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Nombrar es conocer

Con cierto margen de imaginación, pero con la certeza de haber captado el sentido que subyace a la serie de hechos destacados de la realidad, y con un tono nada ajeno al escritor, Reina Roffé sintetiza así la pluralidad de nombres propios que éste debió enfrentar para asumirse definitivamente como Juan Rulfo: "Me llamo Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno. Me apilaron todos los nombres de mis antepasados paternos y maternos, como si fuera el vástago de un racimo de plátanos, y aunque sienta preferencia por el verbo arracimar, me hubiera gustado un nombre más sencillo" (*apud* Roffé 1972: 73).

Los deslizamientos de la verdad o los detalles contradictorios que se encuentran en los documentos oficiales básicos —el acta de nacimiento y la partida de bautismo— debieron molestar en su interior, en lo que toca al sentido de identidad profunda, a "ese hombre, tan frágil como riguroso" (Ascencio 2005: 29)[2] y, añado, tan sensible como inteligente. También sabemos que Rulfo sabía poner la distancia del humor y seguir adelante, aunque persistiera el malestar interior. Asumirse como *Juan Rulfo* remite al tatarabuelo por línea paterna, Juan Manuel del Rulfo, cuyo hijo, bisabuelo de Juan Rulfo fue José María Rulfo Pérez, quien casó con María Navarro, cuya hija, María Rulfo Navarro casó con Severiano Pérez Jiménez (abuelos de Juan Rulfo), cuyo hijo, Juan Nepomuceno Pérez Rulfo, casó con María Vizcaíno Arias, padres de Juan Nepomuceno Pérez Rulfo Vizcaíno, es decir, *Juan Rulfo*. Hay además una explicación que conviene destacar cuando se habla del cambio de nombre, que de paso corrobora que no fue una decisión fácil para el escritor. En la biografía abreviada que hace Guillermo Carlos Aguilera Lozano, actualizada por última vez el 25 de junio de 1997,[3] explica:

[2] Su amigo Juan Ascencio ha investigado prolijamente los diversos documentos. Rulfo pretendió hacer cambios oficiales que satisficieran su deseo de tener "un nombre más sencillo", especialmente cuando decidió empezar a publicar. Oscilan también, en los documentos, el lugar y año de nacimiento (1917 o 1918). Se ha conjeturado mucho sobre las alternativas posibles. Coincido con Ascencio (2005: 27-28) en que los documentos más convincentes (acta de nacimiento y partida de bautizo) permiten concluir que nació en Sayula, el 16 de mayo de 1917. Conocí los originales cuando trabajaba con los cuadernos manuscritos en casa de la familia. El acta de nacimiento es la número 109 del Registro Civil y la partida de bautismo es la número 166 del Libro 69 de bautismos de la iglesia parroquial de la localidad. Nació a las cinco de la mañana, en la casa número 32 de la calle de Francisco I. Madero. Fue registrado el 24 de mayo de ese año (1917) con el nombre de Juan Nepomuceno Pérez Vizcaíno, y bautizado el 11 de junio de 1917 como Carlos Juan Nepomuceno Pérez Vizcaíno, tercer hijo legítimo de Juan Nepomuceno Pérez Rulfo ("agricultor de 28 años de edad, originario y vecino" de esa ciudad) y de su esposa María Vizcaíno Arias, de 20 años de edad. Así lo consigno al editar uno de los textos manuscritos de sus *Cuadernos*, en la versión anotada de la edición que preparé en 1992, aún inédita, y que comento más adelante.

[3] La biografía, "Así era Juan Rulfo", se basa en fuentes directas orales y escritas que me

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:19 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

> Cabe aclarar que la adopción del apellido Rulfo fue debido a una petición de la abuela María Rulfo, pues en su familia fueron 7 hermanas y un solo varón que murió soltero y sin descendencia. Para evitar que se perdiera el apellido pidió a sus nietos que adoptaran el Rulfo. Así lo hicieron Severiano, Francisco y Eva, por medios legales, no así Juan, que en su acta original no tiene enmiendas. Sólo tomó el Rulfo al parecer sin mecanismos legales al publicar sus escritos, según su hermano Severiano (Aguilera 2010).

También se ha atribuido la sugerencia a su tío David Pérez Rulfo. Lo cierto es que finalmente es su obra la que da fijeza perdurable y elevada al nombre escogido, *Juan Rulfo*. El nombre propio, Juan, marca la sucesión paterna como la seleccionada libremente; el apellido Rulfo procede también del padre, pero de su filiación materna, lo cual refuerza la línea paterna integralmente. Es el apellido que han llevado sus tres hijos varones y su hija, aunque oficialmente utilizan Pérez-Rulfo; los varones mantienen el nombre propio paterno, Juan, como los registró su madre en la partida de bautismo. Los distingue el segundo nombre: Juan Francisco, Juan Pablo y Juan Carlos. Claudia, la mayor, lleva el nombre de Claudia Berenice, que seguramente escogió su padre.[4] Contribuye a confirmarlo el hecho de que Rulfo y Juan

parecen atendibles. Dado el carácter de Rulfo, no sorprende su indecisión; finalmente asumió lo que consideró más coherente.

[4] Claudia se relaciona con una "importante *gens* romana" (Tibón 1986: 62). Por declaraciones de Eva, la hermana de Rulfo, sabemos que el "mayor deseo" de Juan "era viajar". Y la abuela materna, doña Tiburcia Arias, que lo sabe y además observa su pasión por la lectura y su aceptación de la vida religiosa, afirma que el "muchacho tiene vocación de sacerdote" (Ascencio 2005: 101). Hábilmente prepara su entrada al seminario con el recuerdo actualizado del viaje a Roma que hizo el abuelo Carlos Vizcaíno en 1900. Para la narración del acontecimiento a su nieto, la abuela Tiburcia se ayuda de "un mapa, varias cartas, tarjetas postales, estampas y guías de ciudades [...] Ella cargó acentos en los aspectos piadosos del viaje, desde la visita de los doscientos peregrinos a la basílica de Guadalupe, las misas en el vapor *Alfonso XII*, la visita a Montserrat, la llegada a Roma, y las dos ocasiones en que los peregrinos mexicanos vieron al papa León XIII, a quien don Carlos Vizcaíno le llevó regalos" (*idem*). No hay que olvidar que León XIII se distinguió por su interés activo en la justicia social. Rulfo viajará en el futuro repetidas veces a Italia. No extraña que haya seleccionado para su única hija un gentilicio que la relacionaba con un acontecimiento marcado en la familia que, a su vez, marcó particularmente la suya. *Berenice* procede del griego "la que lleva la victoria" y es nombre de princesas hebreas y egipcias (Tibón 1986: 49). Conviene destacar que la biografía de Ascencio se detiene, además, en la importancia que tuvo el seminario en la formación del escritor (*cf.* Ascencio 2005: 101-109), y también la educación de su abuela materna, con quien vivió varios años, y las lecturas que hizo desde niño. Pienso que el hecho se omite prácticamente, o se disfraza, en otros textos. El componente cristiano, toda una visión de mundo, me parece fundamental para entender la obra de Rulfo, en especial *Pedro Páramo*. Sobre esto, *cf.* Jiménez 1990. Más recientemente, *Aire de las colinas. Cartas a Clara* (Rulfo 2000a) confirma la idea de Dios como un Padre cercano, bueno y justo, que Rulfo menciona naturalmente en casi todas las cartas.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:19 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

José Arreola acordaron registrar a sus primogénitas con el mismo nombre. Conviene señalar, además, que Rulfo tuvo una relación muy cercana con su hija desde que ésta era pequeña.

Toda obra de creación tiende a manifestar ciertos rasgos de carácter autobiográfico. Sin embargo, en el imaginario del escritor Juan Rulfo, vida y obra se imbrican y analogan de manera muy especial. Los componentes biográficos seleccionados, consciente o inconscientemente, se trasmutan hasta adquirir la calidad de símbolos: pasan de la particularidad a la dimensión humana, universal, por la fuerza del ensimismamiento de que es capaz el sujeto sensible que aprehende la realidad del afuera y de su interior, y logra expresar la síntesis que le es propia. Lo que consigna de la etapa que vivió en el orfanatorio Luis Silva de Guadalajara entre 1927 y 1932 es la muerte de la madre y de la abuela materna; el contexto histórico que vive, entre la Revolución y la Cristiada, y la atmósfera de muerte y desolación que pasará a la obra:

> Mientras cundía por todo el estado de Jalisco la rebelión cristera, veía envejecer mi infancia en un orfanatorio de la ciudad de Guadalajara. Allí me enteré también que mi madre había muerto y esto significaba... bueno, significó un aplazamiento tras otro para salir del encierro, ya que estuve obligado a descontar con trabajo el precio de mi propia soledad (Rulfo 1994: 16).

> Vio los altos muros del orfanatorio, allí donde dos ventanas altas y enrejadas le habían impedido tantas veces asomarse al mundo. Llegó a no importarle esto, pues el mundo y el tiempo estaban dentro. De acá fuera se veían insignificantes e inútiles, mudas, ya que desde allá apenas transmitían un poco de luz. Nunca les encontró otro fin. Viéndolo bien, nada allá dentro tenía explicación alguna; solamente que, y a pesar de todo, aquello había sido su único refugio (17).

No hay duda de que esto es así, cuando logramos hacer una *decantación intensiva* de la biografía, que nos permite entender que lo importante es *la vivencia* dolorosa de sentimientos humanos fuertes como *la soledad, la orfandad, el desamparo, la escisión de la raíz fundante*; en el caso de Rulfo, debido a las consecuencias del movimiento armado y a las tensiones en todos los estratos de la vida pública y de la individual, que culminan con la muerte del padre, como ocurre en el cuento "¡Diles que no me maten!": "Guadalupe Terreros era mi padre. Cuando crecí y lo busqué me dijeron que estaba muerto. Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta. Con nosotros, eso pasó" (Rulfo 1980b: 109). A ello se suman los múltiples desplazamientos de la familia, que vulneran la concepción integral y simbólica de la casa paterna, la cual, sin embargo, se mantiene como lo deseado, como ocurre en *Pedro Páramo*; el crimen arbitrario, sin sentido y la violencia generalizada, icónica (como la imagen de los colga-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:19 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

dos en los caminos); la venganza, y sobre todo, la muerte múltiple, prójima, de cada día.

Los padres, Juan Nepomuceno Pérez Rulfo y María Vizcaíno Arias, se casan durante la Revolución, el 31 de enero de 1914; Rulfo, el segundo de tres hermanos varones y una mujer,[5] se cría con el impacto cercano de la Guerra Cristera. Es claro que la experiencia afectiva del proceso revolucionario y, sobre todo, de la Cristiada en los Altos de Jalisco, es decisiva para el futuro escritor, quien vive oyendo las historias de despojo y de muertes sucesivas; sintiendo las idas y venidas de la familia, de la Hacienda de San Pedro a San Gabriel, sobre todo del padre, las cuales provocaron, en buena medida, su muerte y la de otros familiares cercanos. También se ha dicho de posibles enlaces de compromisos del padre, Juan Nepomuceno, con un "héroe" medio regional, Pedro Zamora, que amenaza el sistema interno de valores del hijo y seguramente afectan ¿escinden? las relaciones del núcleo familiar y del contexto social. La saga y los desmanes de Pedro Zamora marcan la historia regional y son determinantes en "El Llano en llamas", relato que da nombre al libro de cuentos que Rulfo publicó en 1953. Pero, en especial, marca el destino de la familia de Juan Nepomuceno Pérez Rulfo, Cheno, y la personalidad contradictoria y nostálgica del niño y después del joven Juan Rulfo. En realidad permea todas las "memorias de la infancia", que sabemos decisivas. Parece ser cierto que el padre muere asesinado por la espalda a manos de uno de los subordinados. También que Juan Nepomuceno, el padre, abandona la hacienda próspera de San Pedro, y la deja en manos de don Gumersindo, quien no podría defenderla en caso de peligro. La tríada "Se dirige a San Gabriel y de allí cruza la sierra para bajar a Sayula, donde los Pérez Rulfo han adquirido ya presencia y poder" (Ascencio 2005: 50). Un testigo narra cómo Zamora quemó toda la siembra de maíz de la Hacienda de San Pedro, se llevó todo el ganado y destruyó los alambiques de la taberna: "Y todo el maíz se echó a perder. Duró como un mes ardiendo, las trojes, las bolas de mazorcas, y todos los cuartos llenos de maíz ya desgranado, mire: el humito, el humito [...] Pero no mataron a nadie: *querían a Cheno vivo, y prometieron que lo habrían de encontrar*" (Mariano Michel *apud* Ascencio 2005: 51; las cursivas son mías).

La hacienda la queman por segunda vez y matan al cuidador. Pedro Zamora se vuelve un héroe legendario, inapresable:

> Cambia de cara cada vez que quiere, y desaparece cuando quiere escapar. A veces dicen que se vuelve animal. Hay quienes aseguran que adivina lo que va

[5] La mayor, María de los Ángeles, murió a los pocos días de nacida y fue enterrada en Sayula. Quedó como hermano mayor Severiano, a quien le siguen Juan, Francisco y Eva, la hermana a quien quiso mucho Juan Rulfo. Lo mismo percibe uno cuando ella relata lo que recuerda y cómo recuerda a su hermano (*cf.* Ascencio 2005: 50).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:19 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

> a suceder mañana, y puede dormir a sus enemigos y los obliga con su pensamiento a olvidar todo lo que quieren que olviden. Aquí te dan diez mil pesos si lo entregas, pero él puede darte veinte o cincuenta mil para que no lo hagas, o convertirte en perro pulguiento para el resto de tu vida (José T. Lepe *apud* Ascencio 2005: 51).

La escena de la quema del maíz y las trojes parece sacada del cuento "El Llano en llamas":

> Era la época en que el maíz ya estaba por pizcarse y las milpas se veían secas y dobladas por los ventarrones que soplan por este tiempo sobre el Llano. Así que se veía muy bonito ver caminar el fuego en los potreros; ver hecho una pura brasa casi todo el Llano en la quemazón aquella, con el humo ondulado por arriba; aquel humo oloroso a carrizo y a miel, porque la lumbre había llegado también a los cañaverales (Rulfo 1980b: 88).

Resulta inevitable la asociación irónica con el discurso de la madre de Juan Preciado, quien evoca la imagen paradisíaca de la región para preparar el regreso de su hijo al encuentro con el mundo de su padre: "...*Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada...*" (Rulfo 1981: 26).

Génesis de la escritura: el acto de escribir

Cuando estudié detenidamente la obra de Juan Rulfo (*"El Llano en llamas" y otros cuentos*, 1953, *Pedro Páramo* —el manuscrito entregado al Centro Mexicano de Escritores probablemente en 1954, y las diversas ediciones publicadas, a partir de la primera en 1955; *El gallo de oro y otros textos para cine*, 1980; y muchos años más tarde *Los cuadernos de Juan Rulfo*, 1994 y *Aire de las colinas. Cartas a Clara*, 2000; prólogos, reseñas, fragmentos manuscritos, cartas y otros papeles, los textos sobre crónicas y la historia local, como *Donde quedó nuestra historia*, 1986, sobre aspectos antropológicos de culturas indígenas, las entrevistas y otras grabaciones), percibí que el escritor parte casi siempre de una concreción "real", más o menos compleja, que su imaginario elabora hasta alcanzar sus dimensiones posibles de universalidad, como dije antes. Es el trabajo de la literatura a partir de un detalle, de una imagen, que la *intuición poética* resignifica y elabora en un signo que deviene símbolo, conforme a *la intención* que el sujeto-escritor se propone realizar, mediante el trabajo sobre el lenguaje. Se crea así el *mundo de ficción*, que a su vez se corresponde con la *visión de la historia*

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:19 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

de la cual parte para su deslinde. La *perspectiva* desde donde enuncia se focaliza en las relaciones humanas que el imaginario del escritor decanta como aquello que le interesa revelar. El proceso de escritura hace palpables los componentes del mundo de ficción y la intención dominante que los relaciona.

Este proceso se hizo sobre todo evidente al estudiar y editar los fragmentos manuscritos de Rulfo que estaban en sus cuadernos o libretas de trabajo.[6] Organizarlos me reveló mucho de un modo de trabajar del cual ya tenía algunos indicios. En este caso, él relata sencillamente una situación, una escena, aún muy apegada a la dimensión descriptiva que parecería superficial. Es, en parte, el caso de los fragmentos que, conjeturo, podrían pertenecer al proceso de elaboración de *La cordillera*, la novela (¿proyecto?, ¿borrador?) que Rulfo anunció repetidas veces, y que en alguna ocasión llamó también *Memorial* o *Memoriales*, lo cual denota la intención de actualizar en el recuerdo, de hacer presente lo narrado y, al mismo tiempo, indica un modo de narrarlo. Varias personas, cercanas a él, afirman haber conocido el manuscrito (llama la atención sobre todo el caso de Orfila Reynal, ya a cargo de la Editorial Siglo XXI, quien aseguraba haberlo tenido en el cajón de su escritorio).

Al anotar esos fragmentos manuscritos, en la edición aún inédita de *Los cuadernos de Juan Rulfo*, revisé los periódicos de la época y encontré datos interesantísimos, los cuales me pusieron en la pista de una de las fuentes más directas que incidió fundamentalmente en el proyecto de escritura y que fue decisiva para elaborar las notas. Evidentemente Rulfo conoció esos hechos, que en sí mismos parecen sacados de un mundo de ficción. Se trata de los desplegados de prensa, a veces de una página, que un pariente lejano del escritor empezó a publicar en el periódico para defender la propiedad de la Bahía de Tenacatita en Jalisco, donde se proponía realizar un proyecto turístico con parámetros de espacio edénico aislado de la civilización, y para salvaguardar la belleza natural de la bahía. Me referiré, a manera de ejemplo, al fragmento publicado en *Los cuadernos de Juan Rulfo*, "Sólo en la Chinantla podía suceder eso", que tiene el epígrafe "Nadie ha recorrido el corazón de un hombre", el cual procede de Fromm (1966: 178). Éste orienta hacia el

[6] Rulfo solía escribir en cuadernos de tipo escolar que funcionaban como cuadernos de bitácora, en tanto que recogían diversos tipos de apuntes. Predominaban los relacionados con la obra escrita (fragmentos redactados, traducciones de poemas, pequeños mapas, listas de voces, palabras, dichos, o de autores y obras, que muchas veces llevan marcas de selección con diversas intenciones). Cuando reuní y ordené en la medida de lo posible (no estaban fechados, ni seguían un orden significativo) los fragmentos que gradualmente me permitieron esbozar la hipótesis de que podían relacionarse con la novela (¿inédita?, ¿perdida?) de *La cordillera*, el problema no se resolvió. Tal vez Rulfo sólo se quedó en la redacción de esos fragmentos que pudieron formar parte de otros, o de una redacción más amplia. De todos modos, sí son fragmentos que revelan un posible proyecto de escritura, y Rulfo no los destruyó.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:19 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

sentido buscado: captar la dimensión humana que motiva las tendencias dirigidas a favor, o en contra de la vida.

Acorde con el proceso de escritura que suele caracterizarlo, inicialmente Rulfo reduce al mínimo descriptivo la información plural de que parte, y que cito sólo lo suficiente para referirme después a un incidente que caracteriza también la manera como el escritor filtra para terceros la información sobre sí mismo y su obra:

> Sólo en la Chinantla podía suceder eso de que le desenterraran a los muertos. O tal vez no; quizá en otras partes estuvieran haciendo lo mismo, pero él no estaba enterado, ni enterrado en este rincón para ignorar lo que pasaba a cien kilómetros a la redonda [...]
>
> Ahora le preocupaba lo de los muertos. [...] supo algo acerca de una carretera que, para evitar el río, estaban trazando repechada al cerro, al Cuasimulco, por el rumbo del cementerio. Subió al helicóptero y sobrevoló un buen rato aquella zona. Para él un buen rato abarcaba unos cinco minutos cuando mucho y, sin embargo, fueron suficientes para verse envuelto en una nube de polvo, allí donde acababan de cercenar con dinamita un trecho de montaña [...] (Rulfo 1994: 132).

En este punto retomo lo que dije en mi edición inédita de *Los cuadernos*. Los cementerios en lo alto del cerro de Ozumacín y la noticia de los cerros que son arrasados ilegalmente en la Bahía de Tenacatita, de acuerdo con la denuncia de Rodolfo Pérez y Vizcaíno en diversos desplegados periodísticos, se conjuntan y ficcionalizan. Pienso que es lo que tenía presente Rulfo cuando habló para un gran público en Buenos Aires, junto con Juan José Arreola y Jorge Luis Borges. La anécdota nos llega narrada por Arreola:

> Y ahí va la historia ésa [...] Porque decirlo es muy bonito, pero ustedes no saben lo que es estar ante un público de cuatrocientas personas cultivadas. Yo vi decir a Juan Rulfo que se ha desatado una epidemia de desenterrar a los muertos [...] Yo creo que Rulfo, en esos tiempos remotos, leyó *Enterrar a los muertos*, de [...] Irvin Shaw [...] Entonces Rulfo suelta en Buenos Aires, en plena sala de conferencias / Dice: "Oye, ¿ya te diste cuenta de que en tu pueblo están desenterrando a los muertos? [...] en Tecalitlán, en Tuxca..." Y empieza a decir: "Bueno, pregúntenle a José Luis Martínez" (*apud* Leñero 1987: 48-49).

Es la distancia que pone, una vez más, el escritor entre su medio y un ámbito que lo incomoda y amenaza. En general, la experiencia con las declaraciones de Rulfo en público demuestra que, de manera indirecta, ambigua, incluso con medias verdades, solía dar claves de su obra y de su proceso de escritor que podían pasar desapercibidas e incluso tendían a confundir al

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:19 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

interlocutor. En ese sentido, más que mentir —que es lo que suele decirse (de manera algo simplista)— jugaba lacónicamente, en una suerte de *diálogo para iniciados*.

Una vez más, sólo viniendo de regreso de un conocimiento detenido de la obra, es como podemos "entender" este tipo de manifestaciones tan frecuentes en el escritor. Sobre esa realidad factual desnuda, a veces concreta, se va elaborando el texto hasta decir lo que quería decir el sujeto escritor con toda su dimensión significativa. Al mismo tiempo, la lógica de los fragmentos nos permite acercarnos a la historia que se pretende narrar. Los personajes van conformándose según se elabora la trama, aunque su concreción puede ser muy diversa.

Así pude relacionar también los fragmentos previos a la versión última de *Pedro Páramo* publicada en 1955, con tres posibles "versiones" de la novela, o simplemente con tres momentos distintos de escritura, ya que los pocos fragmentos conservados no permiten afirmar categóricamente la existencia de una "versión". Además de comparar con la obra definitiva ya publicada, tomé en cuenta rasgos particulares de estilo, de estrategias de composición y el procedimiento de elaboración al que parecían orientarse los fragmentos. Una vez más, la estrategia dominante en el proceso era partir, en un ritmo ascendente, de una menor a una mayor complejidad. Fue evidente el juego con los nombres, análogo en muchos sentidos al proceso que marcamos en la vida del escritor.

Los personajes surgen casi siempre de *una atmósfera*, de *una situación*, y se van perfilando hasta hacerse autónomos y colocarse, con su función particular y múltiple, en el entramado textual. El autor pone los parámetros; "índices preestablecidos" de significación que sirven de rejilla selectiva y condicionan a las personas. Después afirma: "simplemente me pongo a escribir [...] y, de pronto, aparece el personaje" (*apud* González 1979: 5). En la misma entrevista, añade:

> primero tengo que imaginarlo, luego gestar sus características. Después vendrá la búsqueda de cómo habrá de expresarse. Cuando todo esto haya concluido y no existan contradicciones, lo ubico en una determinada región... y lo dejo en libertad. A partir de ese momento sólo me dedico a observarlo, a seguirlo. Tiene vida propia, y mi tarea se simplifica [...] (4).

Aunque importa lo que expresan los personajes con el lenguaje, no pocas veces la palabra en el mundo rulfiano cede el primer plano a los gestos, actitudes y movimientos propios del cronotopo de que forman parte. Cuando ya se identifican con su propio perfil, son nombrados.

En *Pedro Páramo*, y tomando en cuenta sólo los personajes principales, tal vez únicamente Susana San Juan sufre pocos cambios. No es de extrañar,

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:19 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

por el carácter simbólico que se le adscribe al personaje desde que aparece. Ella fue siempre Susana San Juan, excepto en el manuscrito que Rulfo titula "Susana Foster".[7] El vínculo es directo con Kate Forrester, el personaje de D. H. Lawrence en *La serpiente emplumada* (1926) que es, sin duda, un intertexto importante en *Pedro Páramo*. El manuscrito lo pone en evidencia y el fragmento inicia el proceso de deslinde que dejará claras las semejanzas y diferencias entre ambos personajes. Florencio, primer esposo de Susana, ya muerto, funciona como mediador para la transformación gradual de Susana en principio telúrico, pero él no entra en el proceso. En el fragmento de los manuscritos, Susana está en el río y bajo la lluvia, y las aguas del arroyo se vuelven densas con yerbas de olor, semejante al baño iniciático en el arroyo de los jóvenes Joel e Idabel en la novela de Truman Capote *Otras voces, otros ámbitos* (1967: 153), otro intertexto importante en la novela de Rulfo. En *Pedro Páramo* (fragmento 53), Susana está a la orilla del mar y recuerda sus encuentros con Florencio en ese mismo lugar. La unión de la lluvia con las yerbas de olor se dará con los indios que están en el mercado y esperan. El nexo entre Susana, que agoniza en la Media Luna, y ellos lo establece la nana Justina, quien baja de la Media Luna al mercado, compra un manojito de hojas de romero y lo coloca en la repisa, detrás de la cama de Susana, precisamente cuando se inicia el tiempo de su muerte.

En cambio, en los primeros fragmentos que tal vez formaron parte de la primera ¿versión? de la novela, el futuro padre Rentería se apellida Villalpando, y acompaña a Maurilio Gutiérrez (después Pedro Páramo) hasta el final. Además, Rulfo comentó alguna vez que en una primera versión el sacerdote competía en importancia con Pedro Páramo. Maurilio Gutiérrez dice que Florencio es "hijo de su esposa Doloritas"; éste tiene rasgos de Juan Preciado y de Miguel Páramo. En la novela ya publicada, Florencio ha muerto y ha sido el primer esposo de Susana San Juan, a quien ella evoca en el recuerdo, así como Juan Preciado y Miguel Páramo son hijos del cacique de la Media Luna, aunque de madres distintas. Es el padre Rentería quien entregará al pequeño Miguel a Pedro Páramo, a petición de su madre, antes de morir. El cacique de la Media Luna se proyecta en Miguel, a quien reconoce como hijo legítimo. Miguel Páramo muere en la novela, negando así toda posibilidad de futuro al cacique. Juan Preciado, en cambio, aunque es hijo legítimo de Pedro y de Doloritas, su mujer legítima, lleva el apellido materno. Es el escogido

[7] De hecho, el cotejo de los fragmentos con el original de *Pedro Páramo* publicado en 1955 (fragmentos 46 y 53, respectivamente) indica que ya había nombrado Susana San Juan al personaje-símbolo cuando pone esta marca de relación con la novela de Lawrence, lo cual determinó que colocara el fragmento "Susana San Juan", antes que el de "Susana Foster". En la novela de D. H. Lawrence, el nombre original de la protagonista es Kate Forrester, como lo revela el personaje al afirmarse en su identidad (Lawrence 1951: 356).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:19 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

para regresar y liberar Comala y lo que ese espacio representa. La madre lo saca de la Media Luna y lo cría en Sayula, un pueblo donde hay vida y parece haber una historia a la altura del hombre. Ella lo prepara para el regreso a la tierra del padre. Muchos de los personajes cambian de nombre hasta que se corresponden con su función en la novela. Se ha tendido a buscar lo esencial de éstos conforme al objetivo de la escritura.

Lo mismo pasa con el título de la novela. Antes de *Pedro Páramo*, Rulfo consideró apropiados varios títulos: *Los desiertos de la tierra* (cercano al definitivo); *Los murmullos* (que alude a la culpa colectiva); *Una estrella junto a la luna* (que indica la unión trascendente de la madre y el hijo). Este último se encuentra en múltiples manifestaciones literarias de diversas culturas (africanas, por ejemplo, como he podido constatar con motivo de otra investigación reciente), especialmente relacionadas con el culto a Venus. Dos intertextos claros de *Pedro Páramo*, en este último sentido, son la obra de teatro inglesa de John Millington Synge, *Jinetes hacia el mar* (1904), en la excelente traducción de Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí de 1920, y la novela de D. H. Lawrence, *La serpiente emplumada* (1926), traducida al español en 1940, a la cual me referí antes.

Las cartas a Clara

Juan Rulfo sale de Guadalajara y se traslada a la Ciudad de México. Enfrenta aquí la soledad, la enfermedad, así como la atmósfera deshumanizante, de saturación agónica, propia de la fábrica donde trabaja. En las primeras cartas de su epistolario a Clara Aparicio, Rulfo reitera el ambiente asfixiante y su efecto sobre la vida humana y la perspectiva del mundo: "Ellos no pueden ver el Cielo. Viven sumidos en la sombra, hecha más oscura por el humo. Viven ennegrecidos durante ocho horas, por el día o por la noche, constantemente [...] Siempre así e incansablemente, como si sólo hasta el día de su muerte pensaran descansar" (Rulfo 2000a: 53). El epistolario incluye las cartas a Clara, la mujer amada que es su refugio y le da sentido a la sordidez del presente. Son cartas que escribe entre el 9 de enero de 1945 y el 16 de diciembre de 1950, en las que llega a afirmar: "A veces me imagino que desde que llegué a esta ciudad he estado enfermo y que no me aliviaré ya jamás. Y me siento como si me arrastrara la corriente de un río, como si me empujaran, como si no me dejaran ver hacia atrás" (55-56).[8]

[8] La asociación con la descripción del pueblo que se desplaza en el cuento "Talpa" es clara: "Nunca había sentido que fuera más lenta y violenta la vida como caminar entre un amontonadero de gente; igual que si fuéramos un hervidero de gusanos apelotonados bajo el sol, retorciéndonos entre la cerrazón del polvo que nos encerraba a todos en la misma vereda y nos llevaba como acorralados" (Rulfo 1980b: 60).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:19 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Y concluye: "Uno debe vivir en el lugar donde se encuentre más a gusto. La vida es corta y estamos mucho tiempo enterrados" (57), frase que pasa a la novela, en boca de Dorotea, para consolar a Juan Preciado: "Nadie te puede dar ya miedo. Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados" (Rulfo 1981: 79). Una vez más historia y ficción se confunden en una nueva realidad. Ensimismadamente, Juan Rulfo empieza a escribir la novela que llevaba gestando en su interior desde muchos años atrás. Todo se imanta por la fuerza de su imaginación sensible y la razón de ser de la escritura que se gesta. El culmen de la experiencia amorosa personal se funde con el culmen del acto de escritura que absorbe su vida y su imaginación. Clara es, al mismo tiempo, el sentido ideal que tiene la amada en la vida del amante ("Porque este amor que te tengo ya pasa de lo puramente humano", Rulfo 2000a: 79) y la gestación de Susana San Juan, personaje símbolo de la escritura. El sujeto-escritor absorbe al sujeto-persona. Y la amada de la vida es el personaje ideal que surge de esa atmósfera en que la escritura deviene y va plasmando el mundo de ficción, el cual es más "real" que todo proyecto de vida. El efecto es que no "fluyen ambos mundos entre sí", o más bien se integran en un espacio y tiempo entre ficción y literatura que es capaz de penetrar la historia personal y colectiva en los niveles más fundantes de su devenir. Al escribir las cartas, el enamorado, inmerso como está en su mundo de creación, por un lado proyecta sobre la amada atributos que reconoceremos en Susana San Juan; por otro, ensaya en la escritura epistolar el efecto del punto de vista dominante en la novela que, escrita en tercera persona, como voz principal, logra plasmar acercamientos sorprendentes y diversos, sin pretender nunca la omnisciencia. Mantiene pues la credibilidad de la objetividad, propia de la tercera persona; nos muestra, nos deja ver. Por ejemplo, habla con Clara de ella misma y utiliza el pronombre "ella" que escribe, a veces, con mayúscula inicial: "Salúdame a ella. Mírate frente al espejo y di: te manda saludar y abrazar y besar mucho aquel pobre muchacho que te quiere tanto" (Rulfo 2000a: 72. *Cf.* Jiménez y Gutiérrez 2008: 32).

Cuando imagina y escribe sobre el día de la boda, él se retrae para que ella surja en su plenitud: propicia desde sí mismo su advenimiento, al plegarse y crear el hueco, el espacio de la creación, como en la antigua creencia del origen en la Cábala (el principio del *Tzimtzum*). Es clara la función de un autor que se repliega, y aunque mantiene la tercera persona, nunca rebasa la conciencia posible del personaje, con lo cual acota su omnisciencia virtual. En el nivel simbólico, este desplazamiento fértil del sujeto revela el sentido de la mujer como personaje símbolo de la tierra y de su integridad; principio genésico capaz de superar el despedazamiento, privilegiando lo que considero decisivo en el espacio y el tiempo de la escritura de Juan Rulfo: la historia. El devenir, el proceso de ese caminar del hombre en busca de la Tierra Prometida.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:19 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

El presente de la escritura parece negar esa posibilidad, como el puñado de hombres que atraviesa el llano seco en "Nos han dado la tierra" ("Y a mí se me ocurre que hemos caminado más de lo que llevamos andado", Rulfo 1980b: 10) o que va rumbo a Talpa en el cuento del mismo nombre, en este pasaje, ya citado: "Nunca había sentido que fuera más lenta y violenta la vida como caminar entre un amontonadero de gente; igual que si fuéramos un hervidero de gusanos apelotonados bajo el sol, retorciéndonos entre la cerrazón del polvo que nos encerraba a todos en la misma vereda y nos llevaba como acorralados" (Rulfo 1980b: 60). Desde este punto de vista, *lo deseado* es una historia de los hombres del lugar en su camino hacia la plenitud, que mueve la escritura y los trabajos del hombre, y una realidad que contrapuntea el deseo.

Juan Rulfo ahonda en los detalles de la cotidianidad que conforman la identidad de la colectividad diezmada. "Hasta hoy no he encontrado", dijo en 1973, "el punto de apoyo que me demuestre por qué en esta familia mía sucedieron en esta forma, y tan sistemáticamente, esa serie de asesinatos y crueldades" (*apud* Sommers 1974: 20). Lo mismo ocurre con la historia colectiva y con las relaciones entre los hombres: "Entonces viví en una zona de devastación. No sólo de devastación humana, sino devastación geográfica [...] Fue más bien una cosa atávica, una cosa de destino, una cosa ilógica" (*idem*).

La escritura define su vocación: *ser para la historia*.

Juan Rulfo y la historia

Con la historia pasa como con la autobiografía y la escritura. Juan Rulfo parte de una decantación de la historia personal que revela los rasgos propios de la colectividad, y el efecto del contexto histórico social en la atmósfera y en las actitudes o modos de relacionarse los hombres y mujeres del lugar.

He señalado cómo "Lo novedoso en Rulfo es que el soñador en él está íntimamente identificado con el historiador. La imaginación individual importa más en tanto ilumina la imaginación colectiva. Algo similar ocurre con *Cuentos de un soñador* de Lord Dunsany [1924], tan cercano a Rulfo, y tanto más marcado por la subjetividad" (Jiménez 1990: 19). El escritor, para Rulfo, es un hombre comprometido con la cultura de su tiempo, en la medida en que busca el sentido profundo que engarza los acontecimientos. Por eso reclama para el escritor "toda la libertad posible", por encima de sectarismos, pero nunca por encima de la historia. En la medida en que el escritor es auténtico y "libre", no estará nunca satisfecho en esta búsqueda persistente del sentido, sobre todo en tiempos de crisis y de contradicciones hondas en el contexto, como afirmó Rulfo en 1979: "la insatisfacción es lo que lanza al escritor hacia algo. En México, la mejor literatura se dio en la época que

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:19 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

no sabía hacia dónde iba el país, dominado por una crisis social, económica y donde el subdesarrollo era algo tremendo. Le hablo de la época de Cárdenas y de la posterior" (*apud* González 1979: 5).

En este sentido, Rulfo reconoce que el escritor, en la medida en que parte de una imaginación intensa que penetra los hechos, es capaz de generar posibilidades de acción, tanto sobre el mundo y el hombre que se nos revelan en los textos, como sobre el lector que los descifra y reproduce. El artista crea objetivaciones sensibles que nos muestran una imagen del hombre y su particular modo de estar en el mundo (Jiménez 1990: 26-27). Subyace tal vez la conciencia, destacada por Sartre en *¿Qué es la literatura?* (1947), de que la realidad humana es "reveladora" y de que el hombre es el medio por el que las cosas se manifiestan. El hecho es que en la cosmovisión rulfiana, el hombre en relación y su entorno ocupan el centro de la historia.

"El Llano en llamas" y otros cuentos, Pedro Páramo y la historia

Si bien los dos libros principales de Juan Rulfo son autónomos como textos literarios, sobre todo desde un punto de vista estético, la crítica ha confirmado que su génesis y su proceso de escritura están totalmente imbricados por la intención del sujeto escritor que los gesta; también, que el análisis literario de ambos muestra relaciones profundas en las estrategias de composición y en la elaboración del lenguaje.[9] Es claro, además, que Rulfo ya tiene proyectada la novela cuando empieza a publicar los tres primeros cuentos. Curiosamente, el primero fue "La vida no es muy seria en sus cosas", que se publicó el 30 de junio de 1945, en la revista *América*; este texto desaparece después y reaparece en 1980, como parte de la *Antología personal*, editada y prologada por Jorge Ruffinelli para la editorial Nueva Imagen (sobre este punto, *cf.* Jiménez 1990: 185-186). En efecto, Juan Rulfo considera que sus dos primeros cuentos son "Nos han dado la tierra" y "Macario", publicados en la revista *Pan* de Guadalajara, el primero en julio de 1945 (aunque ya en junio había aparecido en la revista *América*); el segundo en noviembre de 1945. "Macario" denuncia las carencias del hombre limitado en su desarrollo por la orfandad y una familia hipostasiada. La vida se reduce a niveles infrahumanos en espera de la restitución de la tríada familiar, sólo recuperable en una dimensión trascendente, lo cual incide en su vida afectiva y en su mundo de relaciones y lo caracteriza como criatura deseante. No sorprende que la historia de la colectividad se defina como "éxodo". "Nos han dado la tierra" denuncia

[9] Remito al lector a los dos capítulos iniciales de la segunda parte, "De los símbolos literarios a la historia" (Jiménez 1990: 71-116 y 117-132).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:19 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

los efectos negativos del injusto reparto de tierras al diezmado grupo social, después de la Revolución. Ambos cuentos se disputan el primer lugar en el orden textual de diferentes ediciones, y apuntan hacia dos sentidos igualmente importantes en la escritura de Juan Rulfo: el efecto negativo de los procesos histórico-sociales en la vida del hombre y en el grupo social. Son, indisolublemente, las dos caras de la misma moneda, que se repetirán en "Luvina", el cuento más próximo a *Pedro Páramo*, escrito entre diciembre de 1952 y enero de 1953. En el espacio interior, central, del relato, el narrador protagonista nos va revelando, mediante el recuerdo, la desolación y el desamparo de Luvina y la propia caída. El hombre, como el espacio del cerro de Luvina, "ocupa un lugar protagónico; es dueño de la voz y es padre y maestro. El relato es su *lección de* vida a un interlocutor cuya presencia promueve el discurso, pero que no tiene voz" (Jiménez 1990: 102). Es también cada lector que se aproxima al texto. Sin embargo, "El hombre está escindido entre el ideal y la práctica histórica" (*idem*). Hay ruptura entre su saber (teórico) y su quehacer (social e histórico).[10] *Pedro Páramo*, novela y personaje, "llevará la escisión a sus consecuencias últimas, porque va a la raíz de la historia (individual y social)" (*idem*). Rulfo ha sabido relacionar el principio generalizador de *la caída* con la situación precaria y desarticulada de los maestros rurales mexicanos durante el vasconcelismo, no obstante el sentido mesiánico de éstos. La situación continúa durante el cardenismo con altibajos, aunque se logren muchos objetivos, y en cierto modo llega hasta nuestros días.[11] Lo particular histórico concretiza el principio trascendente. En *Pedro Páramo* se agudizará y ampliará el carácter simbólico de la caída. Una vez más, se reitera la conjunción del mito y de la historia, lo cual prepara para el sentido último de la historia que nos irá develando la novela.

Mito e historia

En los relatos de *"El Llano en llamas" y otros cuentos*, la visión mítica está ya entreverada con la historia en la relación de los personajes con su entorno. La familiaridad, el vínculo con la naturaleza, no corresponde ya a la función social del mito, que consiste en satisfacer el "profundo y ardiente deseo que sienten los individuos de identificarse con la vida de la comunidad y con la

[10] La escisión entre la posición alta preponderante y la realidad presente del personaje es análoga a la descripción inicial del cerro de Luvina: "De los cerros altos del sur, el de Luvina es el más alto, *y el más pedregoso*. Está plagado de esa piedra gris con la que hacen la cal, *pero en Luvina no hacen cal con ella ni le sacan ningún provecho* [...]" (Rulfo 1980b: 112; las cursivas son mías). Sobre la interpretación del cuento "Luvina", *cf.* Jiménez 1990: 96-114.

[11] *Cf.* Vasconcelos y Gamio 1926: 146-147.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:19 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

vida de la naturaleza" (Cassirer 1968: 49). El vínculo es emotivo. Lo que importa es "la intensidad y la hondura con que se experimentan las relaciones humanas" (50). La concepción "mítica" de los personajes en los cuentos está atravesada por la experiencia ligada al trabajo y a la vida cotidiana (desamparo, hambre, sed, injusticia). Saben que hay un gobierno que no cumple sus promesas, un sistema educativo que no alcanza sus objetivos, una posibilidad de "falsa" salida por razones sociohistóricas y económicas, un sistema político ausente del diario vivir. Dice uno de los personajes de "Nos han dado la tierra": "Pero nada se levantará de aquí. Ni zopilotes. Uno los ve allá cada y cuando, muy arriba, volando a la carrera; tratando de salir lo más pronto posible de este blanco terregal endurecido, donde nada se mueve y por donde uno camina como reculando" (Rulfo 1980b: 13).

Lo anterior contrasta con la escena mítica a que queda anclado el recuerdo de Pedro Páramo y lo aleja de la historia hasta provocar su destrucción. Es la unión en la infancia con Susana San Juan en lo alto de la colina cuando elevan un papalote en ese ámbito alto y del aire. La memoria evoca el origen utópico de la unión genérica de los contrarios, hombre y mujer. Unión que en el presente de la enunciación sabemos perdida desde que Susana sale del ámbito genésico, poco después, con su padre. Sabremos que el padre ha pretendido salvar infructuosamente su mina de la voracidad de Pedro, ya adulto, por acaparar la tierra. Esta salida es análoga, años después, a la salida del hijo de Pedro Páramo (no amado por el padre, pero reconocido por él), quien lleva el apellido materno como signo único de identidad en la novela, Juan Preciado, y al que Doloritas, la madre, saca del ámbito genésico y lo lleva a Sayula, un espacio vital esperanzado, que ha entrado a la historia. Mientras tanto, la heredad paterna se devora a sí misma en un proceso endogámico de autodestrucción simbólicamente atado al incesto entre hermanos, núcleo generador de la historia circular en el ámbito de la Media Luna, a partir de la sexualidad "sin linderos", en esa frontera difusa que "hermana" y destruye. El espacio se ahistoriza para resignalizarse en una virtualidad universal. La tierra devorada por el deseo insaciable de dominio no es ya propia de una posibilidad de unión de los contrarios salvífica, esperanzada. El afán de dominio de *lo otro* (la tierra) o *del otro* (la mujer, el hombre, los niños, el ritual, la fiesta...) lleva a la destrucción de lo que verdaderamente se desea, que es la posibilidad de regreso a lo que la memoria guarda como lo deseado: la unión con el sentido de la tierra cuando formaba una unión natural con "los hombres del lugar", escindida simbólicamente con la salida de Bartolomé y su hija.

La estructura formal de la novela responde a dos movimientos principales que se orientan hacia un centro (núcleo genésico del mundo de Pedro Páramo que es necesario abolir, en el tiempo del hijo, Juan Preciado, con que abre la novela). Este proceso liberador se entrevera, en contrapunto, con la historia de Pedro Páramo (su infancia, su decisión errática que imposibilita

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:19 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

la unión con Susana San Juan, la recuperación de la unidad perdida, en tanto se opta por la materialización de las relaciones en beneficio de alcanzar un poder absoluto sobre la tierra y sobre los hombres). En cambio, Juan Preciado opta por el camino de la trascendencia, pues se le ha manifestado la verdad del *éxodo colectivo* que caracteriza al mundo lejos de su unidad primordial, presente ya en la imagen "despedazada" de la madre de Pedro Páramo (Rulfo 1981: 22). Juan Preciado verá después "un cielo negro, lleno de estrellas. Y junto a la luna la estrella más grande de todas" (73), y "está en el espacio oral infinito de la voz de la madre" (*idem*). Se produce el mundo de la voz: sonoridad y sentido. No hace falta ver, porque se está en el principio del Verbo: "Su voz parecía abarcarlo todo. Se perdía más allá de la tierra" (*idem*). No la ve porque ella es el espacio mismo desmaterializado; onda sonora. Lo que sigue es la liberación del incesto fundador del mundo de Pedro Páramo gracias a la acción del hijo:

> Juan Preciado se acuesta con la mujer. Se produce entonces una liberación de toda la materia telúrica que la cubre. La mujer se derrite en un charco de lodo y sudor en el que nada y se ahoga Juan Preciado. El espíritu se libera de la materia [...] Juan guarda memoria de "nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón, por falta de aire" [...] y la espuma lo cubre, lo baña y lo mete dentro de sí, como en el pasaje anterior la voz de la madre. Nuevo bautismo en el cual el binomio madre-hijo ha hecho posible la llegada del Espíritu (Jiménez 1990: 151).

Al anularse el incesto, simbólicamente se abre la posibilidad de crear un nuevo orden superior, cultural y social, en nuestras sociedades, de acuerdo con Lévi-Strauss (1985: 58-59).

Bartolomé regresa con Susana, *lo deseado inalcanzable* para Pedro, pero éste se ha alejado cada vez más de la posible unión con ella (deseándola) con sus actos de dominio y fragmentación de la tierra. A ese espacio vulnerado, vulnerable (por la fragmentación que lo marca) de Pedro Páramo, regresa Bartolomé San Juan con su hija Susana. Ella es el reto ante el cual Pedro no puede ejercer más su afán de dominio porque es el único deseo que le queda. Todos los demás deseos irónicamente buscaron la satisfacción del poder y constituyeron una falsa salida para poseerla. El único tiempo en el pasado que podríamos identificar como mítico en la novela está en el presente atravesado, fragmentado, pese al poder o por el poder mismo, en un proceso de gradual autodestrucción que prepara la muerte final del personaje Pedro Páramo, pulverizado de adentro para afuera, dolorosamente sin poder olvidar, y ante la presencia del recuerdo reciente de Susana confundida con el Cielo, donde renace y se transforma en un espacio que imaginamos fuera de la historia, pero unido a ella, porque ahora sí, amanece: "Yo aquí junto a la

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:19 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

puerta mirando el amanecer y mirando cuando te ibas, siguiendo el camino del cielo; por donde el cielo comenzaba a abrirse en luces, alejándote [...]" (Rulfo 1981: 151). El movimiento en contrapunto culmina con la llegada del amanecer que marca indefectiblemente sus pupilas: "entreabrió los ojos, en los que se reflejó la débil claridad del amanecer. / Amanecía" (*idem*). La escena, de un primer plano cinematográfico, establece un puente con la última escena de la novela, que se mueve ya sólo en el recuerdo:

> Susana —dijo. Luego cerró los ojos. Yo te pedí que regresaras...
>
> "...Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan" [...]
>
> *Ésta es mi muerte*, dijo (158; las cursivas son mías).

Negada la verdadera unión de los contrarios, hombre y mujer, las vías de salida sólo son posibles en parejas que superan la escisión de manera evidente (la hija y el padre —Las Minas de Andrómeda—; el hijo y la madre —Las tierras de Enmedio—). En la escritura no hay marcas de carácter edípico, ni en Susana, ni en Juan Preciado. Ambos son capaces de desvincularse para cumplir su función, aunque esa función en mucho haya sido promovida por las decisiones paternas y maternas. Susana pasará por la locura asumida para tener la fuerza de negación que provoca, mejor que cualquier otro instrumento, la caída definitiva del cacique de la Media Luna: "cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras" (159).

El ritmo en contrapunto que caracteriza la novela (abajo/arriba), de signo cristiano (bajar para subir, morir para vivir), marca la caída de Pedro Páramo y el ascenso de Susana San Juan. Es el tiempo de la mujer o tiempo de las transformaciones. Cuatro (símbolo de la tierra) serán las de Susana. Primero, la unión en la infancia con Pedro Páramo: el baño en el agua con Pedro (dominio de lo femenino) y en el tiempo del aire y de lo alto (dominio de lo masculino), donde el vuelo de los papalotes sugiere la orientación trascendente necesaria. Esta unión de los contrarios parecería corresponder al apogeo histórico del latifundio. Se escindirá a la salida de Susana con su padre Bartolomé (defensa de la tierra y de la mina). Pedro quedará atado a ese momento, por lo cual niega, con su acción, la historia del porvenir. En cambio, Susana se afianza en el mundo del padre. La segunda transformación será la del pozo, también en la infancia, que la unirá a su padre, y al alma de la tierra para buscar su sentido último, en un claro *pasaje de salvación*. Susana bajará al pozo. En vez de oro, sacará un cadáver empezando por la cabeza,

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:19 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

"aquella bola redonda que se deshizo en sus manos" (117-118). Se anticipa la muerte pulverizada de Pedro Páramo, necesaria para liberar la tierra, mediante la destrucción de su centro en la historia que es Pedro Páramo, su cabeza visible. La tercera transformación de Susana es su purificación y transformación en el mar. Su cuerpo forma el ícono quinario de la mujer universal que se une a la fuente de la vida y de la muerte: "Tenía los ojos cerrados, los brazos abiertos, desdobladas las piernas a la brisa del mar" (122). Florencio es sólo el mediador. La unión mítica de Susana con el mar únicamente la involucra a ella, en quien se da un proceso transformador cada vez más alto: "Él me siguió el primer día y *se sintió solo*, a pesar de estar yo allí [...] Y se fue"; al concluir el fragmento, dice Susana: "Me gusta bañarme en el mar —le dije. / Pero él *no lo comprende*. / Y al otro día estaba otra vez en el mar, purificándome. Entregándome a sus olas" (123; las cursivas son mías). En la cuarta transformación, Susana gana, aquí, en la tierra, la posibilidad de trascendencia: la unión con el Cielo, que he señalado vinculada a la pulverización de Pedro Páramo, y con él, del poder absoluto destructor de la vida, causa de la fragmentación de la tierra. Los testigos son los signos de la feria que arma el pueblo y las mujeres del pueblo que testifican su muerte, como se percibe en la afirmación contundente de Dorotea a Juan Preciado que inicia el fragmento 65: "Yo. Yo vi morir a doña Susanita" (147). El lector lo acaba de presenciar en las palabras previas del narrador: "sintió que la cabeza se le clavaba en el vientre. Trató de separar el vientre de su cabeza; de hacer a un lado aquel vientre que le apretaba los ojos y le cortaba la respiración; *pero cada vez se volcaba más como si se hundiera en la noche*" (*idem*; las cursivas son mías). El ícono innegable nos regresa a la génesis, que ahora es un volcarse en posición fetal en el infinito, lo cual equivale al círculo de la unión perfecta.[12] El recuerdo regresa precisamente a la hora de la muerte del cacique de la Media Luna: "No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna: tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; *tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan*" (158; las cursivas son mías). Y provoca su muerte definitiva.

En el orden de la historia en la novela, sigue la llegada de Juan, el hijo, como los ritos anuales de fertilidad, asociados a la tierra y a la vegetación, culminan el día de san Juan en la cultura occidental. Recuérdese también el nombre de Florencio, mediador en la integración de Susana San Juan con el agua (mar).

El desciframiento simbólico de la significación ratifica la estructura que propone el texto en el desplazamiento básico de sus partes: dos ejes y

[12] "Claramente se ha dado el paso alto al principio telúrico. Mediante la unión de lo femenino y de lo masculino en sí misma (sabiduría e intuición; cielo y tierra), logra la unión perfecta. El mandala esta vez llega a su plenitud, y es el nuevo símbolo de la tierra. De la unión de los contrarios surge el círculo" (Jiménez 1990: 176).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:19 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

un centro que lo equilibra. La imagen gráfica del libro y del sentido es la de la cruz en dos dimensiones que representa la armonía entre lo horizontal (la historia del hombre en un momento dado) y lo alto (la exaltación trascendente, el movimiento ascendente). Armonía entre el poder de lo alto que baja a la humanidad y el anhelo de la humanidad por las cosas más altas.

Por contraste, la figuración que la escritura elabora de Pedro Páramo reafirma esta lectura. El cacique de la Media Luna está escindido entre los polos del mundo ideal y el mundo material, propio del ejercicio de dominio sobre los otros en el mundo patriarcal, la división entre el alma y el cuerpo, lo alto y lo bajo, ritmo en contrapunto neutralizado definitivamente por la Caída, condenado a la pulverización y no a la posibilidad de resurrección de los que aguardan en el Centro.

He señalado que en el plano histórico regional y nacional la escisión inicial correspondería, en parte, a la ruptura entre el mundo criollo y el indígena en los Altos de Jalisco y otros puntos nodales del país. En la novela, precisamente a la hora en que se revela la transformación celeste de Susana San Juan, cae la lluvia renovadora y los índígenas (¿la parte aún no integrada del alma de la raza?) esperan *su hora*. La escritura sugiere en ellos la presencia de una fuerza espiritual (la risa, la esperanza, el ritmo pausado) que contrasta con lo diezmado de sus posibilidades de sobrevivencia. Son los llamados, en primera instancia, a la transformación liberadora que destaca el texto. Recuérdese que la acción de Justina de bajar a su encuentro y llevar unas yerbas de romero que coloca en el espacio de muerte de Susana San Juan establece el enlace necesario entre los dos mundos escindidos.

Juan Rulfo, el gran descifrador de la historia (en su particularidad y su universalidad, y lo sagrado como el trasfondo que informa la historia del hombre), muestra con Pedro Páramo que el hombre, en el ejercicio de su libertad, puede negar el vínculo que lo conduce a su liberación, desde la perspectiva que los textos proponen. Principio arcaico que se remonta a toda la historia humana, como parte de esa eticidad fundante que nos caracteriza, que remite en el estilo bíblico al trasfondo escatológico que informa la historia humana, dejando libre nuestra elección.

No obstante, en la búsqueda histórica de la génesis del presente, Rulfo no pretende rescatar exclusivamente el modo de pensar prehispánico. El escritor se retrotrae más bien a las crónicas de los siglos XVI y XVII. Es decir, al choque cultural en la Colonia. Asume el mestizaje necesario de nuestro destino histórico, con toda la complejidad y pluralismo de sus contradicciones culturales, étnicas y sociales. Es dentro de este contexto de lo que somos y estamos llamados a hacer, donde se enmarca la situación problemática y disminuida de los pueblos indígenas, la cual reclama prioridad de solución, como vimos antes.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:19 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Rulfo parte de una concepción de la historia que asume a su vez el mito. Su punto de vista coincide en ese sentido con pensadores como Cassirer, Frazer, Jung, Mircea Eliade y una pléyade de escritores hispanoamericanos (Asturias, Carpentier, García Márquez, Fuentes, Roa Bastos, Fernando del Paso, etcétera) y de estudiosos de nuestras culturas como Ángel Rama. Se rescata la necesidad de responder a una historia diversa, fragmentada, que pone en el centro al hombre y sus relaciones, y que, sin duda, transgrede el discurso racional positivista, dominante aún en muchas manifestaciones de nuestra cultura que muestran un apego excesivo a los "hechos", y tienden a diferir el sentido y a neutralizar las contradicciones. Esto me ha llevado a afirmar que:

> La originalidad de la literatura de Rulfo, como la de nuestra América, reside en buena medida en esa capacidad de integrar de manera novedosa los diversos discursos del exterior en el crisol de la subjetividad que se nutre, a su vez, de las raíces propias de nuestras culturas. [...] En este sentido Rulfo sería, en términos de Ángel Rama, uno de los grandes transculturadores del ámbito hispanoamericano y universal, en la medida en que se adhiere a la tradición secular de su cultura (Jiménez 1990: 274).

De las crónicas del XVI a *El gallo de oro*

Rulfo fue un lector incansable de las crónicas de la Colonia, sobre todo de las regionales. Buscaba así la génesis determinante de nuestra cultura nacional y de nuestro imaginario. Baste comentar muy brevemente la presencia del texto de fray Antonio Tello (1653), *Crónica miscelánea de la Sancta Provincia de Xalisco*, en varios de los motivos temáticos característicos de la narrativa de Juan Rulfo (Jiménez 1994). Uno de los principales es el motivo del *paraíso perdido*, de procedencia bíblica, que al mismo tiempo constituye uno de los grandes modelos de la literatura universal. He apuntado ya la importancia de este tema en *Pedro Páramo*, y en algunos cuentos, como la tierra deseada frente a la desolación presente ("Nos han dado la tierra", "Luvina"). También se ha demostrado que es un intertexto determinante en las primeras crónicas referentes al descubrimiento de las nuevas tierras de América. Sobre la provincia de Xalisco —que Nuño de Guzmán quiso llamar Galicia, "por ser región templada, de tierra áspera y de gente recia" (Tello 1968: 14)—, afirma Tello con claras resonancias en el discurso de Doloritas, la madre de Juan Preciado:

> Provincia muy abundante de mantenimientos y la tierra muy fértil y abundante de *cera y miel*, la qual se halla en los montes: los fructos de la tierra y [de]

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:19 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

> Castilla se dan muy bien, *hay* muchas *labores de trigo de que se hace muy lindo y sabroso pan* [...] dánse muy bien las *naranjas, limas y limones*, sidras, granados, duraznos, peras, membrillos, manzanas y, en las partes donde se han plantado parras, muy lindas uvas, *rosas, claveles y albahacas, alhelíes* y otros géneros de flores (*idem*).

He trazado la presencia de otros intertextos procedentes de las crónicas en la obra de Rulfo ("la marca de Caín", la estructura en cruz, el éxodo, la fundación de la iglesia, las gallinas...), relacionados con la fundación de San Gabriel, que he podido consignar gracias también al libro de historia de Enrique Trujillo González, *San Gabriel y su historia a través del tiempo* (Trujillo 1976).[13]

Probablemente en 1958 Juan Rulfo ya había escrito *El gallo de oro*, muy próximo a *Pedro Páramo*, aunque se publica en 1980. Estaba destinado a ser un guión para cine que adaptaría el cineasta Carlos Velo. La obra guarda estrecha relación con los dos libros anteriores, aunque en contrapunto, en cierto modo paródico, lo cual recuerda el relato "Anacleto Morones".

La pelea de gallos en el palenque está asociada a la historia de México desde la Colonia y a muchos de nuestros pueblos de América. Podría ser un centro en que se manifestara el sentido. En cambio se trata de un espacio sujeto a la degradación, que inmoviliza la historia y hieratiza a los personajes, como ocurre con Pedro Páramo. Sólo se distingue Bernarda Coutiño, quien, junto con su pequeña hija, conforma un posible binomio transgresor ("no estaba conforme. Nunca lo estuvo", Rulfo 1992: 348); sin duda, el personaje ha sido delineado con el trazo de Susana San Juan, salvo porque su maternidad no es tanto simbólica, cuanto "real". Ella representa el mundo sonoro que se identifica con el canto popular, como lo hará también la hija en el futuro, acción que sirve de contrapunto a la caída de ese mundo. Como en el ámbito de Susana, a la muerte de la madre cae una lluvia "sin interrupción" y llega el amanecer.

El análisis de *El gallo de oro* (Jiménez 1989: 948-952) revela la ironía de la inversión del mundo de los cuentos y de la novela. Parecería ser una sátira que alude claramente a la institucionalización de la esfera política en México, después de la Revolución.

Desde el punto de vista de la historia, toda la obra de Juan Rulfo busca el descubrimiento de un México integral, en los caminos significativos del presente que llevan la huella del pasado y forjan el porvenir. Enraizada en esa particularidad, se abre al mismo tiempo a su inserción en lo universal, por-

[13] Útil también ha sido el libro de Federico Munguía Cárdenas, *Panorama histórico de Sayula, capital de la antigua provincia de Ávalos* (1976). Sobre estos temas y otros afines a la relación con la historia, *cf.* Jiménez 1994: 597-605; Jiménez 1989: 937-952, y Jiménez 1992: 685-710.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:19 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

que persigue siempre los caminos de liberación del hombre y de la mujer, pues como dijimos en la cuarta de forros de un libro reciente:

> Ruidos. Voces. Canciones lejanas: / *Mi novia me dio un pañuelo / con orillas de llorar...*" (PP, fragmento 29). Juan Preciado, el escogido hacedor de una posibilidad de futuro, se sumerge en la génesis de su mundo, para encontrar los caminos de salida. La palabra se concretiza en *Pedro Páramo* [...] que niega siempre, y cada vez, los efectos del poder absoluto sobre la vida social y humana. Para lograrlo, el ruido se ha hecho voz, y la voz canto popular, colectivo (Jiménez y Gutiérrez 2008).

Y todo lector, a su vez, busca también los caminos y signos liberadores, inmerso en los indicios inagotables de la novela y de toda la obra de Juan Rulfo.

BIBLIOGRAFÍA[14]

Sobre la vida del autor[15]

AGUILERA LOZANO, Guillermo Carlos. 2010. "Así era Juan Rulfo", en <http://www.sololiteratura.com/rul/rulasiera.htm> (consultado el 20 de abril de 2010).

AMAT, Nuria. 2003. *Juan Rulfo, el arte del silencio*. Omega (*Vidas Literarias*), Barcelona.

ASCENCIO, Juan. 2005. *Un extraño en la tierra. Biografía no autorizada de Juan Rulfo*. Debate, México.

GARCÍA BONILLA, Roberto. 2009. *Un tiempo suspendido. Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

MUNGUÍA CÁRDENAS, Federico. 1987. *Antecedentes y datos biográficos de Juan Rulfo*. Gobierno de Jalisco, Secretaría General, Unidad Editorial (*Ensayo e Investigación, Serie Testimonios*, 16), Guadalajara.

ROFFÉ, Reina. 1972. "Juan Rulfo. Autobiografía armada", *Latinoamericana* (Argentina), vol. I, núm. 1, pp. 73-88.

[14] He seleccionado una bibliografía con referencias que considero han pasado el crisol del tiempo, o que desde su aparición han incidido en aspectos fundamentales de la vida y la obra de Juan Rulfo. Sin duda, en muchos de los textos omitidos hay atisbos o nuevos modos de decir lo dicho que pueden resultar más atrayentes que otros para algún lector. El ideal de exhaustividad será siempre una tentación. Lo importante, sin embargo, es que lo propuesto, sin duda, ilumina la escritura y el sentido, y acota muchas veces lo disperso. Privilegio casi siempre la edición avalada por Juan Rulfo.

[15] La bibliografía de los últimos años sobre la vida de Rulfo es notablemente amplia, aunque cabe preguntarse si no ha diferido algo el discurso crítico sobre la obra. Además son, por lo general, variaciones de ciertos núcleos básicos que ya se conocen. Destaco sólo algunos de los libros dedicados al tema y algunas de las biografías más breves.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:19 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

——. 2003. *Juan Rulfo. Las mañas del zorro*. Espasa-Calpe (*Espasa Biografías. Vidas de escritores*), Madrid.

RUIZ, Fabiola. 1996. *Por el camino de Juan. Iconografía*, present. Fernando Carlos Vevia Romero. Universidad de Guadalajara, Guadalajara.

Entrevistas

Leer las entrevistas del escritor es iluminador para entender, desde él mismo, su obra, su concepción de la escritura, y múltiples claves que deslizó en ellas. Sin embargo, descifrar su discurso en lo que manifiesta implícitamente y con múltiples recursos de ocultamiento, exige un lector dueño ya de las estrategias de composición de los textos del escritor. Sugiero la consulta de las que incluyo en Jiménez 1990: 283-285, punto de partida de la primera parte del libro, "Voz y palabra".

Obras del autor

RULFO, Juan. 1945a. "La vida no es muy seria en sus cosas", *América*, 30 de junio, núm. 40, pp. 35-36.

——. 1945b. "Nos han dado la tierra", *Pan. Revista de Literatura, 1945-1946* (Guadalajara), julio, núm. 2, pp. 1-3. [Rulfo lo consideraba su primer cuento]. También se publicó en *América* (Secretaría de Educación Pública, México), 31 de agosto de 1945.

——. 1945c. "Macario", *Pan. Revista de Literatura, 1945-1946*, 1 de noviembre, núm. 6, pp. 7-10.

——. 1953. *"El Llano en llamas" y otros cuentos*. Fondo de Cultura Económica, México.

——. 1980a. *"El gallo de oro" y otros textos para cine*, pról. y notas Jorge Ayala Blanco. Ediciones Era, México.

——. 1980b. *El Llano en llamas*, 2a. ed., revisada por el autor. Fondo de Cultura Económica (*Colección Popular*), México [Incluye además "El día del derrumbe" y "La herencia de Matilde Arcángel"].

——. 1981. *Pedro Páramo* (1955), 2a. ed., revisada por el autor. Fondo de Cultura Económica (*Colección Popular*, 58), México.

——. 1994. *Los cuadernos de Juan Rulfo*, transcripción y nota Yvette Jiménez de Báez, present. Clara Aparicio de Rulfo. Ediciones Era, México. [La edición anotada sigue inédita].

——. 2000a. *Aire de las colinas. Cartas a Clara*, pról. Alberto Vital. Plaza y Janés, México.

Otros textos (fotografía, historia regional, de interés también para su obra literaria)

——. 1980c. *Homenaje Nacional*, present. Juan José Bremer, fotografías Daisy Ascher, dibujos Ricardo Martínez, José Luis Cuevas y Vicente Rojo. INBA-SEP, México.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:19 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

——. 1986. *Donde quedó nuestra historia. Hipótesis sobre historia regional*, 2a. ed. ampliada, present. Gonzalo Villa Chávez, introd. José Miguel Romero Solís. Escuela de Arquitectura de la Universidad de Colima, Colima.
——. 2000b. *Letras e imágenes*, introd. Víctor Jiménez. Editorial RM, México.

Ediciones de la obra con estudio(s)

——. 1977. *Obra completa. El Llano en llamas. Pedro Páramo. Otros textos*, ed., pról. y cronol. Jorge Ruffinelli. Biblioteca Ayacucho (*Biblioteca Ayacucho*, XIII), Venezuela.
——. 1980d. *Antología personal*, ed. y pról. Jorge Ruffinelli. Nueva Imagen, México. Con nuevo prólogo de J. Ruffinelli, se reeditó en Ediciones Era, México.
——. 1984. *Pedro Páramo*, ed. y pról. José Carlos González Boixo. Cátedra (*Letras Hispánicas*, 189), Madrid.
——. 1992. *Toda la obra*, ed. crítica coordinada por Claude Fell. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (*Archivos*, 17), México. La 2a. ed., ALLCA XX, Madrid, 1996.
——. 2008. *El Llano en llamas*, ed. corregida Fundación Rulfo, pról. Carlos Blanco Aguinaga. Cátedra-Herederos de Juan Rulfo (*Letras Hispánicas*, 218), Madrid.

Textos críticos sobre la obra

Libros:

BRADU, Fabienne. 1989. *Ecos de Páramo*. Fondo de Cultura Económica (*Cuadernos de la gaceta*, 55), México.

ESTRADA, Julio. 1990. *El sonido en Rulfo*. Universidad Autónoma de México (*Monografías de Arte*, 21), México. Libro pionero que traza en la obra del escritor la fuerte presencia de "una inventiva sonora cercana a la de los músicos", a la par que una fuerte "creatividad literaria".

EZQUERRO, Milagros. 1986. *Juan Rulfo*. Éditions L'Harmattan, Paris.

JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette. 1990. *Juan Rulfo: del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*. El Colegio de México-FCE (*Vida y Pensamiento de México/Estudios de Lingüística y Literatura XX*), México. [2a. ed., revisada, 1994].

ORTEGA, María Luisa. 2004. *Mito y poesía en la obra de Juan Rulfo*. Siglo del Hombre Editores-Universidad de los Andes, Bogotá.

PERALTA, Violeta y Liliana BEFUMO BOSCHI. 1975. *Rulfo. La soledad creadora*. Fernando García Cambeiro (*Estudios Latinoamericanos*, 16), Buenos Aires.

RODRÍGUEZ ALCALÁ, Hugo. 1965. *El arte de Juan Rulfo. Historias de vivos y difuntos*. Instituto Nacional de Bellas Artes, México. [Sobre cuatro cuentos de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*].

RONALD FREEMAN, George. 1970. *Paradise and fall in Rulfo's* Pedro Páramo: *Archetype and Structural Unity*. Centro Intercultural de Documentación (*CIDOC Cuaderno*, 47), Cuernavaca. [Un fragmento, traducido por Sommers, se publicó en la edición *Archivos*, 17 de *Toda la obra*].

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:19 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

VITAL, Alberto. 1994. *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*. Universidad Nacional Autónoma de México (*Letras del Siglo XX*), México. ["Más que la recepción de Rulfo (estudia) las condiciones de la recepción"].

Ediciones colectivas

Algunos artículos críticos se repiten en varias de las publicaciones colectivas, pero conviene destacarlas como libros porque ofrecen una selección de textos diversos que acercan significativamente a las obras y, en ese sentido, son antológicas muchas de ellas.

CAMPBELL, Federico (ed.). 2003. *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. UNAM-Era, México.

Casa de Las Américas (ed.). 1960. *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*. Centro de Investigaciones Literarias, Casa de Las Américas (*Valoración Múltiple*), La Habana.

Cuadernos Hispanoamericanos. 1985. *Juan Rulfo*, vol. CXLI, núms. 421-423.

GIACOMAN, Helmy F. (ed.). 1974. *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Anaya-Las Américas, Nueva York.

JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette y Luzelena GUTIÉRREZ DE VELASCO (eds.). 2008. *Pedro Páramo. Diálogos en contrapunto (1955-2005)*, pról. Y. Jiménez de Báez. El Colegio de México-Fundación para las Letras Mexicanas (*Lenguajes y Tradiciones*, 6), México.

MEDINA, Dante (ed.). 1989. *Homenaje a Juan Rulfo*. Editorial Universidad de Guadalajara, Guadalajara.

Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. 1998. *Juan Rulfo entre lo tradicional y lo moderno*, vol. XXII, núm. 2, pp. 159-413.

RULFO, Juan (comp.). 1983. *Para cuando yo me ausente*. Editorial Grijalbo, México. [Edición polémica porque Rulfo cuestionó su autoría después de publicarse. No obstante es una buena selección].

SOMMERS, Joseph (ed.). 1974. *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*. Secretaría de Educación Pública (*Sep Setentas*, 164), México.

Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad de Guadalajara, Instituto Nacional de Bellas Artes. 1988. *Juan Rulfo. Un mosaico crítico*. Ed. Conmemorativa Fil'88, México.

Tesis inéditas

Señalo sólo tres, la de Irby por ser pionera en el enfoque comparatista, y las otras dos, recientes, una porque busca la relación literatura y cine en niveles internos del contacto entre ambos lenguajes, y la otra por trabajar el problema de la identidad, de amplia tradición en la historia de la cultura mexicana y muy actual en la crítica.

ALBANO DA COSTA, Sebastiao Guilherme. 2001. *La inspiración cinematográfica en la obra de Juan Rulfo*. Tesis de Maestría, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

IRBY, James East. 1956. *La influencia de Faulkner en cuatro creadores hispanoamericanos*. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Ejemplar mimeo-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:19 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

grafiado. [Sobre: L. Novás Calvo, J. C. Onetti, J. Revueltas, J. Rulfo. De este último, pp. 132-163].

YOON KIM, Bong Seo. 2002. *El problema de la identidad en la obra de Juan Rulfo. La fundación del ser por el silencio.* Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

Otros textos

BACHELARD, Gaston. 1958. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento* (1943), tr. Ernestina de Champourcin. Fondo de Cultura Económica (*Breviarios*, 139), México.

CAPOTE, Truman. 1967. *Otras voces, otros ámbitos*, 2a. ed., tr. Floreal Mazía. Sudamericana (*Horizonte*), Buenos Aires.

CASSIRER, Ernst. 1968. *El mito del estado*, tr. Eduardo Nicol. Fondo de Cultura Económica (*Colección Popular*), México.

DUNSANY, Lord (Edward John Moreton Drax Plunkett). 1924. *Cuentos de un soñador.* Revista de Occidente, Madrid.

FROMM, Erich. 1966. *El corazón del hombre. Su potencia para el bien y para el mal*, tr. Florentino M. Torner. Fondo de Cultura Económica (*Colección Popular*), México.

GONZÁLEZ, Juan E. 1979. "Entrevista con Juan Rulfo", *Sábado*, suplemento cultural de *UnomásUno*, núm. 98, pp. 4-5. También en *Revista de Occidente* (Madrid), núm. 9, 1981, pp. 105-114.

JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette. 1989. "Juan Rulfo. De la escritura al sentido", *Revista Iberoamericana*, vol. LV, núms. 146-147, pp. 937-952.

——. 1992. "Historia y sentido en la obra de Juan Rulfo", en Juan Rulfo, *Toda la obra*, ed. cit., pp. 685-710.

——. 1994. "Juan Rulfo y la búsqueda del origen en la historia", en *Conquista y contraconquista: la escritura del Nuevo Mundo (Actas del XXVIII Congreso del IILI.)*, ed. Julio Ortega y José Amor y Vázquez, colab. Rafael Olea Franco. El Colegio de México-Brown University, México, pp. 597-604.

LAWRENCE, D. H. 1951. *La serpiente emplumada*, 3a. ed, tr. Carmen Gallardo de Mesa. Losada (*Las Grandes Novelas de Nuestra Época*), Buenos Aires.

LEÑERO, Vicente. 1987. *¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola? Entrevista en un acto.* Universidad de Guadalajara-Proceso, México.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1985. *Las estructuras elementales del parentesco*, tr. Marie Therese Cevasco. Planeta-Artemisa, México.

MUNGUÍA CÁRDENAS, Federico. 1976. *Panorama histórico de Sayula, capital de la Antigua Provincia de Ávalos.* Edición especial del Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco, Guadalajara.

PONCE, Armando. 1980. "Juan Rulfo: La literatura no me deja suficiente para vivir. Yo soy un hombre triste por naturaleza. El campesino se quedó sin la tierra", *Proceso*, núm. 204, pp. 42-46.

SYNGE, John Millington. 1920. *Jinetes hacia el mar*, tr. Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí de Jiménez. Imprenta Fortanet (*El Jirasol y La Espada*, 1), Madrid.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:19 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

TELLO, Antonio (fray). 1968. *Crónica miscelánea de la Sancta Provincia de Xalisco*. Universidad de Guadalajara-INAH-Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, México, libro II, vol. I.

TIBÓN, Gutierre. 1986. *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de personas*. Fondo de Cultura Económica, México.

TRUJILLO GONZÁLEZ, Enrique. 1976. *San Gabriel y su historia a través del tiempo*. Talleres Kerigma, Guadalajara [historia basada en documentación directa].

VASCONCELOS, José y Manuel GAMIO. 1926. *Aspects of Mexican Civilization. Lectures on the Harris Foundation, 1926*. The University of Chicago Press, Chicago.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:19 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

EL COLEGIO DE MÉXICO

Chapter Title: JOSEFINA VICENS: EL DERECHO AL SILENCIO

Chapter Author(s): Raquel Mosqueda Rivera

Book Title: Doscientos años de narrativa mexicana

Book Subtitle: Siglo XX

Book Editor(s): Rafael Olea Franco and Laura Angélica de la Torre

Published by: El Colegio de Mexico

Stable URL: https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnq1k.13

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at https://about.jstor.org/terms

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0). To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

El Colegio de Mexico is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Doscientos años de narrativa mexicana*

JSTOR

This content downloaded from 189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:35 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

JOSEFINA VICENS: EL DERECHO AL SILENCIO

Raquel Mosqueda Rivera
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

De lo que no se puede hablar, mejor es callarse.
WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus.*

El morir es un silencio que tiene que ser escuchado.
JOSEFINA VICENS, *Los años falsos.*

Autora de dos novelas fundamentales (*El libro vacío* y *Los años falsos*), de guiones de cine premiados (*Los perros de Dios*, *Renuncia por motivos de salud*), de otros tantos que fueron éxitos comerciales (*Las señoritas Vivanco*, *Los novios de mis hijas*, *Los problemas de mamá*); cronista taurina con el seudónimo de "Pepe Faroles", articulista de temas políticos; secretaria de Acción Femenil de la Confederación Nacional Campesina (CNC); oficial mayor de la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción, muchas cosas más podrían anotarse respecto a la biografía de Josefina Vicens (Tabasco, 1911- Ciudad de México, 1988); empero, una frase formulada por ella misma la define de cuerpo entero: "A mí me ha interesado más vivir que escribir" (*apud* Campos 1985: 39); razón por la cual, quizás, su obra creativa se reduce a dos extraordinarios libros.

"La Rulfo femenina", tal es el apelativo con el que algunos estudiosos designan a Josefina Vicens; es decir, su prosa ha sido homologada con la del escritor mexicano más conocido y, asimismo, estudiado tanto en nuestro país como en el extranjero. Pero al contrario de lo sucedido con el narrador jalisciense —y en esto concuerda la crítica—, la poca atención que ha recibido la escritura de Josefina Vicens fuera del ámbito académico resulta, por lo menos, extraña.

Tal vez uno de los motivos de tan escasa repercusión radique en el hecho de que no se encuentra el lugar exacto donde colocarla, el parangón o el grupo de escritos con los cuales sus novelas entablen diálogo. De acuerdo con Maricruz Castro Ricalde: "El caso de Josefina Vicens [...] en el marco de la historia de la literatura mexicana del siglo XX, es singular. Los conocedores de esta época de las letras nacionales la incluirían de inmediato como uno de

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:35 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

sus ejemplos más sobresalientes y, sin embargo, sus dos únicas novelas fueron casi imposibles de conseguir durante décadas" (Castro 2006: 11). En palabras de Martha Robles, en el entorno de las letras mexicanas de medio siglo, y no obstante la presencia de nombres como los de Inés Arredondo, Elena Garro, Amparo Dávila y Rosario Castellanos: "Las mujeres no han formado grupo alguno y sólo en el caso de la ruptura, por la fuerza y alcance de sus obras, puede vérselas como generación literaria sin que en su estilo o propósitos artísticos exista parentesco alguno" (Robles 1986: 120). Sin embargo, creo que la genealogía, el "linaje"[1] de Vicens debe buscarse más allá de nuestras fronteras; esto es, no sólo por sus preocupaciones o la manera de resolverlas, sino por una suerte de ambición común: la de hacer de la escritura un modo de callar. Por ejemplo, su obra se encuentra en evidente cercanía con la de narradoras de la talla de la brasileña Clarice Lispector o de la argentina Silvina Ocampo, cuestión sobre la cual volveré más adelante.[2]

Inicialmente, importa realizar el deslinde entre las dos novelas con la firma de Vicens, pues es notoria la tendencia de varios estudiosos por aproximarse a *El libro vacío* (1958) y a *Los años falsos* (1982) como si se tratara de un único libro.[3] A pesar de provenir de la misma pluma y de poseer puntos de contacto, debo alegar que tal postura me parece un tanto reduccionista. Cada una de las novelas, escritas con más de veinte años de diferencia, reclama un análisis centrado en sus especificidades, ya sean éstas temáticas, contextuales o, por supuesto, narrativas.

Ganador del prestigioso Premio Villaurrutia en el año de su publicación —distinción que antes de Vicens le había correspondido a Rulfo y a Paz—, *El libro vacío* trata, a grandes rasgos, sobre la batalla cotidiana emprendida por José García, hombre sólo en apariencia ordinario, con la escritura o, mejor dicho, con la "imposibilidad de escribir". Las líneas anteriores no expresan la enorme complejidad de la novela; tampoco traducen la angustia que noche

[1] Utilizo este término en el sentido propuesto por Rosario Castellanos en su ensayo sobre sor Juana; al referirse a la célebre *Respuesta a sor Filotea*, Castellanos anota: "¿Por qué ha de existir contradicción entre su esencia común y sus aptitudes especiales? [es decir, entre su condición de mujer y su inteligencia] Por lo demás su caso no es el único. Revuelve libros para hallar linaje" (Castellanos 1998: 446).

[2] Fabienne Bradu coincide en esta falta de antecedentes literarios en Vicens: "Mucho del lugar tan especial que ocupa la literatura de Josefina Vicens en México se debe, además de su mérito individual, a sus antecedentes o falta de antecedentes en la narrativa mexicana" (Bradu 1987: 67). Marco Antonio Campos se expresa en términos similares: "No es fácil colocar en la historia de nuestras letras la breve y extraña obra de Josefina Vicens [...] Parece estar casi fuera de ellas" (Campos 1985: 38-39).

[3] *Cf.* el comentario de Ignacio Trejo Fuentes, "Sin ser exactamente partes de un mismo ciclo, de una saga, es indudable que ambas novelas están firmemente emparentadas, se complementan de algún modo, integran una suerte de juego de espejos que enriquece a uno y otro libro" (Trejo Fuentes 1988: 13).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:35 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

tras noche consume al protagonista al enfrentarse a sus dos cuadernos: el número uno, donde escribe la historia que leemos, y el dos, donde espera pasar lo que valga la pena de lo escrito en el uno, y el cual se encuentra "por completo" vacío.

Desde la primera página puede intuirse que estamos ante una obra distinta, "otra"; un libro que en realidad intenta ser dos: la historia de un fracaso y de cómo no se fracasa. Me explico. Pese a la insistencia con que José García dice no poder escribir, cada noche lo hace, plasma en un cuaderno su necesidad de comunicarse, de ser leído; de tal manera, al final de la jornada, este burócrata casado, con dos hijos, con una existencia similar a la de cualquiera, deja de serlo, se separa de sí, para ser otro: ése que escribe un libro sobre "nada".

Desde las primeras líneas, José García advierte sobre su clara noción de encontrarse escindido: "Hay algo independiente y poderoso que actúa dentro de mí, vigilado por mí, contenido por mí, pero nunca vencido. Es como ser dos. Dos que dan vueltas constantemente, persiguiéndose. Pero, a veces me he preguntado: ¿quién a quién?" (Vicens 1987: 13). Tal duplicidad se corresponde nítidamente con el tema central de la novela: la escritura y su imposibilidad. Conviene entonces detenerse en el sentido de este desdoblar-se.[4] De acuerdo con Juan Bargalló Carreté, "el desdoblamiento (la aparición del Otro) no sería más que el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del Otro para intentar llenarlo" (Bargalló 1994: 11).

> Y a veces al que admiro es al otro, al que trata de apretar sus nudos y poner llave a sus puertas. Pero ocurre que aunque los dos persigan propósitos distintos, siempre se encuentran en el mismo sitio: en un cuaderno donde uno escribe para explicar, para demostrar por qué no debe escribir, y el otro lo hace para negar el derecho a demostrarlo, si esa demostración requiere ser escrita.
>
> Es bien claro; son sólo dos frases. Una: tengo que escribir porque lo necesito y aun cuando sea para confesar que no sé hacerlo. Y otra: como no sé hacerlo tengo que no escribir (Vicens 1987: 29-30).

En principio, tal es la sensación que advierte José García en sí mismo: un estar vacío, un ansia por llenar*se*. Recurre por tanto a la escritura: colmar con palabras una vida signada por la nada, pues, como afirma Octavio Paz en la carta prefacio que precede a la novela: "solo diciendo *nada* podemos ven-

[4] Son recurrentes los pasajes de la novela que aluden a tal desdoblamiento; además del citado, por ejemplo: "En el fondo hay algo de eso. Soy un poco eso. Sólo un poco porque allí también me divido. Me robo a mí mismo" (29); "A pesar de que desde hace tantos años soy el mismo y hago lo mismo, no sé por qué me siento ajeno a mí; como si accidentalmente hubiera yo caído dentro de mi cuerpo y de pronto me diera cuenta del sitio en que habito" (33).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:35 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

cer a la nada y afirmar el sentido de la vida" (10). Es decir, la escritura, y a un tiempo su negación, se erige como el doble, como el otro. Luego entonces, su constante y agudo cuestionamiento devendría un reclamo directo hacia esa conciencia que, de acuerdo con Pereira, vuelve inteligible la vida ante sí misma, dotándola de "[...] ese sentido que sólo la escritura podía darle" (Pereira 2006: 69).

Empero, la ruptura, la duplicidad, se traslada de manera simultánea al ejercicio de escribir, con lo cual el lenguaje se transforma en una suerte de tercera vía, fragmentando de nuevo lo ya roto. José García no es sólo dos. José García es un demiurgo que espía sus dos partes en eterna pugna:

> Es bien claro; son sólo dos frases. Una: tengo que escribir porque lo necesito y aun cuando sea para confesar que no sé hacerlo. Y otra: como no sé hacerlo tengo que no escribir.
>
> No obstante, las dos aparecen escritas. Una, por esa mano torpe, pero leal y modesta, a la que nunca he podido detener; y la otra por esa mano consciente y fría, que siempre toma la pluma segura de que lo hace por última vez y que de reincidir será únicamente para contrarrestar el impulso de su enemiga.
>
> A esos dos "yo" quisiera ponerles nombre, familiarizarme un poco con ellos, tratarlos. En apariencia esto carece de sentido puesto que son yo mismo. Pero es que en realidad, en cierto modo ya no forman parte de mí, ni uno ni otro. Parece que los dos se lanzan a lo suyo, apresurados, despiadados, yo siento que me van dejando atrás (Vicens 1987: 30).

Comienza así una labor que podría denominarse de papiroflexia; una y otra vez, José García realiza dobleces consigo mismo y, por ende, con la escritura: flexiona, marca, y con frecuencia deshace los pliegues sólo para reiniciar el intento de armar un libro imposible, pleno de trazos incompletos, de arrugas, de errores... el libro de la vida, de su vida.

El personaje concluye por reconocerse integrado por numerosos hombres; siguiendo la correspondencia con la escritura, diríamos, pues, que un hombre no es sólo un libro sino varios libros, los cuales, ya sea colmados o vacíos, lo conforman: "Verdaderamente no sé qué sería del hombre si no tuviera dentro de sí, escondidos, superpuestos, sumergidos, adyacentes, provisionales, otros muchos hombres que no sólo no destruyen su personalidad, sino que la constituyen al ampliarla, repetirla y hacerla posible de adaptación a las más variadas circunstancias de la vida" (117). Más aún, en uno de sus muchos intentos por "dejar de escribir" José García decide comprar una tercera libretita, así el juego de dobleces se prolonga incesantemente.

De acuerdo con Jorge Ruffinelli, "[...] no se había dado en la narrativa mexicana hasta entonces este obsesivo y radical cuestionamiento de la escritura (que luego fascinaría a Elizondo), después del cual por motivos misterio-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:35 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

sos (o por el más elemental, de la coherencia) Josefina Vicens calló durante un cuarto de siglo" (Ruffinelli 1984: 8). En oposición al silencio escritural de su creadora, para José García existir cobra sentido sólo cuando se escribe; la escritura como afirmación de la vida y en trayectoria opuesta, la vida como una creación perenne, incesante.

Por ello en cada fragmento descrito por este personaje se puede apreciar, no los momentos comunes de un hombre también común —como la crítica ha insistido en caracterizar al protagonista de *El libro vacío*—,[5] sino sucesos cotidianos narrados de manera tan singular que se tornan extraordinarios. Dicho de otro modo, la escritura dota de un significado distinto a la vida; de nuevo, en dirección contraria, la existencia representa la única materia digna para una novela:

> Porque, claro, no es la conciencia, sino el olvido de la conciencia, lo que abre la puerta al milagro. La más ligera sombra de conciencia en ese gran momento misterioso, equivaldría a la soberbia máxima. Y no es la soberbia, sino el estado de gracia, lo inefable, lo jamás pensado, la inocencia total, lo que nos permite soportar la aterradora verdad de que hemos dado vida a un ser consciente (Vicens 1987: 69-70).

Precisamente esta percepción, que transforma circunstancias tan naturales como envejecer en sucesos de profunda e inigualable belleza, es la que consigue alejarlo de lo ordinario, de la vulgaridad de una vida intrascendente:

> Sus manos viejas, sus ojos rodeados de arrugas y su pelo canoso, ni me sorprenden, ni me desagradan, ni me hacen recordar su tersura y su negro cabello de otros tiempos. El cambio ha ocurrido con tanta lentitud y tan entrañablemente acompañado del mío, que ni ella ni yo hemos podido notarlo.
>
> Creo que el no percibir brutalmente la destrucción, el aniquilamiento del cuerpo que se ama, es el gran milagro de la convivencia (64-65).

Empero, si buscamos instantes epifánicos, de una auténtica revelación, donde los actos de José García adquieren incluso una dimensión trágica, podríamos regresar a aquel donde refiere el hecho más significativo de su

[5] Llama la atención el empeño de algunos estudiosos en calificar a José García como un individuo mediocre; por ejemplo, para Elsa Cano, "[...] José García es un personaje no literario porque no es excepcional, es tan común, que no posee nada novelable en su vida. No hay concepción temática ni anecdótica, sólo formal" (Cano 2004: 50). Martha Robles lo define en términos semejantes: "Protagonista de su mediocridad, el tal José pertenece a la estirpe lerda: sin criterio, lento, de pasiones dormidas e incapaz de vencer el desafío de la página hueca donde está el presentimiento de su sentido de ser" (Robles 1986: 72).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:35 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

existencia: decidirse a escribir y, al mismo tiempo, saberse incapaz de cumplir con tal misión:

> Yo no quiero escribir. Pero quiero notar que no escribo y quiero que los demás lo noten también. Que sea un dejar de hacerlo, no un no hacerlo. Parece lo mismo, ya sé que parece lo mismo. ¡Es desesperante! Sin embargo, sé que no es igual. Por lo contrario, sé que es absolutamente distinto, terriblemente distinto. Porque el dejar de hacerlo quiere decir haber caído y, no obstante, haber salido de ello. Es la verdadera victoria. El no hacerlo es una victoria demasiado grande, sin lucha, sin heridas (14).

Resulta oportuno puntualizar ciertos sesgos de la crítica respecto a la narrativa de Vicens. Un enfoque al parecer obligado, cuando se trata de analizar la escritura de una mujer, es el del feminismo, primero y, posteriormente, el de los estudios de género, que han enfatizado aquellas características que distinguen a la escritura femenina. No es mi intención descalificar dichos afanes; intentaré más bien señalar algunos de los equívocos que ciertos acercamientos, con base en esta perspectiva, han suscitado en torno al caso específico de la obra que nos ocupa.

El primero de éstos surge al cuestionar la elección de un personaje masculino como única voz en *El libro vacío*, lo cual, para teóricos como Joanne Saltz representa "la adopción de un modelo aceptado, el del escritor masculino, en vez de otro que es generalmente prohibido: el de la escritora femenina" (Saltz 1990: 82). La propia narradora se ocupó de explicar algo a todas luces evidente: en esa época, que una ama de casa tradicional anunciara la determinación de convertirse en escritora no sería asociado, como en el caso de José García, a un mero capricho o a una manía, sino llanamente hubiera sido tachada de loca; al respecto declara Vicens: "Yo sé que no es nada raro que la mujer se ocupe de su casa, también estudie y esté pendiente de los hijos, pero la mujer de José García no podía hacer nada más. Imagínate si la pongo de intelectual o vampiresa. Era una mujer común y corriente. Pero la misión de ella como personaje no es la misión de la mujer, no se confunda [...]" (*apud* Cano y Radkau 1989: 135).

Por su parte, Óscar Barrau cree advertir en tal actitud una tendencia "feminista": "Quepa objetar que un enfoque concretamente femenino no excluye necesariamente lo universalmente humano: hay razones para pensar que la elección masculina en la voz de Vicens es un acto precisamente femenino (y feminista), y que por ello logra su pretendido alcance universal" (Barrau 2002). Reitero: si Vicens eligió una voz masculina, fue por cuestiones de sentido común, de estricta lógica cultural y social.

Esta misma corriente de investigación distingue los rasgos femeninos que, desde su punto de vista, "delatarían" el género de la escritora y que son

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:35 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

observados como una suerte de "desaciertos" narrativos: "Aunque Vicens escribe con la voz de un protagonista hombre no ha podido evitar los siguientes problemas [imaginación, ritmo lento, etcétera]. Tampoco previene la voz masculina que la escritora incorpore reacciones e imágenes que marcan la escritura de mujeres, como son el encierro, la indecisión, los dobles y el silencio" (Saltz 1990: 85).

Más allá de la polémica,[6] me detendré en el análisis del último aspecto, pues, sin duda alguna, junto con el desdoblamiento, el silencio constituye un principio medular en la construcción narrativa de *El libro vacío*. La escritura de mujeres, en la mayoría de los casos, ha sido observada como un "instrumento", como un arma contra el silencio.[7] Me parece que Vicens invierte los términos de este enunciado. Para combatir al silencio, la escritora mexicana, por medio de sus personajes, echa mano del silencio mismo; no me refiero en absoluto a los veintitantos años que median entre sus dos novelas, sino a esa voluntad de enmudecer, a esa manera de "utilizar la palabra para evocar tan intensamente el silencio" (Boves Naves 1992: 108), posible sólo en la literatura.

De acuerdo con Derrida:

> Habría que reelaborar, sobre todo, una problemática de la consciencia, esta cosa de la que se evita cada vez más hablar como si se supiese lo que es o como si su enigma estuviese agotado [...] Se estaría tentado de designarla, si no de definirla, como el lugar en el que se retiene el poder singular de no *decir* lo que se sabe, de guardar el secreto bajo la forma de la representación. Un ser consciente es un ser capaz de mentir, de no presentar en un discurso aquello de lo que tiene sin embargo la representación articulada: aquel que puede evitar hablar. Pero para poder mentir, posibilidad segunda y ya modalizada, primero hace falta, posibilidad ésta más esencial, ser capaz de guardar para sí, diciéndoselo, aquello que ya se sabe (Derrida 1997: 24).

Con obstinación, José García busca ser descubierto, escuchado, subraya aquello que calla, que no dice, debido primero a un instinto de sobrevivencia básico: hablar significaría la destrucción inmediata de un mundo cuyos sus-

[6] Concuerdo con la propuesta de Roberto García Bonilla, para quien: "[*El libro vacío*] es la escritura, más allá del género, en la cual el autor [...] con su *discurso narrativo*, confiere a la escritura un lugar privilegiado, que supera con mucho el de objeto mediador de contenidos y significaciones" (García 2004).

[7] "La escritura de las mujeres se ha configurado como una salida, una lucha contra el silencio y contra los patrones que impone la sociedad. Es expresión de frustración, de aburrimiento, del encierro en un ámbito limitado y en una tradición social [...] que asfixia(n) de la atención concentrada en la familia y de la imposibilidad de salir al mundo y respirar en él a sus anchas" (Sara Sefchovich *apud* Saltz 1990: 83).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:35 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

tentos son precisamente la paciencia y el silencio; en segundo término, el *no decir* le confiere el poder de retener para sí eso que únicamente él *sabe*:

> Me gustaría decirle [se refiere a su esposa]:
>
> —Te trato mal porque me molesta tu equilibrio, porque no puedo tolerar tu sencillez. Te trato mal porque detesto a las personas que no son enemigas de sí mismas.
>
> Pero... ¡cómo voy a decirle esto a quien vive sostenida por su propia armazón, alimentándose de su rectitud, del cumplimiento de su deber, de su digna y silenciosa servidumbre!
>
> Pero tampoco puedo decirle:
>
> —Perdóname, tienes razón. Te trato mal porque he pasado toda la noche empeñado en hacer algo imposible, superior a mis fuerzas... porque lo sorprendiste y me avergoncé (Vicens 1987: 21).

No, no se lo dice a ella, pero sí a él mismo, a su conciencia acechante y, aún más, lo escribe en un libro destinado a "nadie".

Por tanto, no es en lo que escribe José García donde radica esa preeminencia absoluta del silencio, sino en lo que no consigue escribir, en ese papel en blanco, ese libro vacío que reta frontalmente a la escritura a alcanzar su misma relevancia; ¿son suficientes las palabras para traducir toda la angustia, la impotencia y la espera de unas hojas desiertas?

> Tengo en la medida en que nombro —y éste es el esplendor de tener un lenguaje. Pero tengo mucho más en la medida en que no consigo designar. La realidad es la materia prima, el lenguaje es el modo como voy a buscarla —y como no la encuentro. Pero es del buscar y no encontrar que nace lo que no conocía, y que instantáneamente reconozco. El lenguaje es mi esfuerzo humano. Por destino tengo que ir a buscar y por destino vuelvo con las manos vacías. Pero —vuelvo con lo indecible. Lo indecible sólo me podrá ser dado a través del fracaso de mi lenguaje (Lispector 1982: 172).

El párrafo anterior no pertenece a José García sino a la narradora de *La pasión según G. H.* (1969), obra fundamental de la escritora Clarice Lispector; no obstante, refleja el mismo afán que surca la novela de Vicens: narrar, por medio del único instrumento posible, el lenguaje, las palabras, lo inenarrable; cito a Vicens: "¡Otra vez las palabras! ¡Cómo atormentan! La verdad es que yo no puedo inventar algo ni a alguien y entonces necesito llenar con palabras ese hueco, ese vacío inicial. Pero con tales palabras, tan convincentes, que no se perciba la existencia del hueco" (Vicens 1987: 25). En 1988, en su último libro de cuentos, la escritora argentina Silvina Ocampo anota: "Quiero escribir un libro sobre nada" (Ocampo 1988: 227). Creo que con *El libro vacío*,

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:35 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Josefina Vicens consigue retomar lo indecible, escribir el libro añorado por Silvina, reivindicar, pues, a través de la escritura, el derecho a callar.

Por lo hasta aquí expuesto, pudiera pensarse en José García como un personaje solitario; pero no es así, pues a su alrededor aparecen otras tantas figuras; cada una de ellas funciona a modo de pretexto para que este no-escritor reflexione sobre cuestiones de profundo interés humano: la paternidad, el dolor, la compasión, la compañía, el amor. Quizás uno de los pasajes más sugestivos de la novela lo constituye el intento suyo por entablar un diálogo con un hombre cualquiera, alguien a quien sin más *se ofrece*; el resultado constituye una lección para el narrador:

> Yo pensé que se iba a levantar y a dejarme allí, solo, sin haberle podido decir nada, con toda mi compasión inútil, frustrada. No podía permitirlo. Sentí que debía hablarle sin rodeos, categórico y directo. Sentí que debía abrazarlo y decirle que no sufriera, que no estaba solo [...] que los seres humanos deben hablarse, sentirse, quererse; que todo hombre que pasa junto a nosotros representa una ocasión de compañía y de calor y que la indiferencia y el desdén de unos a otros es un pecado, el peor de los pecados [...]
>
> No sé en qué momento ni en qué palabra, el hombre aquel me interrumpió. Sólo recuerdo su expresión dura y su frase cortante, helada:
>
> —¡No estoy para sermones! (Vicens 1987: 49).

En medio de todos, de su esposa, de sus hijos, de sus compañeros de oficina, de su amante, inclusive, José García se cuestiona, se atormenta. Dicha actitud ha sido identificada por la crítica como una respuesta a la corriente existencialista, en boga por los años de publicación de la novela; conforme con Martha Robles:

> Resulta explicable el que esta novela apareciera en 1958, cuando la corriente existencialista iniciara su apogeo mexicano gracias a las traducciones argentinas y a la resonancia, en los medios académicos, de sus exponentes inmediatos en la cultura francesa [...]
>
> [José García] Es la obcecada incidencia del tedio de un hombre enajenado. La nada rodea su tiempo, el entorno oscuro de sus actos y de su voluntad regida por la intuición de hacer, más que ser [...] (Robles 1986: 70).

La estudiosa lo asemeja al Antoine Roquetin de *La náusea*, para quien tal estado representa el vacío total, una ausencia absoluta de emociones; me parece que para el personaje de Vicens, en cambio, esta "nada" se traduce en un todo. Su angustia no surge del vivir; por el contrario, lo que le duele a cada instante es el no vivir, el dejar pasar la vida, el no ser aquel que se sabe capaz de ser. Puede decirse que intuye lo afirmado por Paz: "En cada hombre

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:35 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

late la posibilidad de ser o, más exactamente, *de volver a ser*, otro hombre" (Paz 1993: 31). Ser, *volver a ser* otro sin dejar de ser nunca sí mismo, tal es la pretensión de este hombre común; en otras palabras: José García no sufre una crisis existencial, sino que él mismo pone en crisis, problematiza, una vida hasta entonces "vacía":

> Escribo también, con falsa, con modesta amargura, que "cualquier otro José García puede ocupar mi sitio mínimo". ¿Lo creo realmente? No, no lo creo; no lo siento. Por lo contrario, me parece que el hueco que cada hombre deja al morir no puede ser llenado, jamás, por nadie, por ningún otro hombre. Precisamente por eso, la muerte permanece en la vida como una aterradora oquedad (Vicens 1987: 58).

Por último, conviene preguntarse por el papel que desempeña el lector en esta obra, ya que, en primera instancia, es a él, al lector, a quién José García dirige dos ruegos precisos: "Lo digo sinceramente. *Créanme*. Es verdad" (13; las cursivas son mías), y más adelante: "Necesito decirlo. Empezaré confesando que ya he escrito algo. Algo igual a esto, explicando lo mismo. *Perdonen*. Tengo dos cuadernos" (15; las cursivas son mías). Creer y perdonar; en suma, lo que este hombre "igual a millones en el mundo" está pidiendo de aquel que tiene el libro en sus manos, es un absoluto acto de fe. La escritura se convierte así en una ceremonia, un ritual donde, una y otra vez, se inmolan las palabras, y cuyo fin último revela la comunión entre lenguaje y silencio; acto que, de acuerdo con Blanchot, funda la poesía: "¿Qué es lo que la poesía anuncia al mundo?: que es lenguaje esencial que abarca toda la extensión del término, que es tanto la ausencia de palabras como el habla, que serle fiel es conciliar voluntad de hablar y silencio. La poesía es silencio porque es lenguaje puro, punto esencial de la certeza poética" (Blanchot 1977: 157-158).

Asimismo, durante toda la historia, el lector ha fungido como compañía, como ese hombre del parque al cual José García fue incapaz de comunicar su sed de "humanidad":

> Camino por una calle cualquiera. Otros hombres pasan a mi lado. Ni los miro ni me miran. Somos iguales, pero extraños, tan lejanos como si no transitáramos por la misma calle, con el mismo paso y tal vez con el mismo pensamiento. Somos iguales y yo nunca sabré nada de ellos, ni su nombre siquiera. Es entonces cuando me siento extrañamente solo; pienso que los demás se sienten igual y me asalta un casi irresistible deseo de detener a alguien y pedirle con naturalidad y con mi tierno calor humano, ¿con qué cosa mejor?, que hablemos un rato [...]
>
> No es una forma de piedad, de conmiseración a los demás. Quiero que se entienda: es, por lo contrario, una avidez, un incontenible anhelo de hombres, de voces, de vidas (Vicens 1987: 46).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:35 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Por medio de su personaje, Vicens alcanza la complicidad, la certeza de que otras tantas soledades caminan juntas. Quizás, como señala de nuevo Robles, esta idea coincide con la atención dada en su oportunidad por varios estudiosos al problema "del ser del mexicano".[8] Con todo, me parece que si bien es cierto que la escritora puede inscribirse en esta tendencia crítica, su narrativa apunta más allá. La inquietante actualidad de *El libro vacío* deja claro que las preocupaciones de José García no surgen sólo de un momento histórico determinado, sino del diario devenir de todos los hombres en cualquier tiempo.

Ahora bien, mientras *El libro vacío* muestra a un hombre en despliegue, en absoluta "extensión" de sí, *Los años falsos* toma como punto de partida el principio opuesto: un joven al cual la muerte del padre obliga a retraerse, a replegarse. En su primera novela, Josefina Vicens habla principalmente de la vida; veinticuatro años después, todo gira alrededor de la muerte, del cómo no se vive, de la fusión de dos seres en ninguno.

Poncho Fernández muere en un absurdo accidente con su propia pistola; hasta ese instante, para Luis Alfonso, su hijo, él constituía el centro de la vida, su héroe máximo. Además de un durísimo golpe, su muerte representa, en un primer momento, la progresiva asimilación del joven con la figura paterna:

> ¿Te acuerdas que siempre me decías que no caminara jorobado? Tu traje negro me obligó a caminar erguido, arrogante como tú. Y desde el primer día que me lo puse empecé a usar cadena para las llaves y a jugar con ella, como tú lo hacías. Las gentes se ponían tan nerviosas como me ponía yo cuando te veía dar vueltas a la cadena hacia un lado y hacia otro [...] mi mamá se me quedaba mirando fijamente y de pronto se tapaba los ojos exclamando: "¡Dios mío, si parece que lo estoy viendo!" (1987: 151).

Empero, tras el mimetismo surge una absoluta confusión entre ambos personajes. Luis Alfonso termina por "suplantar" la personalidad del padre y sus funciones en todos los aspectos: se convierte en el hijo y esposo de su madre, en el hermano y padre de sus hermanas y en el amante celoso de Elena, última aventura de Poncho Fernández. No culmina aquí el proceso,

[8] "Desde la tercera década del siglo, Samuel Ramos apuntó ciertas peculiaridades, más culturales que psicológicas, del mexicano de la postrevolución; entre otras, el discutido «sentimiento de inferioridad». *El perfil del hombre y la cultura en México* anticipó la reflexión sobre el ser americano de Alfonso Reyes. Durante esa misma década de los cincuenta, en *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz vuelve al problema cultural de la identidad del mexicano, más desolado que solitario. / Sin los antecedentes señalados sería imposible comprender la obra de Josefina Vicens. De no relacionarse al personaje de *El libro vacío* con la búsqueda de sí mismo, en medio de una borrosa expresión nacional, se caería en un supuesto nihilismo azaroso" (Robles 1986: 70-71).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:35 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

pues el joven se debate continuamente entre el odio por verse obligado a representar tal papel y el tortuoso afán de ser (que no parecer) por completo su padre, entre su nostalgia y su necesidad por cortar de una buena vez con el vínculo que lo mantiene atado a la muerte. Es decir, estamos frente a una novela cuya complejidad se agudiza con cada página, con cada recuerdo, con cada "reproche" lanzado frente a la tumba de Poncho Fernández el día de su cuarto aniversario luctuoso.

¿Cuándo, cómo comienza este proceso de consunción? ¿Realmente es debido a la muerte accidental del padre que Luis Alfonso toma su lugar? ¿Acaso toda su infancia no estuvo ya signada por el culto hacia la figura paterna? Para Armando Pereira:

> En *Los años falsos* de Josefina Vicens hay una atenta lectura de la propia literatura mexicana que la antecede. No le son ajenas a este libro las reflexiones de Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* sobre el ser del mexicano, *La región más transparente* o *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, *Pedro Páramo* de Rulfo o *Algo sobre la muerte del mayor Sabines*. Aquí también, en la novela de Vicens, aunque con recursos propios y una temática original, es la figura del padre la que recorre al texto desde la primera hasta la última página. Y una vez más, la conflictiva relación entre padre e hijo se tornará la materia central del relato (Pereira 2006: 70).

Varios puntos llaman la atención en la anterior cita. El primero de ellos es que se continúe asociando la novelística de Vicens con una corriente de pensamiento hasta cierto punto superada;[9] en segundo término, desde mi perspectiva, no es la imagen del padre lo que atraviesa la novela de principio a fin, sino su "irreparable" muerte.

No se trata de un padre todopoderoso, dador y dueño de vida, como en el caso de Pedro Páramo; sino de un hombre ahora sí común, pero que, ante los ojos de su hijo, posee la estatura de una deidad. De acuerdo con el desarrollo psicológico natural del ser humano, hacia el final de la adolescencia sobreviene la ruptura de tal imagen, cuando un joven es capaz de formular un juicio crítico sobre sus progenitores, por lo que comienza una etapa de retos y enfrentamientos. Poncho Fernández muere cuando su hijo cuenta con apenas quince años, por tanto, le niega la posibilidad de deshacerse de la portentosa idea que de él se ha formado. Poncho Fernández consigue así ser perennemente un héroe para su hijo.[10]

[9] Esto no implica que ya no se reflexione o deba reflexionarse sobre "el ser del mexicano" sino que, ante la embestida brutal de la globalización, este ser se inserta en una problemática universal. El mundo y sus valores están en crisis; nadie, sin importar su nacionalidad, puede hallarse ajeno a esto.

[10] Para un seguimiento del conflicto de identidad y de la conducta de Luis Alfonso, su

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:35 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Aunado a lo antedicho, la "conflictiva relación" que señala el estudioso no se establece entre padre e hijo, sino entre éste y la muerte; no es gratuito que toda la novela se construya a partir de los recuerdos de Luis Alfonso, del monólogo entablado consigo mismo, justo frente a la tumba del padre: "Todos hemos venido a verme. La tarea de aliño será larga porque es fecha especial: aniversario. El tercero, el cuarto, ya no sé. Tenía quince años y acabo de cumplir diecinueve. El cuarto aniversario" (Vicens 1987: 141).

Desde el inicio, el espacio instituido por ambos personajes se presenta como un universo clausurado, donde nadie más tiene cabida: "Como reíamos antes, cuando solamente éramos tú y yo, rodeados de todos los demás. Nadie entraba. Y yo, desde adentro siempre, no podía percibir que si a nadie permitías la entrada era para que yo permaneciera mientras tú te salías" (146). Tal sentencia denota, hasta cierto punto, alguna suerte de plan preconcebido, un poco como si Poncho Fernández hubiese manipulado todas las piezas de su vida, incluso el momento de su muerte, con un propósito claro: el de no morir. De acuerdo con David Lauer, "*Los años falsos* parte de uno de los mitos más prevalentes sobre la paternidad, el de la prolongación de la identidad de los padres hacia los hijos" (Lauer 1989: 13). Sería posible llevar este enunciado hasta sus límites y decir que, más que prolongar una identidad, lo que la segunda novela de Josefina Vicens manifiesta es el latente afán del ser humano, no sólo de sobrevivir *en los otros*, sino de algo más concreto aún: vencer a la muerte.

Lo anterior no significa que la autora dote al personaje del padre de una mente capaz de elaborar una idea tan perturbadora, cuando menos no de manera consciente; no obstante, una cosa es innegable: cada gesto de Poncho Fernández marca indeleblemente a su hijo; cada detalle, por mínimo que sea, es capaz de poner en marcha todo un mecanismo de emulación en el pequeño:

> Así, durante toda mi infancia, fui variando de aficiones y decidiendo mi destino, siempre a la sombra de tus falsos proyectos, o de tus circunstancias, o de tus elogios, o simplemente de tus exclamaciones fugaces. Bastaba que dijeras, después de una buena comida y estirándote voluptuosamente. "Ah, qué ganas de tener mucho dinero y no ir a trabajar...", para que mi alcancía adquiriera la máxima importancia. Como un avaro guardaba cuanto centavo caía en mis manos, y no constituía ningún sacrificio el vencer mi apetito por los dulces. Esa labor de urraca duraba hasta que cualquier otro día decías riéndote, a propósito de alguna juiciosa reconvención de mi madre: "el dinero es para gastarlo, si lo guardas se te vuelve carbón". Pálido, ansioso, corría yo a sacar mi alcancía del insospechable

desarrollo psicológico y las implicaciones socioculturales de la figura del padre en México, véase el excelente ensayo de Alfredo Pavón (1993).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:35 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

> lugar donde la guardaba, y la hacía pedazos sin el menor titubeo, sorprendiéndome de que mi dinero no se hubiera transformado todavía (Vicens 1987: 160).

¿Es posible no darse cuenta de esta influencia, de la repercusión de sus actos en Luis Alfonso? Sin embargo, la confección de esta "trampa" no se encuentra sólo a cargo del padre; en ella contribuye también, en gran medida, la conducta pasiva y ciega de la madre. Se trata, como diría Domenella, de una mujer "refinadamente cruel en su abnegación sobreprotectora" (1990: 78), quien desde un principio se ocupa de fomentar la distancia que separa el mundo masculino del femenino; así, tanto la figura materna como las hermanas mellizas quedan excluidas del "prepotente y ruidoso mundo de los hombres" (Vicens 1987: 149) y lo aceptan con sumisión pasmosa; más adelante, será precisamente la madre quien, al trasladar al hijo el papel del proveedor del hogar, encuentre la mejor forma de simular que el mundo sigue igual, que nada ha cambiado: "—Ahora tú eres el señor de la casa— me dijo mi mamá el día que empecé a trabajar. / Pero no me dijo que desde ese mismo día dejaba de ser mi madre. Eso no me lo dijo" (166).[11]

Sin transición alguna, Luis Alfonso se sitúa en el lugar del padre: viste su ropa, desempeña el mismo trabajo, sus amigos son ahora los antiguos compinches de Poncho Fernández, lleva la pistola de él pegada al cuerpo; por si fuera poco, "comparte" con su progenitor la cama de Elena, última amante de éste. Cabe preguntarse, ¿tal cosa es posible? ¿Pueden dos cuerpos ocupar un mismo espacio simultáneamente?, ¿no contradice este supuesto las más elementales leyes de la materia? En efecto, ante el absurdo de transgredir los preceptos naturales, queda un último subterfugio: uno de los dos Luis Alfonso debe morir. El joven no sólo lo sabe, sino que lo asume como destino:

> Me contemplé las manos llenas de tierra y sentí que por la cara y el cuello me corrían hilos de sudor. Había cavado un hoyo bastante grande en el centro mismo de la tumba y lo suficientemente amplio como para que tú pudieras salir y yo entrar.
>
> Y los dos lo hicimos (170).

Poncho Fernández ha logrado cumplir con lo prometido a su hijo: "—Voy a llegar tarde, hijo, pero si piensas en mí todo el tiempo, tal vez regrese más temprano" (146), ¿y qué hace Luis Alfonso sino pensar constantemente en el padre, olvidar su vida para continuar viviendo la del difunto Poncho Fernández? ¿No es esto acaso una forma de "regresar"?

[11] Para Roger Caillois, "Se tiende a la inmovilidad, porque todo cambio, toda innovación pone en peligro la estabilidad del universo cuyo curso se querría detener para destruir las posibilidades de muerte" (1984: 115).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:35 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Me detendré con especial interés en un pasaje de la novela puesto que, de alguna manera, anticipa la fascinación, la morbosa complacencia de Luis Alfonso en la muerte y en su vínculo inmediato con el erotismo —otro tema fundamental en la novela—; me refiero a su primera experiencia sexual, o mejor dicho a su inicial choque con el deseo provocado por la madre de un amigo con el cual estudia frecuentemente. El joven destaca el ambiente que rodea este encuentro:

> Entré a una habitación indescriptible y sentí que entre esas cuatro paredes quería quedarme para siempre [...] No obstante, aunque todo parecía funcionar, aunque en todo se percibía un temblor de mudanza, había una especie de trasfondo indolente, desmayado, narcotizado más bien. Cualquier movimiento normal habría resultado inadecuado en esa habitación donde el tiempo parecía detenido (177-178).

En este singular entorno, aparece una silueta cuya descripción no puede sino ser asociada con la de la muerte: "De pronto, de entre el montón de cobijas y cojines que llenaban la enorme cama colocada en un ángulo del cuarto, surgió una mujer. Vestía un camisón ligero que transparentaba las muy salientes clavículas. Era impresionantemente delgada, pálida, angulosa, y tenía unos grandes ojos hundidos y rodeados de sombras" (178). Sin razón aparente, el joven queda "cautivado" por ella: "Jamás he sentido el encantamiento con mayor conciencia de que lo era, de que me había hecho su presa, y de que todo lo demás había desaparecido. Lo único que yo deseaba, con una súbita y delirante urgencia, era meterme en aquella cama excesiva y decirle a aquella mujer que desde ese instante y para siempre, le pertenecía yo por entero" (179).

A través de un beso —no con la mujer sino con el hijo de ésta—,[12] se sella una especie de pacto; puede afirmarse entonces que el anhelo de Luis Alfonso por "pertenecer por entero" a la muerte se ve satisfecho con creces:

> —¿Vienes a estudiar con Manuel?
>
> ¿Quién era Manuel? En ese momento no existía. Pero después, y a causa de esa habitación moribunda y de esa mujer aparecida, fue para mí una presencia desquiciante, deseada y esquivada.
>
> Aquella vez que el maestro nos llevó de excursión y que pasamos la noche en el campo, yo me acosté al lado de Manuel, y cuando se quedó dormido le besé levemente la boca (*idem*).

[12] Pareciera que a Luis Alfonso le está negado vivir cualquier experiencia en primer plano; siempre será "a través" de los otros. En el límite, hasta en la vivencia intransferible de la muerte "alguien" se le adelanta.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:35 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Definido el erotismo como la "aprobación de la vida hasta en la muerte" (Bataille 1979: 23), de nueva cuenta, al tratarse de la narrativa de Vicens, dichos términos adquieren un sentido distinto. Los actos de Luis Alfonso funcionan precisamente de manera contraria, pues cada episodio erótico suyo reafirma el rechazo de la vida y la omnipresencia de la muerte. Si tal cosa es factible, en cada encuentro con Elena, Luis Alfonso *muere más*. "Y la verdad es que yo, sin que Elena pudiera defenderse ni explicárselo, la hice caer en tu fosa y en tu cama, y que en ambas nos amamos, nos torturamos y nos gozamos los dos, los tres, intensamente, desesperadamente inseparables" (Vicens 1987: 206).

Contrapuesto a lo que sucede con José García, quien al dividirse encuentra un modo distinto de ser, para Luis Alfonso cada desdoble implica encerrarse más y más en sí mismo, sepultarse sin remedio. Mientras José García apela a la fraternidad de la humanidad entera, el personaje de *Los años falsos* se encuentra condenado a un aislamiento absoluto. Si como afirma Heidegger, "La soledad del hombre es siempre «soledad de»" (*apud* Laín Entralgo 1988: 253), resulta evidente que el joven se encuentra solo de él mismo; tal vez por esta razón decide "crear" dentro de sí su propia compañía:

> No sabía si eso era la soledad o la nada. Como tenía que encontrar un sitio para mí, escogí tu caja, tu pedazo de tierra, tus gusanos, tus lagartijas y tu bugambilia [...] Como tenía que elegir entre la soledad y la nada, decidí ser mi propio compañero porque a nadie que no fuera yo mismo, o tú, podía permitirle que me acompañara.
>
> Quedé así como dividido en tres: el heredero de ti, el huérfano de ti, y el encargado de acompañarme y consolarme (Vicens 1987: 188-189).

La obsesión con la muerte se liga de manera natural con otra de las constantes ya señaladas en la obra de Josefina Vicens: el silencio. De nuevo, en oposición a lo esbozado con respecto a *El libro vacío*, donde el silencio evoca/convoca siempre a la palabra y, con ella, a la vida, en *Los años falsos* callar reafirma la hegemonía de la muerte. No obstante, el silencio no proviene de aquel que yace en la tumba, como sería lógico, sino que es al joven Luis Alfonso a quien se le impone, a quien, una y otra vez, se obliga a callar. La contravención de esta ley natural, "muerte igual a silencio",[13] determina que la voz del protagonista llegue a nosotros como en sordina, un poco a la manera de aquellos rezos cuya insidiosa repetición

[13] Para Jankélévitch, "De lo *inenarrable* absoluto [la muerte], no hay nada que contar. Apenas ha comenzado y ya ha llegado al final, nos deja estupefactos en un abrir y cerrar de ojos: cuando se trata de la muerte, el alfa y el omega coinciden, y la primera palabra es ipso facto la última [...] La muerte dice no, mejor aún, no responde, pues el mutismo abrumador es su única respuesta" (Jankélévitch 2002: 93).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:35 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

transforma las palabras en un discurso vacío, incapaz ya de significar nada para nadie.[14]

De nueva cuenta, en el pasaje de su encuentro con la madre-muerte de su amigo, Luis Alfonso "percibe" la intrínseca alianza entre silencio y estertor, puesta de manifiesto en la mudez y el encierro de unos pájaros:

> Lo que más me impresionó fueron dos grandes jaulas doradas en las que revoloteaban muchos pájaros mudos. Durante todo el tiempo que permanecí allí, ninguno cantó ni emitió el menor sonido. Únicamente se oía el batir de las pequeñas alas. Ahora me parece natural que no cantaran: la vida no tenía sitio en aquella organizada agonía (177-178).

En algún lugar de *El libro vacío*, José García advierte sobre aquello que colma las páginas de su cuaderno:

> Y lo único que honestamente puedo expresar es que lo que quisiera escribir, o ya está escrito en los libros que me conmueven, o será escrito algún día por otros hombres, en unos cuadernos que no se parecerán en nada a los míos, tan tristemente llenos, éste, de impotencia, y el otro, de blanca e inútil espera.
>
> De la espera más difícil, de la más dolorosa: la de uno mismo [...] Sé que me está esperando (61).

Por su parte, Luis Alfonso sentencia:

> Yo sí sé lo que significa el no pronunciar las palabras que me devolverían la vida. Las tengo ensayadas, desesperadamente ensayadas. En el momento en que me decidiera surgirían fluidas y rotundas. Inapelables. Son redondas, pulidas. La frase completa es como una joya. La tengo, es mía. La veo brillar en medio del silencio. Con sólo pronunciarla todo me sería devuelto. Pero allí permanece, al borde de mis labios, como al borde de un río crecido, imposible de cruzar.
>
> ¿Sabes lo que es quedarse a la orilla de uno mismo, contemplándose? (172-173).

De acuerdo con Paz: "En suma, el «salto mortal», la experiencia de la «otra orilla», implica un cambio de naturaleza: es un morir y un nacer. Mas la «otra orilla» está en nosotros mismos (Paz 1967: 122-123). Al escribir, José García termina con la espera, da el salto hacia la otra orilla (así sea para

[14] Un poco como si incluso las palabras compartieran la tumba con Poncho Fernández: "[...] no es tanto dar vida a las palabras como silenciarlas, ahogarlas, enterrarlas, para que dejen de algún modo de molestar" (Escalante 1998: 199).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:35 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

recomenzarla a diario); al callar, Luis Alfonso permanece por siempre en la dolorosa espera de sí mismo, en el margen de su propia muerte.

Luis Alfonso se convierte en una caricatura, en una copia, no del padre sino de sí mismo. Curiosamente, en el aspecto narrativo se produce el efecto contrario, puesto que su ausencia (que no presencia) se percibe en cada página. El lector llega a sentir una mezcla confusa de rabia y ternura por este personaje: ¿por qué no se defiende?, ¿por qué no se rebela? La respuesta la da el propio muchacho:

> Eso quiero que lo entiendas bien. No soy tu esclavo, soy tu dueño, y puedo quitarte o darte la vida. Soy Dios. Es magnífico ser Dios. ¡Resucita, Poncho Fernández! ¡Muérete, Poncho Fernández! Y a ti no te queda más que obedecer. ¡Tan arrogante que eras y mira a lo que has llegado! Disfruta el poder de tu hijo. Querías que fuera poderoso, pisara fuerte y llegara muy alto, ¿te acuerdas? Pues llegué a una altura que jamás pudiste calcular, ni imaginar siquiera. Soy Dios (Vicens 1987: 206-207).

Luis Alfonso ha caído en el engaño. Tras este arranque retoma su voz, la de aquel muchacho que lo único que desea ya es "tener una muerte entera" (208), sólo para él.

Resulta por demás interesante la sutil manera en la que la "situación" nacional circunscribe las acciones de los personajes en las dos novelas de Vicens. Su disposición en un escenario tangible, concreto, les proporciona un peso real, una cierta estabilidad que los vuelve reconocibles, seres de carne y hueso que, al igual que cualquiera, deambulan todos los días por las calles de la Ciudad de México. En *El libro vacío* es fácil suponer incluso la apariencia de este burócrata, para quien, a semejanza de millones de mexicanos, el término "escasez" forma parte de su vocabulario cotidiano. Asimismo, en *Los años falsos* el diputado para quien Poncho Fernández y, posteriormente, Luis Alfonso trabajan, encarna toda la corrupción y prepotencia que hasta nuestros días distingue a la "clase política" de nuestro país:

> —El diputado se las sabe todas y le tira a Ministro, no a mugre chícharo.
>
> (Tenías razón. No llegó a Ministro, pero el actual Presidente de la República, escogido por el anterior, naturalmente, y "apoyado por todos los sectores", lo designó Subsecretario. Seguirá ascendiendo: con los superiores se porta como siervo y con los de abajo como patrón. ¿Protestar por algo, cambiar algo? Sí, cómo no. "Se las sabe todas". Tenías razón papá) [165].

Todo lo antes expuesto no pretende agotar, en ningún sentido, la riqueza de la breve obra narrativa de una de las escritoras mexicanas más sugestivas del siglo XX. Intenta, eso sí, reconocer en toda su fuerza una voz, un silencio que, pese a la muerte, tiene que ser escuchado.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:35 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

BARGALLÓ C., Juan. 1994. "Hacia una tipología del doble: el *doble* por fusión, por fisión y por metamorfosis", en *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, ed. Juan Bargalló. Ediciones Alfar (*Alfar Universidad*, 80), Sevilla, pp. 11-26.

BARRAU, Óscar. 2002. "Josefina Vicens y José Ortega y Gasset o la imposibilidad de diálogo sobre género", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 22, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/vicens.html> (consultado el 15 de abril de 2010).

BATAILLE, Georges. 1979. *El erotismo*, tr. Antoni Vicens. Tusquets, Barcelona.

BLANCHOT, Maurice. 1977. "Después de Rimbaud", en *Falsos pasos*, tr. Ana Aibar Guerra. Pre-Textos, Valencia.

BOVES NAVES, Carmen. 1992. "El silencio en la literatura", en *El silencio*, coords. Carlos Castilla del Pino, Alfonso Álvarez Bolado *et al.* Alianza Universidad, Madrid, pp. 99-123.

BRADU, Fabienne. 1987. "José García ¡soy yo!", en *Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica (*Vida y Pensamiento de México*), México, pp. 50-70.

CAILLOIS, Roger. 1984. *El hombre y lo sagrado*, tr. Juan José Domechina. Fondo de Cultura Económica, México.

CAMPOS, Marco Antonio. 1985. "Josefina Vicens entrevistada por Marco Antonio Campos. Pequeñas cosas grandes", *Vuelta*, agosto, núm. 105, pp. 38-39.

CANO, Elsa. 2004. "*El libro vacío*", *El Búho*, julio, núm. 54, pp. 50-51.

CANO, Gabriela y Verena RADKAU. 1989. *Ganando espacios. Historias de vida: Guadalupe Zúñiga, Alura Flores y Josefina Vicens. 1920-1940*. Universidad Autónoma Metropolitana (*Correspondencia*), México.

CASTELLANOS, Rosario. 1998. *Mujer que sabe latín*, en *Obras II. Poesía, teatro y ensayo*, comp. y notas Eduardo Mejía. Fondo de Cultura Económica, México.

CASTRO RICALDE, Maricruz. 2006. "Introducción" a *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*, eds. Maricruz Castro R. y Aline Petterson. ITESM-FONCA-Conaculta (*Desbordar el Canon*), Toluca, pp. 11-20.

DERRIDA, Jacques. 1997. "Cómo no hablar. Denegaciones", en *"Cómo no hablar" y otros textos*, tr. P. Peñalver. Proyecto A Ediciones, Barcelona, pp. 13-58.

DOMENELLA, Ana Rosa. 1990. "Josefina Vicens y *El libro vacío*: sexo biográfico femenino y género masculino", en *Mujer y literatura mexicana y chicana: Culturas en contacto*, coords. Aralia López González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia. El Colegio de México-El Colegio de la Frontera Norte, México, t. II, pp. 75-80.

ESCALANTE, Evodio. 1998. "El silencio en la narrativa femenina", en *Las metáforas de la crítica*. Joaquín Mortiz, México.

GARCÍA BONILLA, Roberto. 2004. "La in-fertilidad del deseo", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 26, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/jvicens.html> (consultado el 15 de abril de 2010).

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. 2002. *La muerte*, tr. y pról. Manuel Arranz. Pretextos, Valencia.

LAÍN ENTRALGO, Pedro. 1988. *Teoría y realidad del otro*. Alianza, Madrid.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:35 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

LAUER, David. 1989. "El sistema patriarcal en *Los años falsos*", *Plural*, noviembre, núm. 218, pp. 13-16.

LISPECTOR, Clarice. 1982. *La pasión según G. H.* Casa de las Américas (*Literatura Latinoamericana*, 103), La Habana.

OCAMPO, Silvina. 1988. *Cornelia frente al espejo*. Tusquets (*La Flauta Mágica*, 11), Barcelona.

PAVÓN, Alfredo. 1993. "En el nombre del padre", en *De mujeres y hombrecitos*. Universidad Autónoma de Tlaxcala-Benemérita Universidad Autonóma de Puebla, México, pp. 31-62.

PAZ, Octavio. 1967. "La otra orilla", en *El arco y la lira*, 2a. ed. Fondo de Cultura Económica, México.

——. 1993. *El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta a "El laberinto de la soledad"*, 2a. ed. Fondo de Cultura Económica (*Colección Popular*, 471), México.

PEREIRA, Armando. 2006. "Josefina Vicens y el abismo de la escritura", en *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo*. Universidad Nacional Autónoma de México (*Letras del Siglo XX*), México, pp. 61-82.

ROBLES, Martha. 1986. *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*. Universidad Nacional Autónoma de México (*Letras del Siglo XX*), México, t. II.

RUFFINELLI, Jorge. 1984. "Josefina Vicens: triunfo de la escritura", *Sábado*, 6 de octubre, núm. 362, p. 8.

SALTZ, Joanne. 1990. "*El libro vacío*: un relato de la escritura", en *Mujer y literatura mexicana y chicana: Culturas en contacto*, ed. cit., pp. 81-86.

TREJO FUENTES, Ignacio. 1988. "Josefina Vicens: *Obras completas* (personajes en busca de sí mismos)", *Sábado*, 30 de abril, núm. 532, p. 13.

VICENS, Josefina. 1987. *El libro vacío. Los años falsos*. Universidad Nacional Autónoma de México (*Textos de Humanidades*), México.

WITTGENSTEIN, Ludwig. 1973. *Tractatus logico-philosophicus*, intr. Bertrand Russell, tr. Enrique Tierno Galván. Alianza, Madrid.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:35 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

EL COLEGIO DE MÉXICO

Chapter Title: LA TRAYECTORIA LITERARIA DE ROSARIO CASTELLANOS: CLAVES PARA LA LECTURA DE SU NARRATIVA

Chapter Author(s): Françoise Perus

Book Title: Doscientos años de narrativa mexicana

Book Subtitle: Siglo XX

Book Editor(s): Rafael Olea Franco and Laura Angélica de la Torre

Published by: El Colegio de Mexico

Stable URL: https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnq1k.14

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at https://about.jstor.org/terms

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0). To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

El Colegio de Mexico is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Doscientos años de narrativa mexicana*

This content downloaded from 189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:50 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

LA TRAYECTORIA LITERARIA DE ROSARIO CASTELLANOS: CLAVES PARA LA LECTURA DE SU NARRATIVA

Françoise Perus
Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM

Aquí estoy, sentada, con todas mis palabras
Como con una cesta de frutas verdes, intactas.
ROSARIO CASTELLANOS, *Invocaciones*

I. UN PROBLEMA DE FORTUNA CRÍTICA: LA RECEPCIÓN DE LA OBRA DE ROSARIO CASTELLANOS

"Nada más saludable, para un autor destinado a ser clásico, que convertirse en objeto de discusión. Eso significa que es leído y que su lectura conmueve hasta el punto de suscitar alabanzas o de provocar apasionados rechazos" (Castellanos 1989-1998: II, 470). Esta reflexión de Rosario Castellanos (1925-1974) concierne a Alfonso Reyes, pero nada impide referirla también a la escritora chiapaneca, hoy incorporada con pleno derecho —aunque no sin controversias— a la tradición literaria mexicana y latinoamericana. El hecho de formar parte de una tradición —o de un "canon", según la terminología que se prefiera— no consiste tan sólo en un asiento bien ganado y por ello inamovible dentro de una jerarquía establecida de una vez y para siempre. Las tradiciones —la literaria en este caso— no son sino maneras de organizar un *legado común* para su trasmisión a las generaciones venideras. Como tales, constituyen un *bien público*, y por ende una entidad viva y en movimiento, sujeta a permanentes reconsideraciones a partir de perspectivas renovadas. Estas reconsideraciones periódicas atañen a los supuestos con base en los cuales se fueron seleccionando los autores y las obras que integran esta tradición, y conciernen, asimismo, a los criterios de valor que privan en el establecimiento de las jerarquías implícitas en la mayor o menor representatividad de autores y obras en el interior de la misma. La institución en la cual descansa esta recreación de las tradiciones literarias no consiste, sin embargo, en un coto cerrado. Como cualquier otra, constituye una instancia que no deja nunca de responder —con mayor o menor sensibilidad, con mayor o menor flexibilidad— a los movimientos de la sociedad en su conjunto. Pero esto no la convierte en mera caja de resonancia de movimientos exteriores a ella. La

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:50 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

institución literaria acoge y reelabora dichos movimientos *desde* su instancia propia, valiéndose precisamente de las tradiciones —ni homogéneas ni estáticas—, cuya existencia se encarga de mantener y recrear. De tal suerte que, al religar el presente con el pasado, la literatura —o lo que en distintos momentos históricos solemos considerar como tal— vuelve de cuando en cuando a reabrir los tiempos idos, cuestionándolos y rehaciéndolos nuestros, pese a la distancia que nos separa de ellos. Suscita así renovadas interrogantes acerca del tiempo de los autores y de las características de sus obras; y al hacerlo, coloca a los lectores de *hoy* ante preguntas insoslayables acerca de quiénes nos siguen hablando a nosotros *desde* sus propias creaciones.

Estas consideraciones previas no son ajenas a la obra de Rosario Castellanos. Conciernen tanto a *las lecturas* que se han hecho —y que pudieran hacerse— de sus obras, como a las concepciones que tenía la propia autora acerca de su *escritura* y de la ubicación de ésta en relación con la institución literaria de su tiempo. Pero aun cuando unas y otras no se hallan desvinculadas entre sí, tampoco se identifican entre ellas. Por lo mismo, antes de intentar precisar las orientaciones de las búsquedas de la narradora mexicana, conviene bosquejar el horizonte del tiempo en que surge y es acogida su obra narrativa, empezando por los aportes y las tendencias de la crítica. En términos generales, en las lecturas de la narrativa de Rosario Castellanos predomina el énfasis en dos *temáticas* sin duda relevantes: la indigenista y la feminista, relacionadas ambas con diversos aspectos de la biografía de la autora. Sin embargo, las correlaciones entre estos tres aspectos de la vida y la obra de la chiapaneca presentan una serie de variaciones, que no son ajenas a las transformaciones del campo literario en el transcurso de los últimos decenios. Aun cuando estas transformaciones distan mucho de revestir un carácter lineal, pueden resumirse en dos tiempos que modifican sustancialmente las condiciones de la recepción de las tres novelas en las que se plasman las búsquedas en cuestión. El primero —el de la recepción inaugural— corresponde a las décadas de los sesenta y setenta, y el segundo —que evidencia una renovada atención crítica acerca de la obra de la narradora chiapaneca— se inicia en los años noventa.

Tratándose de la recepción inicial de la narrativa de Rosario Castellanos, la más relevante de las transformaciones mencionadas atañe al surgimiento de lo que se llamó entonces el *Boom* de la nueva novela latinoamericana, ligado, al menos en parte, al resurgimiento de la vida cultural y la industria editorial españolas luego del prolongado enclaustramiento franquista. A este amplio horizonte de expansión de los temas y las formas narrativas latinoamericanas, la editorial barcelonesa Seix Barral proporcionó el espacio de convergencia del que carecían los escritores del subcontinente americano, a quienes confirió una unidad de propósitos artísticos, sin duda mucho más aparente que real. Sin embargo, en este marco, y gracias al realce de este

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:50 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

supuesto movimiento por parte de la crítica y de la industria editorial, la novela pasó entonces a convertirse en el género "literario" por excelencia, relegando a segundo plano la poesía, el cuento y la reflexión ensayística, hasta entonces predominantes en el ámbito latinoamericano. Sólo que, al modificar las jerarquías entre los géneros, este fenómeno de conjunto contribuyó también a redefinir —al menos por un tiempo— los valores con que había de juzgarse la adscripción o no de determinados textos en el ámbito de "la literatura". Asociadas con experimentos formales provenientes tanto de las herencias vanguardistas como de los derroteros de las novelísticas europea y estadounidense, las temáticas urbanas, por un lado, y el llamado "realismo mágico" y su enlace con lo "real maravilloso americano", por el otro, se convirtieron en los nuevos criterios de valor estético, por oposición al localismo, al regionalismo o el realismo anteriores —el indigenismo incluido—, supuestamente carentes de "forma artística". El acento puesto en los múltiples aspectos del lenguaje, las preocupaciones metafísicas y el resquebrajamiento deliberado de las formas narrativas tradicionalmente basadas en la representación de acciones y personajes pasaron entonces a ocupar el centro de la atención de la crítica, ella misma profundamente transformada por el impacto de la lingüística estructural y sus derivaciones en el ámbito de los estudios literarios. El análisis de los textos —considerados en sí mismos y por sí mismos, y enfocados desde el punto de vista de su organización formal interna con prescindencia de todo lo que pudiera parecer "ajeno" a ella, trátese del "contexto" social o cultural o del "sujeto" concreto de la creación artística— se convirtió en el *leitmotiv* de los estudios críticos más renombrados de la época.

No es éste el lugar para hacer un balance de los indudables aportes de estas orientaciones críticas, hoy en buena medida en desuso dadas sus muchas aporías. Al evocarlas, sólo busco perfilar, a muy grandes rasgos, el contexto literario en que aparecieron las dos primeras novelas de Rosario Castellanos: *Balún Canán* (1957) y *Oficio de tinieblas* (1964), relacionadas ambas con temas "indígenas" y "regionales". La tercera, *Rito de iniciación*, ambientada en la Ciudad de México y temáticamente asentada en la formación de una vocación literaria propia, no aparecerá publicada sino en 1996, después de la muerte accidental de la autora en 1974. Entre tanto, ella había cultivado también el cuento —*Ciudad Real* (1960), *Los convidados de agosto* (1968) y *Álbum de familia* (1971)— y la poesía, género con el que se había iniciado en las artes literarias. Con el nombre de *Poesía no eres tú*, apareció en 1972 una recopilación suya de lo que había venido publicando hasta entonces de manera dispersa (y no pocas veces en ediciones de autor). A estas distintas vertientes del quehacer literario de Castellanos, se suman su interés por el teatro —plasmado en *Tablero de damas* (1952), en los poemas dramáticos *Salomé* y *Judith* (1959) y en *El eterno femenino* (1975)— y sus valio-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:50 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

sas contribuciones a la reflexión ensayística, enfocadas ante todo en el comentario de lecturas diversas. *Juicios sumarios* (1966), *El mar y sus pescaditos* (1975) y *Mujer que sabe latín* (1973) han dejado constancia de esta ingente labor de difusión y reflexión en torno a los derroteros de las principales literaturas de su tiempo. Salvo *Rito de iniciación* —publicada por la editorial Alfaguara gracias al rescate póstumo, por parte de Eduardo Mejía, del manuscrito perdido—, todas las obras que acabo de mencionar pueden encontrarse en la edición en dos tomos de sus *Obras* difundida por el Fondo de Cultura Económica en la colección *Letras Mexicanas* (1989-1998). A ello conviene añadir la reedición, en la misma editorial, de *Sobre cultura femenina* (2005), cuyo texto —precedido de un excelente estudio de Graciela Cano— corresponde a la tesis que Rosario presentó para la obtención del grado de doctora en filosofía en la UNAM en 1950. Por lo demás, en 1999 el Conaculta puso en circulación una nueva edición de las *Cartas a Ricardo*, con una presentación de Juan Antonio Ascencio y un prólogo de Elena Poniatowska. Estas cartas privadas de Rosario Castellanos a Ricardo Guerra y al hijo de ambos vieron la luz pública por primera vez en 1994.

Luego de dejar constancia del carácter esencialmente polifacético de la obra de la escritora chiapaneca, vuelvo a *Balún Canán*, obra con que Rosario Castellanos se dio a conocer y con la que, en buena medida, se le suele identificar hasta hoy. En el contexto de las transformaciones del campo literario evocadas antes, ciertamente la novela no pasó del todo desapercibida, pero tampoco despertó demasiados entusiasmos. En efecto, el conflicto entre indios y hacendados en el marco de las reformas cardenistas, que ocupa la parte central de la novela, parecía prolongar a destiempo la tradición de la novela indigenista iniciada por Gregorio López y Fuentes con *El indio* (1935). La marginación social y cultural de la mujer en el contexto chiapaneco y el sustrato autobiográfico del relato aparecieron a su vez como cierta dificultad de la autora para desprenderse de asuntos personales. En esta doble perspectiva, *Balún Canán* no podía ser leída y valorada sino a partir de supuestos realistas; esto es, en función de la correspondencia entre el mundo real y el de la ficción y de la perspectiva "ideológica" que orientaba la representación artística. Por ello pasaron desapercibidas tanto la complejidad de la cuestión cultural planteada como su asociación con una forma compositiva insólita, que de hecho apuntaba al cuestionamiento de las formas y las perspectivas heredadas de la tradición realista. De alguna manera, a *Balún Canán* le sucedió algo similar a lo que ocurrió con *Pedro Páramo*, en 1955: en ambos casos, lo desconcertante de la forma compositiva —no pocas veces considerada como impericia de sus respectivos autores— condujo a la crítica a detenerse en aspectos temáticos y estilísticos, así como en las características manifiestas del referente evocado en el mundo de la ficción. Sin duda, la aparición de *La región más transparente* de Carlos Fuentes en 1958 también contribuyó a

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:50 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

opacar, al menos por un tiempo, la relevancia de las búsquedas narrativas de Rosario Castellanos y Juan Rulfo. La reincidencia de la autora de *Balún Canán* en temas similares con *Oficio de tinieblas*, con sus cuentos y con buena parte de su poesía, no hizo sino afianzar estas posturas críticas iniciales. A ellas se debe el reconocimiento *a posteriori* de José Emilio Pacheco —más amante de la poesía de la autora que de su narrativa—, quien apuntaba en 1975: "nadie en este país tuvo, en su momento, una conciencia tan clara de lo que significaba la doble condición de mujer y de mexicana, ni hizo de esta conciencia la materia misma de su obra, la línea central de su trabajo. Naturalmente, no supimos leerla" (Pacheco 1975: 8).

Los avatares que acompañaron la publicación de *Rito de iniciación* —el retiro de la novela de la editorial Siglo XXI, donde se hallaba en prensa, por parte de la misma Rosario a instancias de amigos suyos que juzgaban la obra fallida, y la supuesta destrucción del manuscrito, milagrosamente rescatado años más tarde por Eduardo Mejía— no desmienten esta incomprensión de los derroteros por los cuales Rosario Castellanos iba enfilando sus búsquedas literarias propias. Esta publicación póstuma sirvió de pauta para dividir la trayectoria de la autora en dos ciclos, claramente diferenciados entre sí: un primer "ciclo chiapaneco", que comprendería la narrativa que va de *Balún Canán* a *Oficio de tinieblas* pasando por algunos volúmenes de cuentos; y un segundo ciclo que, al saldar la herencia chiapaneca y abrirse a problemáticas menos "locales" presentes en cierta poesía, en el teatro o en los ensayos, parecía estar afianzándose con la escritura de *Rito de iniciación*. La muerte accidental y prematura de la autora —a los 49 años de edad— deja esta división eventual como mera hipótesis. Incluso, algunos estudios recientes parecieran ponerla en entredicho, al vincular entre sí el "indigenismo" y el "feminismo" de Rosario Castellanos con base en teorías de la "subalternidad". Sin embargo, no está por demás señalar que la revaloración de su obra narrativa a partir de los años noventa responde en buena medida a nuevas transformaciones del campo y de la institución literarias, iniciadas en la década anterior.

En estas nuevas transformaciones, interviene en primer lugar la reconsideración de la supuesta unidad del *boom* a la luz de las propuestas conceptuales e historiográficas de Ángel Rama en torno al "nuevo regionalismo" y la "transculturación narrativa". A ellas se suman, por otra parte, el auge de la narrativa testimonial propiciada por el resurgimiento de los movimientos indígenas y el afianzamiento del feminismo, la boga de los "estudios culturales" y "subalternos", y colateralmente la reorganización de la industria y el mercado editoriales, impulsada por la mercantilización de la cultura. Este movimiento de fondo —asociado tanto a la "globalización" como al énfasis puesto en el "multiculturalismo"— ha propiciado una ampliación considerable de las fronteras del campo de lo "literario", y ha planteado de nueva

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:50 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

cuenta la cuestión de las relaciones entre los textos y sus contextos de escritura y lectura, así como el papel del sujeto en la configuración de los textos. Al volver sobre problemáticas antes consideradas como "superadas", la crítica se vio impulsada hacia otras disciplinas —ante todo a la antropología cultural y el psicoanálisis—, intentando conjugar sus aportes con las propias concepciones del lenguaje. Los desarrollos de la narratología, por un lado, y el énfasis puesto en la problemática de la enunciación, por otro, representan por ahora las tendencias más relevantes de estas reorientaciones de la crítica a partir de los años noventa. Como se podrá apreciar en la bibliografía selecta enlistada al final de esta exposición, estas nuevas orientaciones críticas, asociadas con los análisis temáticos y estilísticos propios de una acendrada tradición en los estudios literarios, cumplen un papel de primer orden en las relecturas de la obra de Rosario Castellanos, y en la revaloración de su lugar en la literatura y la cultura mexicanas.

Al margen de este movimiento de conjunto, es preciso traer también a colación otros dos movimientos críticos que han contribuido con mucho a la reconfiguración del campo literario de la época. El primero de ellos concierne a la atención prestada por Joseph Sommers a la pujanza de la literatura regional del área maya. En un artículo pionero de 1964, intitulado "El ciclo de Chiapas: nueva corriente literaria" (Sommers 1964), el crítico estadounidense llamaba la atención sobre un conjunto de obras que, a juicio suyo, ponían de manifiesto el renovado interés de los intelectuales chiapanecos por las culturas indígenas y su búsqueda de modalidades narrativas que les permitiera deslindarse del indigenismo tradicional y de su "didactismo social". Como prueba de este renovado interés y de aquellas búsquedas formales, Sommers mencionaba *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil* (1948) de Ricardo Pozas, *El callado dolor de los tzotziles* (1949) de Ramón Rubín, *Balún Canán* (1957) y *Oficio de tinieblas* (1964) de Rosario Castellanos, *Benzulul* (1959) de Eraclio Zepeda y *La culebra tapó el río* (1962) de María Lombardo de Caso; obras a las que —según Martin Lienhard— habría que sumar también *Los hombres verdaderos* (1959) de Carlo Antonio Castro. Al volver sobre el planteamiento de Sommers, el autor de *La voz y su huella* se coloca a su vez en una perspectiva histórica y geográfica de análisis que lo lleva a asociar el movimiento regional chiapaneco —"agotado en pocos años"—, por un lado, con sus antecedentes yucatecos, y por el otro lado, con las propuestas narrativas de Miguel Ángel Asturias. A los antecedentes yucatecos corresponderían *La tierra del faisán y del venado* (1922) de Antonio Mediz Bolio, *Canek* (1940) y *La conjura de Xinum* (1958), ambos de Ermilo Abreu Gómez; y a Miguel Ángel Asturias, la labor emprendida con *Leyendas de Guatemala* (1930) a partir de su encuentro con el surrealismo, la cual culminaría luego con *Hombres de maíz* (1949). Después de englobar estos conjuntos dentro de un "área maya", el investigador suizo reflexiona:

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:50 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

> Resulta legítimo interrogarse acerca de la pertinencia de un criterio "étnico" para considerar una práctica literaria que se realiza, de hecho, en el seno de las sociedades de clases *ladinas* ("mestizas"), regionales (México) o nacionales (México, Guatemala). Sólo el examen crítico de los textos y su contextualización histórico-social permitirá decidir si el área "maya" corresponde a una realidad específica desde el punto de vista literario. Queremos adelantar algunos elementos que acreditan la legitimidad del criterio "étnico". Todos los narradores implicados inscriben sus textos en el campo de las tensiones entre sociedades ladinas y subsociedades mayanses. Todos coinciden, contrariamente a los demás escritores mesoamericanos, incluidos autores indigenistas como Monteforte Toledo (Guatemala) o Rubín (Chiapas), en la estrategia de inventar estructuras narrativas inéditas para la adaptación o el traslado a la escritura de núcleos de supuesto origen indígena [...] Tal estrategia corresponde a la voluntad de superar, por medio de la ficción, el antagonismo entre los sectores ladinos y las colectividades indígenas, obstáculo principal para la constitución de sociedades regionales o nacionales integradas (Lienhard 2003: 282).

Más adelante, y con el objeto de apuntalar la complementariedad de las perspectivas literaria y etnoficcional de análisis que pone en juego, Lienhard puntualiza:

> El ciclo narrativo del área maya es un interesante laboratorio de prácticas etnoficcionales. Dos de sus textos se convirtieron en clásicos de sendas corrientes literarias: *Hombres de maíz*, para el "realismo mágico" o "maravilloso" (*cf.* Chiampi, 1983) y *Juan Pérez Jolote*, para la narración etnotestimonial (283).[1]

El interés de esta doble perspectiva de análisis radica en los contrastes que permite establecer entre las obras consideradas, en este caso entre *Balún Canán* y *Oficio de tinieblas*. Tratándose de la primera, Lienhard observa que, en las partes laterales del tríptico-novela, "el discurso narrativo trabaja, entonces, con dos perspectivas narrativas distintas aunque indisociables: la infantil de la niña, y la adulta de una especie de «cronista»" (303). Y añade más adelante:

> Para convocar la presencia del discurso indígena, Castellanos se remite, pues, a la textualidad maya colonial, ya convertida en "literatura". Muy ilustrativo, en el mismo sentido, es el propio comienzo de la novela: el discurso de la nana (niñera) tzeltal que abre el relato aparece como la continuación del epígrafe, cita de un *camucú* —canto de despedida— del *Popol Vuh*. El supuesto discurso tzeltal

[1] En esta cita, la referencia a Irlemar Chiampi remite a *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Monte Ávila, Caracas, 1983.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:50 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

> moderno extrae su poética y prosodia de la traducción de un texto quiché viejo de varios siglos. Y con sus narraciones mítico-legendarias, por otra parte, la nana forma el pensamiento literario de la niña narradora. Todo contribuye así a crear la ilusión de una genealogía de discursos que empieza en los textos mayas coloniales para desembocar en un relato novelesco que lleva, consecuentemente, un título indígena: *Balún Canán* —los "siete guardianes", nombre de una constelación estelar y antiguo nombre de la ciudad de Comitán. No sólo la primera, sino las tres partes de la novela se abrigan —como en *Canek*— detrás de sendos epígrafes mayas, sacados además del *Popol Vuh*, del *Libro de Chilam Balam* y de los *Anales de los Xahil*. El acercamiento al discurso indígena pasa ante todo por la apropiación de textos ya escritos —traducidos (303-304).

Estas observaciones acerca de las modalidades de figuración del legado de la cultura indígena mediante referencias primordialmente escritas y traducidas, de hecho inscriben *Balún Canán* en una tradición "letrada", que conjuga las dos herencias culturales puestas en un contacto violento y desigual por la Conquista y la Colonia, a partir del siglo XVI. Pero este predominio de lo escrito y traducido no sólo conduce a deslindar *Balún Canán* de la etnoficción. También la distingue de otras formas novelescas en las que la "oralidad" de los lenguajes regionales constituía la base de la renovación del indigenismo y el realismo anteriores, al menos tal y como las llegó a caracterizar Ángel Rama a la luz de la noción de "transculturación". Como se recordará, con dicha noción —que respondía al propósito de destacar la "otra" vertiente del *boom*, desvinculándola de las clasificaciones en términos de "realismo mágico" o de "real maravilloso"— el crítico uruguayo hacía hincapié en las tensiones que planteaba la confluencia de la "oralidad" de los lenguajes regionales o populares con las propuestas vanguardistas (Rama 1982). De acuerdo con estos deslindes, las búsquedas formales de *Balún Canán* parecen haber respondido a otra concepción de la reconsideración necesaria de los modos de abordar el conflicto de origen, latente todavía en Chiapas y reavivado por las reformas cardenistas.

En la misma perspectiva de inserción de la narrativa de Castellanos en el ámbito de las continuidades y discontinuidades de la narrativa mayanse, Lienhard deslinda también *Oficio de tinieblas* de la etnoficción, emparentando la segunda novela de Rosario Castellanos con la "historia-ficción":

> *Oficio de tinieblas* constituye, en más de un sentido, una ampliación de la segunda parte de *Balún Canán*. La novela más ambiciosa de Castellanos podría parecerse, a primera vista, a un *remake* de *La conjura de Xinum*, referido a la "guerra de castas" de Chiapas (1868-1870), otro supuesto intento de eliminación física de los "españoles" por parte de los indígenas mayanses. Pero tanto el tratamiento de la historia como las articulaciones internas revelan un proyecto distinto. La posi-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:50 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

> bilidad de un discurso informativo se desvanece desde el comienzo al superponerse la insurrección "mesiánica" de los tzotziles al proceso de la reforma agraria cardenista: historia-ficción, no crónica de sucesos históricos. Por medio de la ficción, se reflexiona sobre la historia y sobre su percepción por los actores históricos y sus descendientes (304).

Desde el punto de vista de estas "articulaciones internas", la doble referencia a hechos históricos distantes entre sí —la guerra de castas y las reformas cardenistas—, se conjuga con una perspectiva narrativa que procura adoptar, alternativa o sucesivamente, la de los distintos actores del drama traspuesto al plano de la ficción. Según Lienhard, dicha perspectiva se traduce en un conjunto de rasgos compositivos que él mismo resume en los siguientes términos:

> La historia no se cuestiona sólo a través de la superposición de varios momentos —tres, si se incluye (Sommers, 1978) el de la escritura— sino también por la oposición o la simple yuxtaposición de versiones contrastantes: una práctica que recuerda, sin el aspecto de la "mitificación", la de Asturias en *Hombres de maíz*. La técnica de la ubicuidad narrativa empleada ya por motivos análogos en *La conjura de Xinum* experimenta en esta novela una notable profundización. La perspectiva narrativa no se limita a instalarse en los dos campos enfrentados, sino que se asienta, más sistemáticamente que en *Balún Canán*, en las propias conciencias de indios y ladinos. La "corriente de conciencia" indígena, centrada en la *ilol* o sacerdotisa Catalina, no se inspira ya en la retórica de los textos mayas petrificados por su transcripción y traducción. Como en *Los hombres verdaderos* de Castro, ella adopta una flexibilidad que denota a la vez una mayor familiaridad con las escrituras de vanguardia y una —más limitada— aproximación intelectual al pensamiento indígena (304-305).[2]

Esta "notable profundización" en aspectos y procedimientos ya experimentados por Abreu Gómez en su crónica novelesca de la guerra de castas en Yucatán, y parcialmente también por Rosario Castellanos en su primera novela, lleva a Lienhard a considerar que, pese a la "muy limitada" aproximación de la autora al pensamiento indígena —tan limitada que llega incluso a "desnaturalizarlo"—, la novela "se salva" por tres de sus rasgos fundamentales: por haber logrado "desmontar la sociedad regional en todas sus relaciones (sociales, étnicas y sexuales)"; por la multiplicación de perspectivas que da lugar a una "polifonía" narrativa que trasciende lo poco convincente de los

[2] El artículo de J. Sommers al que se refiere Lienhard corresponde a "Forma e ideología en *Oficio de tinieblas* de R. Castellanos", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima), núms. 7-8, 1978, pp. 73-91.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:50 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

aspectos etnoficcionales de la novela; y por el cuestionamiento que esta misma "polifonía" propicia del texto canónico de Vicente Pineda, intitulado *Historia de las sublevaciones indígenas habidas en el estado de Chiapas* (1888):

> Anticipándose en cierta medida a investigaciones recientes (Rus, 1983) *Oficio de tinieblas* cuestiona y destruye así el tendencioso texto historiográfico que le sirve de fuente, la *Historia de las sublevaciones...* de Pineda (1888), panfleto que justificaba la masacre de los indios por la política supuestamente agresiva, antiladina, de los insurrectos. La "polifonía" narrativa que desarrolla Castellanos en esta novela, no necesariamente convincente en sus aspectos etnoficcionales, revela en todo caso la índole monológica de la versión ladina canónica (305).[3]

Los análisis de Martin Lienhard se inscriben en la ya mencionada perspectiva de ampliación del corpus de la literatura latinoamericana: parten de la necesaria inclusión del "testimonio" y de la etnoficción dentro de dicho corpus. A diferencia de muchos de los que participan de la misma corriente, estos análisis destacan por su énfasis en la dimensión propiamente artística y literaria de los textos considerados. Contribuyen así a poner de relieve las peculiaridades artísticas de cada texto más allá de sus semejanzas temáticas, aunque sin desvincularlos por ello ni del movimiento de conjunto en el cual se inscriben, ni de la memoria histórica que este mismo movimiento acarrea consigo. Las diferenciaciones que establece a propósito de *Balún Canán* y de *Oficio de tinieblas* abren así una serie de interrogantes acerca de las vías personalísimas por las que Castellanos buscó encarar la renovada problemática de la secular confrontación entre indios y ladinos en el contexto chiapaneco. Su perspectiva de análisis y sus observaciones contribuyen a poner de manifiesto filiaciones literarias múltiples y sumamente diversas —aunque predominantemente "letradas"—, que rebasan con amplitud el ámbito del indigenismo o el neoindigenismo. Tan sólo tratándose de *Oficio de tinieblas*, estas observaciones permiten vincular esta novela a la vez con la tradición del realismo crítico y con la de la "novela del lenguaje", o al menos con la que corresponde a la del teórico y crítico ruso M. M. Bajtín, elaborada mediante las nociones de dialogismo, monologismo y polifonía. Asimismo, autorizan a considerar la segunda novela de Rosario Castellanos como un antecedente de la "nueva novela histórica", que habría de florecer a partir de los años noventa. Sin embargo, la aparente heterogeneidad formal de las dos novelas del "ciclo chiapaneco" volverá a manifestarse en *Rito de iniciación*. Queda entonces pendiente la cuestión de la coherencia de las búsquedas narrativas de la escritora mexicana.

[3] El texto de Jan Rus mencionado corresponde a "Whose Cast War? Indians, Ladinos and the Chiapas «Cast War» of 1869", en Murdo Mac Leod y Robert Wasserstrom, *Spaniards and Indians in Southern Mesoamerica*, University of Nebraska, Lincoln-Londres, 1983, pp. 126-168.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:50 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

A este respecto, acaso la percepción que la propia autora tenía de la índole doblemente problemática de su inserción, tanto en el Chiapas que la formó como en la institución literaria metropolitana en la que había resuelto insertarse, pudiera contribuir a aclarar esta eventual unidad de propósitos artísticos. En ambos casos, las muchas tensiones que suscita esta inserción parecen remitir a la condición femenina de la autora en una sociedad que, simplificando al extremo, puede considerarse "patriarcal". En este marco, la cuestión de la "identidad propia" suele ser la perspectiva de análisis adoptada por los enfoques "feministas" de la vida y las obras de Castellanos (proporciono valiosos ejemplos de esta perspectiva en la bibliografía adjunta). Con todo, al basarse en la estructura de los enunciados novelescos para destacar las imágenes —de sí misma o de otros— provistas por estos enunciados, esos enfoques tienden a pasar por alto los aspectos propiamente compositivos planteados por la heterogeneidad de los materiales concitados y por las perspectivas disímiles asociadas a los mismos. En otros términos, si en Rosario Castellanos la vocación literaria era primordial, la elaboración —sin duda problemática y sumamente compleja— de su condición femenina pasa por esta vocación y se halla subordinada a ella. Por lo mismo, en la comprensión de sus modos de situarse —y de situar a sus lectores— ante dicha problemática, el desentrañamiento de las búsquedas artísticas y formales de la autora tendría que pasar también a primer plano. Este enfoque propiamente artístico de su trayectoria literaria no implica desconocer el valor de los estudios temáticos de su obra, ni mucho menos minimizar la importancia de las relaciones —implícitas o explícitas— que esta obra mantiene con las corrientes narrativas regionales y no regionales puestas de relieve por Lienhard. Tan sólo sienta la necesidad de volver a colocar al *sujeto de la escritura* en el centro de la problemática, atendiendo a la relevancia que la propia Castellanos atribuía a la cuestión de la forma artística.

II. Rosario Castellanos: una trayectoria literaria singular[4]

La preocupación de Rosario Castellanos por los múltiples aspectos de la forma artística puede rastrearse de muchas maneras. Pese al indudable sustrato autobiográfico de *Balún Canán* y *Rito de iniciación*, no se puede pasar por alto el señalamiento explícito de ambas como narraciones ficticias, y tampoco la presencia de la reflexión de la voz narrativa sobre el propio proceso de escritura en la composición de sendas obras.

[4] Los planteamientos que desarrollamos a continuación coinciden sólo parcialmente con los del trabajo nuestro intitulado "Rosario Castellanos: la búsqueda de una voz literaria propia", en Popovic y Chávez 2010. En este ensayo, los énfasis y algunos desarrollos son completamente distintos.

This content downloaded from 189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:50 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

En *Balún Canán*, la inscripción de esta reflexión no se limita a la figuración anticipada de la narración novelesca en el plano narrado, mediante la imagen final de la protagonista escribiendo una y otra vez el nombre del hermano muerto en su cuaderno escolar. Aparece también en la forma del desdoblamiento de la voz narrativa en la de la niña de ayer y la de la narradora de hoy, quien rememora, trayéndolas al presente de la narración para volverlas a interrogar, las perturbadoras vivencias de la niña que fue. Y se completa, por otro lado, con la reinserción de estas vivencias en el contexto mayor de la confrontación entre indígenas y hacendados, que relata una voz anónima en la hoja central del tríptico novelesco. Claramente diferenciada de las dos anteriores, y señalada desde el *incipit* como memoria actual y colectiva —"*Esto es lo que se recuerda de aquellos días*" (Castellanos 1989-1998: I, 67)—, esta tercera voz narrativa va configurando un relato que, a primera vista, pareciera transitar por el realismo tradicional y el realismo mágico. Sin embargo, coloca a ambos a distancia, estilizándolos y confrontándolos, no sin desvirtuar al mismo tiempo sus acostumbradas orientaciones a favor de los indígenas. Lejos de inscribirse en la prolongación del realismo —indigenista o mágico—, este relato central cuestiona de hecho los supuestos inherentes a sendas concepciones, figuradas mediante el "se" que las engloba a ambas. Por último, la puesta a distancia de esta memoria encarnada en este "se" anónimo y colectivo se halla subrayada por su supeditación a la invocación inicial del *Chilam Balam de Chumayel*, que no sólo inscribe la confrontación evocada en otra temporalidad, sino que también apela a otro sistema de valores culturales. A su vez, en el plano de composición novelesca, esta supuesta memoria colectiva vuelve a ponerse en entredicho desde dos perspectivas distintas y complementarias entre sí. La primera consiste en enmarcar el relato central en esas otras modalidades de la memoria que descansan en la remembranza activa de las vivencias de la niña de ayer por parte de la narradora de hoy. De esta manera, la palabra oral y viva —con sus múltiples modalidades— contrasta con las formas literarias y estilizadas del relato central. El segundo cuestionamiento proviene a su vez de la reelaboración de la figura de la niña en el interior del mismo relato central. En éste, la *voz* de las partes primera y tercera deja de presentarse como un "yo" que habla o se rememora a sí mismo: se convierte en la *imagen muda* de *una niña indefinida* que aparece llorando desconsoladamente y nadando en una poza profunda, luchando contra la corriente. Esta privación simbólica de identidad y de voz entronca así con el epígrafe de *El libro del consejo*, el cual preside la narración novelesca en su conjunto, y prolonga también la intervención inicial de la nana indígena: "—...Y entonces, coléricos, nos desposeyeron, nos arrebataron lo que habíamos atesorado: la palabra, que es el arca de la memoria" (19). Como otros muchos de los lenguajes asociados con las vivencias de la niña, esta intervención de la nana no ha de confundirse como la voz "real"

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:50 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

de una nana "real", de acuerdo con un principio de verosimilitud realista. Ha de ubicarse en el marco del diálogo que la nana sostiene con la niña, cuya interrupción (—"No me cuentes ese cuento, nana", *idem*) señala explícitamente esta intervención inicial como una narración ritual, o sea, como una suerte de *recitación*, que subraya por su parte la respuesta de la misma nana (—"¿Acaso hablaba contigo? ¿Acaso se habla con los granos de anís?", *idem*) y la aparición posterior de otra "recitación", aprendida por la niña en la escuela (—"Colón descubrió la América", *idem*), la cual contrasta evidentemente con el enunciado de la indígena. Con modalidades distintas, y en asociación con la percepción confusa de una violencia ubicua, memoria, lenguaje y voz se presentan así y de entrada como el núcleo oscuro en torno al cual habrá de girar la narración novelesca en su conjunto: "Ante mí el plato mirándome sin parpadear. Luego la gran extensión de la mesa. Y después... no sé. *Me da miedo de que del otro lado haya un espejo*" (20; las cursivas son mías).

La dilucidación de este núcleo, figurado por la imagen temible del espejo y su "otro lado", al mismo tiempo que por la confrontación de lenguajes sociales sumamente heterogéneos y diversos —literarios y no literarios, "oralizados" unos y "estilizados" otros—, plantea sin duda no pocas dificultades, tanto en el plano de la escritura como en el de la lectura. Sin embargo, para no sesgar de antemano la propuesta narrativa de Rosario Castellanos, la lectura de estos problemas de escritura ha de atender a la composición de la obra y a las múltiples dimensiones de su apertura hacia los contextos de esta escritura, y por ende también hacia los de sus lecturas. En efecto, la composición de *Balún Canán* se caracteriza por dos movimientos opuestos y complementarios entre sí, que no coinciden plenamente con la división formal entre la narración en primera persona de las hojas laterales del tríptico novelesco y el relato impersonal de la hoja central. El primero de estos movimientos descansa en la descomposición de la imagen "unitaria" del conflicto secular que las reformas cardenistas vinieron a reactivar, y que los relatos —históricos o míticos— más sedimentados daban por juzgados desde sus propias premisas interpretativas. La conversión de dichos relatos en la memoria colectiva de sectores sociales claramente identificados como indios o ladinos demerita su pretensión universal —la de la "objetividad" histórica o la de la cosmología mítica—. A su vez, la reactualización de las vivencias pasadas, aunada a su reconsideración distanciada a la luz de un contexto mayor y de la evolución posterior de los acontecimientos, opone a estos mismos relatos formas de memoria esencialmente abiertas y en devenir —las de la remembranza—, en las cuales la escritura, señalada como en proceso, no constituye sino una entre otras manifestaciones. El segundo movimiento que impera en la composición novelesca radica en la difracción de las imágenes, los lenguajes y las voces que el mundo de la ficción acerca entre sí, sin alcanzar a pro-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:50 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

piciar un auténtico diálogo entre ellos, como lo evidencia el cambio de registro y de voz narrativa entre el relato central y las hojas laterales del tríptico. En éstas privan el ámbito familiar, las imágenes de los personajes provenientes de las percepciones sobrepuestas de la niña de ayer y de la narradora de hoy; pero estas imágenes no coinciden plenamente con sus identidades sociales supuestas. Esta disociación parcial entre personajes y tipos sociales resulta particularmente sensible en quienes pertenecen al núcleo familiar, la nana inclusive —tan "marginal" en su propia comunidad como la niña en la suya propia—. Más allá de la "poesía" de la percepción infantil o de los cuentos nativos, una violencia ubicua y sorda pareciera estar aislando a todos y cada uno en su propio mundo. Sus enunciados se presentan así fragmentados y yuxtapuestos, sin diálogos entre ellos, como lo evidencian también, en la tercera parte de la novela, las diversas versiones de la muerte de Mario, el hermano menor de la niña y heredero predestinado de la genealogía de los Argüello. Sin embargo, esta misma multiplicación de puntos de vista —de lenguajes, de registros y de tonos— sobre aquel acontecimiento aciago tiene también su lugar de convergencia: todos coinciden en la presencia insidiosa de una culpa, tan ubicua y oscura como la violencia que la desató. La impronta de esta culpa, que simboliza para la niña la llave del oratorio que ella escondió al desear la desaparición del hermano que la relegaba a segundo plano, se presenta así como el núcleo de donde habrá de surgir la necesidad de la escritura, figurada por anticipación al final de la novela. La remembranza puntual de vivencias y acciones propias y ajenas, la difracción de la culpa mediante la reactualización de los diversos lenguajes que la hicieron cristalizar y la fueron propagando, y el rescate de las enseñanzas éticas de la nana aparecen entonces como los elementos que orientan el cumplimiento actual de la necesidad de escritura nacida en la niña de ayer (*cf.* Perus 2003).

Ahora bien, de la misma manera que la narradora de hoy no ha de confundirse con la niña que fue y a la que rememora en su propia circunstancia familiar, tampoco pueden asimilarse ambas al sujeto de la escritura novelesca. Pese a los elementos autobiográficos que las dos voces anteriores puedan estar trayendo al mundo de la ficción, este último sujeto es distinto de las voces que pone en escena la "autora implicada". Ella es, de hecho y en la práctica, quien procede a la organización del mundo narrado; quien resuelve las modalidades de figuración de sus diversos elementos; y quien sopesa las relaciones específicas que éstos pudieran o no establecer entre sí, tanto en el plano de lo narrado como en el de la narración. A este respecto, la composición de la novela —emprendida, según la autora, sin concepción previa y con el propósito de objetivar por medio de la prosa narrativa aspectos diversos de un mundo todavía próximo (Castellanos 1989-1998: I, 9)— pone de manifiesto una cuestión medular, que atraviesa toda la narrativa de Rosario Castellanos. Dicha cuestión atañe a las posibilidades de

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:50 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

decir "yo", y de conferir legitimidad y valor de verdad a los enunciados propios, en una sociedad y una cultura estamental y patrimonialista, profundamente escindida por los remanentes de la Colonia y cimbrada por afanes modernizadores venidos de fuera. Y todo ello como mujer —esto es, "segundona" pese a la primogenitura—, y después de haber visto desmoronarse el estamento familiar, por la muerte del hijo varón, primero, y por las reformas cardenistas, después. En la Colonia, Rosario Castellanos hubiera tenido que optar por los hábitos, como sor Juana, y de seguro hubiera desplegado también sus vigorosas dotes intelectuales en el marco eclesiástico. En la sinuosa transición republicana, en cambio, y con la Revolución de 1910 de por medio, las instituciones educativas y culturales del Estado-nación en proceso de consolidación no representaban tan sólo el medio de resolver la existencia material propia. Ofrecían también y sobre todo, al menos idealmente, un ámbito propicio para la adquisición de una sólida formación intelectual y para el libre desarrollo de los anhelos de expansión de la creatividad propia.

En palabras de la autora, el germen de estos afanes intelectuales y creativos provenía de una temprana tentativa por "ordenar el caos", de una infancia y una adolescencia chiapanecas marcadas por un agudo sentimiento de aislamiento y soledad ante el desmoronamiento del estamento familiar.[5] El lenguaje y la facultad de nombrar el mundo y la vivencia propia merced a la escritura solitaria del "diario", se presentaban entonces como unos "primeros auxilios" para sortear y sobreponerse a lo inexplicable de una suerte temprana y confusamente percibida como injusta. Sin embargo, en medio de esta voluntad de "ser", de lograr la presencia regateada y hacer oír la voz de la que se siente privada, las lecturas azarosas a las que la adolescente tenía acceso en su ámbito chiapaneco también habrían de revelarle bastante pronto la escisión entre el ser y el lenguaje. Y, junto con ello, habrían de permitirle vislumbrar cierto divorcio entre el ámbito de la letra impresa y las insondables dimensiones de su ser en un mundo cuyos lenguajes, hablados y oídos, eran no sólo heterogéneos y diversos sino también enfrentados entre sí (Castellanos 1989-1998: II, 991-1017).

Con base en la intuición, no por confusa menos certera, de esta problemática tan ontológica como cultural, la trayectoria vital e intelectual de Castellanos se irá caracterizando por una serie de movimientos de direcciones encontradas, aunque no por ello erráticas. De hecho, estos movimientos evidencian dos constantes: por un lado, una muy deliberada y tesonera voluntad de dotarse a sí misma de una sólida cultura letrada —filosófica y literaria— de

[5] Sobre la relación entre la infancia y adolescencia de Rosario Castellanos y sus primeras letras, los "Ensayos autobiográficos" recogidos al final del tomo II de sus *Obras* en la edición del Fondo de Cultura Económica proporcionan elementos sumamente relevantes.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:50 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

dimensiones "universales", destinada a conferir legitimidad a la voz literaria propia; y por el otro lado, unas reiteradas vueltas hacia, o sobre, el Chiapas en donde esta voz había nacido negada y escindida, incluso antes de pensarse a sí misma como literaria. Entre estos dos polos de atracción, tan irrenunciables el uno como el otro, irán cobrando forma y dimensiones concretas las múltiples tensiones que ellos mismos suscitan, de consuno, con la afanosa búsqueda de las perspectivas, los registros y los tonos con que plasmarlas artísticamente. Por más tensa que aparezca, la relación íntima entre estos dos polos de atracción de ninguna manera supone una disyuntiva irresoluble, ni entraña una eventual "superación" de la falla ontológica y cultural por medio de la escritura. Por lo mismo, tampoco autoriza la división de la trayectoria literaria de la autora entre dos ciclos sucesivos: el regionalista de *Balún Canán*, *Ciudad real* y *Oficio de tinieblas*, primero, y el citadino de la poesía, el teatro, los ensayos y *Rito de iniciación*, después. No sólo las tensiones entre los dos polos de atracción mencionados atraviesan toda la obra de Rosario Castellanos, sino que sus movimientos, sus imbricaciones, sus logros —y los quiebres de tono que propician— provienen en realidad de su profunda asimetría. El polo "literario" y la voluntad de ser que pronto se le asocia pertenecen, ante todo, a un orden intelectual, a un afán por entender y conocer, y por afirmarse social y culturalmente. El otro, en cambio, mucho más primordial, atañe a la afectividad y a la conformación de la sensibilidad. Privan en este último el desamor, el desamparo y la ausencia de figuras de referencia estables, proveedoras de la confianza en la legitimidad del propio ser y estar en el mundo. De tal suerte que si hay evolución —y la hay, aunque desigual e inestable— en las entonaciones de la voz literaria de la autora, esta evolución descansa en lo que uno de sus biógrafos literarios llamó justamente "un largo camino a la ironía" (Megged 1994); "largo camino" que de hecho consiste en el rescate, la aceptación y el despliegue de un profundo anhelo vital, cuyas múltiples entonaciones llegan a saltar de la ironía más cruel a la risa más abierta y festiva.

Hasta aquí, el bosquejo del marco literario y cultural en el cual Rosario Castellanos se inició como narradora y la detección de las tensiones inherentes a su quehacer literario, me han permitido destacar los aspectos más relevantes de la forma compositiva de *Balún Canán*. Queda entonces por delinear los posibles enlaces entre esta forma primera y la de las dos novelas posteriores. Como señalaba justamente Lienhard, *Oficio de tinieblas* constituye hasta cierto punto una reformulación de la parte central de *Balún Canán*, por cuanto retoma el tema de la confrontación entre indígenas y terratenientes en el marco de las reformas cardenistas, narrándola desde la perspectiva de una voz en tercera persona. Sin embargo, en esta segunda novela la voz narrativa en tercera persona ya no se presenta como la de una confusa memoria familiar y colectiva, señalada por el "se" que había de orientar la

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:50 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

compenetración del lector con el registro y el tono de la narración. A primera vista al menos, esta nueva voz narrativa se asemeja a la de un "narrador histórico" objetivo e impersonal, empeñado en representar acciones y personajes acordes con las tendencias del proceso histórico evocado en el mundo de la ficción. De acuerdo con ello, la novela se inscribiría así en la tradición del "realismo crítico". Sin embargo, pese a su equidistancia respecto de los actores del drama narrado, dicha voz no guarda plena correspondencia con la del llamado narrador omnisciente, que suele narrar desde arriba y desde fuera. Más bien se cuela dentro de los personajes, busca desentrañarlos a partir de su imaginario propio —sea éste "indígena" o "ladino"—, y de sus creencias y motivaciones personales. Pese a la convención formal de la tercera persona gramatical a la cual apela, va generando toda clase de desplazamientos perceptivos y valorativos que propician cierta sensación de ubicuidad, sin por ello "soltar" a los personajes ni dejar que éstos se expresen con total independencia respecto suyo. Habla *con* ellos y *desde dentro* de ellos, aunque guardando siempre alguna distancia: no pretende hablar *por* ellos, ni "*darles*" a los indígenas la voz que les habría sido arrebatada por otros. Efectivamente, la "etnoficción" no forma parte del objeto de la representación artística de *Oficio de tinieblas*.

Este ir y venir de un "campo" a otro, y de una perspectiva a otra, en medio de la contienda, cumple con otros propósitos. En primer lugar, pone de manifiesto el hecho de que los dos mundos enfrentados no constituyen realidades aparte: los unen y separan relaciones de poder seculares que, pese a sus marcadas desigualdades, han dado lugar a no pocos contactos, y sobre todo a múltiples formas de "sincretismo". Estos "sincretismos", sin embargo, distan mucho de reducirse a una trasfusión de símbolos entre una cosmovisión cristiana y otra de cuño mágico-mítico. Atañen también a un forzado mestizaje racial y étnico; al mantenimiento de la supuesta cohesión de la comunidad indígena y sus mayordomías mediante la instrumentación de éstas por parte del poder eclesiástico; e incluso, a la aparición en ambos "campos" de formas intestinas de lucha por el poder, bastante similares. Como lo recalca la novela al poner especial énfasis en ellas, estas luchas no provienen tan sólo de la relativa permeabilidad de las fronteras sociales y culturales entre sendos mundos; aparecen explícitamente ligadas a y acicateadas por el hecho de que ambos mundos se hallan envueltos en procesos —las reformas cardenistas, entre otros—, cuyas tendencias rebasan ampliamente el marco estrictamente local o regional de su contienda secular. La ubicuidad de la voz narrativa —su compenetración distanciada con los diversos actores del drama que trae al plano de la ficción— responde así, y en primer término, a la necesidad de dejar atrás las concepciones maniqueas del enfrentamiento secular entre indígenas y ladinos. Evidencia los modos en que formas análogas de luchas coartan en

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:50 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

definitiva cualquier posibilidad de transformación progresiva de la sociedad y la cultura chiapanecas. De uno y otro lado, estas luchas terminan desembocando en la muerte y la dispersión de quienes venían "oficiando en las tinieblas".

Pero esta desarticulación de la concepción ahistórica y maniquea del enfrentamiento secular entre indígenas y ladinos cumple también con otros objetivos. En el plano de la invención de la trama, la novela retoma, amalgamándolos, una serie de tópicos de ya larga tradición. Éstos remiten al supuesto intento de los indígenas de deshacerse de "españoles" y "blancos" apoderándose de los símbolos de su religión para revertirlos en contra suya. En el área maya yucateca, venían asociándose primero con la llamada "insurrección de Quisteil" (1761) —narrada desde perspectivas distintas por Rafael Carvajal en "La hija del sublevado" y por Abreu Gómez con *Canek*—, y luego con el culto a "la cruz habladora" y a su héroe-profeta Juan de la Cruz, que aparece entre los indígenas derrotados luego de la "guerra de castas" de 1847-1848 (Lienhard 2003: 122-123, 166). Al trasladar esos tópicos al contexto chiapaneco, y reavivar así la memoria de otra "guerra de castas" —la chiapaneca de 1868-1870—,[6] *Oficio de tinieblas* establece también un diálogo implícito con Vicente Pineda, autor de una *Historia de las sublevaciones indígenas habidas en el estado de Chiapas* (1888), quien justificaba la masacre de los indígenas por el supuesto carácter "antiladino" de su insurrección. De este modo, la trasposición de aquellos temas al contexto de las reformas cardenistas (1936-1940) contribuye a reabrir todo un pasado histórico común y a poner su memoria en movimiento. Como *Balún Canán*, aunque por vías distintas, evidencia el carácter irresoluto del conflicto, recuerda las circunstancias históricas de la reactivación de la contienda y cuestiona las modalidades de formas de lucha cuya violencia ubicua coarta cualquier posibilidad de diálogo social, político y cultural. En efecto, los muchos "sincretismos" rastreados por la movilidad incisiva de la percepción distanciada de la narradora, muestran con claridad que la violencia ubicua que opera por debajo de ellos conduce de hecho a todo lo contrario de un feliz "mestizaje", y mucho menos a un auténtico "diálogo entre culturas". Nuevamente, si bien los mundos se tocan y pugnan entre sí y llegan incluso a confundir sus lenguajes, la violencia que los une y separa impide a estos lenguajes convertirse en voces autónomas y plenas, capaces de entablar una reflexión común de cara al presente y a su mutuo devenir.

[6] Según manifestó Rosario Castellanos en la larga entrevista que le hizo Emmanuel Carballo, el propósito inicial de su novela había sido la narración de esos sucesos históricos. Sin embargo, según ella, la escasez de documentación histórica fidedigna la llevó a regresar al contexto de las reformas cardenistas, el cual conocía mejor, debido a la vivencia que tenía de aquel periodo. El fragmento correspondiente de la entrevista precede el texto de *Oficio de tinieblas* (Castellanos 1989-1998: I, 359-360).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:50 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Ahora bien, en *Oficio de tinieblas* la esterilidad de estas renovadas confrontaciones sociales y culturales aparece simbolizada con un sesgo que no deja de resultar sorprendente a la luz de las posiciones "feministas" generalmente atribuidas a la escritora mexicana. En efecto, el eje en torno al cual giran las pugnas de poder en uno y otro campo cristaliza alrededor de dos figuras femeninas: la *ilol* del lado de los indígenas, y la *Alezana* del lado de los ladinos. Pero no porque ellas fueran objeto de "intercambio" o "disputa" entre los "señores" de sus respectivos "clanes", a la manera en que lo llegó a elaborar cierta antropología cultural de la época (Lévy-Strauss 1967). En sus respectivos ámbitos y con base en creencias o representaciones muy distintas, estas figuras femeninas son las que aparecen luchando por el poder: "ofician en las tinieblas" valiéndose de la posición social de los hombres que entran en su órbita, y a los que no dudan en utilizar para sus fines propios, apoderándose por lo demás de hijos ajenos a quienes tampoco dudan en sacrificar. El paralelismo implícito en la caracterización y el modo de actuar de sendas figuras femeninas no implica que la novela estuviera oponiendo un orden "matriarcal" a otro generalmente concebido como "patriarcal". Tampoco se trata, en este nuevo plano, de invertir los signos de una polaridad supuesta, sino de mostrar lo intrincado de relaciones marcadas por una violencia tan ubicua como estéril, y de ir situando en otras dimensiones los fundamentos de la cultura. En ésta, la escritura novelesca —y el sujeto de la misma— se van constituyendo con base en el cuestionamiento reflexivo —y no por ello menos perceptivo— de las representaciones adheridas a categorías o nociones estáticas y prefabricadas.

Estas dimensiones de la cultura, y en particular la del papel activo de la literatura en la formación de las identidades subjetivas, son precisamente las que se hallan en el centro de *Rito de iniciación*. En forma de una suerte de autobiografía ficticia, la última novela de Rosario Castellanos retoma los principales temas de la "novela de aprendizaje" —del llamado *Bildungsroman* de la tradición alemana, inaugurada por el *Wilhelm Meister* de Goethe—: el tema de la "formación" de la propia personalidad en primer lugar, pero también y junto con ella, el de la apropiación de tradiciones culturales y literarias diversas y aparentemente desvinculadas entre sí. El personaje central de la novela —Cecilia— llega a la capital mexicana con su provincianismo a cuestas, buscando integrarse a un ámbito cultural que empieza por el medio estudiantil de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional y se amplia luego a los círculos letrados y encumbrados de la época. Lo azaroso, difícil y conflictivo de esta inserción —en la que se mezclan asuntos de amor algo dolorosos— y la ruptura final con el mundo anhelado, anudan los hilos de la trama aparente de la novela. Sin embargo, la cuestión del lenguaje —o mejor dicho, de los distintos lenguajes, literarios y no literarios— y la mayor o menor aptitud de éstos para dar cuenta de la vivencia y transferirla al inter-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:50 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

locutor o al lector, constituyen el meollo de una reflexión sinuosa, fragmentada y envolvente, que la protagonista va consignando en su "diario", al lado del registro esporádico de sucesos cotidianos. La narración progresa así respondiendo a diversos planos que se entrelazan y se cuestionan mutuamente. La sucesión cronológica de los hechos, su registro puntual, la exploración de la vivencia y las reflexiones que suscitan, propician una serie de vueltas de la protagonista sobre su propio pasado, acompañadas del cotejo de los anhelos más íntimos con estas evaluaciones del presente y el pasado. Este constante desplazamiento de la atención perceptiva y valorativa de un tiempo a otro, de un registro y un tono a otros, se traduce a su vez en la fragmentación de la narración, en la marcada heterogeneidad de registros y tonos, y en un girar de la voz narrativa en torno a la problemática del lenguaje o los lenguajes apropiados para la formulación de las múltiples dimensiones de una relación con el mundo incierta e inestable.

Los desdoblamientos iniciales de la voz enunciativa entre un "yo" y un "tú" que designan a la misma Cecilia, dan cuenta del empecinado diálogo de la protagonista consigo misma, así como de la relación no menos problemática que mantiene con la escritura de su "diario". Así, entre esta escritura y la progresión narrativa con base en los sucesos que marcan la inserción conflictiva de la protagonista en el ámbito "letrado", va perfilándose, a saltos, la cuestión medular de los vínculos y las diferenciaciones entre el sujeto psicológico y el sujeto de la escritura propiamente dicho. Mientras la "formación" del primero se plantea mediante la elaboración reflexiva de vivencias —pasadas y presentes— ligadas a la presencia de unos "otros" que la narradora se esfuerza por ubicar en su alteridad propia, la asunción del segundo se va abriendo paso por dos vías distintas y complementarias entre sí. La primera, no desvinculada del aprendizaje anterior, descansa en la puesta a distancia y el cuestionamiento de ciertas concepciones de la literatura y de su ejercicio en el marco de una "institución" en la cual imperan relaciones que conducen a "ritos" —sociales y escriturarios— esterilizantes. La segunda, a su vez, consiste en la ruptura con la seducción que ejercen estos mismos rituales, por los que había llegado a transitar la misma escritura del "diario".

El contraste de lenguajes que pone en escena el desenlace de la novela no podría ser más irónico y regocijante. Luego de consignar sin miramientos sus dilemas entre vida y escritura, Cecilia —ya desprendida de su "diario" y resuelta a asumir su vocación de escritora—, emprende un largo "vuelo" lírico-narrativo impulsado por la "belleza de las palabras", prendida de sus sonoridades, de su inefable poder sugestivo y de sus infinitas posibilidades asociativas. Sale luego a caminar por la ciudad nocturna, hasta que la interpela de pronto una voz anónima que echa por tierra el castillo de letras previamente ensayado —cuyo carácter paródico salta entonces a la vista—: "¿A dónde vas tan sola, mamacita? Te van a robar" (Castellanos 1996: 362).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:50 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Esta confrontación sorpresiva de los lenguajes escritos y literarios del diario y la escritura autobiográfica con esta voz popular oral salida de la sombra, no deja lugar a dudas acerca de la deliberada figuración de los límites de la "autonomía" de la institución literaria, de su lenguaje y de sus rituales. Refrenda de este modo el lugar central de la escisión ontológica y cultural entre el lenguaje y el ser, tempranamente intuida por la narradora chiapaneca. Pero reabre también la cuestión no menos medular de la heterogeneidad y la confrontación social y cultural de lenguajes separados y enfrentados entre sí. Luego de recordar la interpelación intempestiva de la que ha sido objeto, la protagonista se interroga y cavila:

> ¿De dónde había salido esa voz, espesa de pulque, arrastrada de cobarde socarronería? Voz de barrio populoso de patio de vecindad, de vendedor ambulante, de cantina barata. Voz que grita obscenidades a sus ídolos en la carpa, que envalentona a los toreros en la corrida, que enardece a los jugadores en la cancha. Voz que caricaturiza a los locutores radiofónicos, que remeda a los astros de cine. Voz bárbara que atraviesa las edades, que sobrevive a las catástrofes, que se unta a la opulencia para vivificar la memoria de su origen, que irrumpe en la solemnidad para despedazarla y mostrar que más allá no hay nada, no hay nadie. Voz anónima y colectiva que los poetas auscultan a veces para registrar su acento con la minuciosidad con que el médico registra un síntoma (*idem*).

Con esta vuelta del sujeto de la escritura sobre lo ineludible de su punto de partida, *Rito de iniciación* no podía sino quedar abierta a nuevas búsquedas de lenguajes y de formas, tan imperiosas, inciertas e impredecibles como las anteriores:

> —A dónde vas tan sola mamacita? Te van a robar [...]
>
> La ciudad me ha vuelto a dar la espalda y se ha tornado hostil. En su seno —que mido de manera semejante a la que el náufrago mide el mar— adivino la pululación, la fermentación de una infinidad de seres informes que me rodean, que me acechan, que me amenazan. Y dentro de mí —que he sido despojada otra vez del rostro y del contorno y otra vez confundida y aniquilada— despierta el vagido del desvalimiento, el impulso de la carrera loca hacia la protección, hacia la querencia desconocida, hacia la luz indispensable [...]
>
> Lo único que ahora me es lícito saber, lo único que sé y no debo olvidar sino tener presente a todas horas, es que *voy a entrar en un túnel* [...]
>
> Del túnel temo —y acepto— la oscuridad a grandes trechos, la asfixia casi siempre y la certidumbre de que conduce a otra dimensión, a otro nivel, a otra perspectiva. No superior ni inferior ni más amplia ni más profunda que éstos en los que hasta ahora me he movido. Otros, diferentes (362-364).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:50 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

BIBLIOGRAFÍA

I. Obras de Rosario Castellanos

CASTELLANOS, Rosario. 1989-1998. *Obras*, 2 ts., comp. y notas Eduardo Mejía. Fondo de Cultura Económica (*Letras Mexicanas*), México.

——. 1996. *Rito de iniciación*. Alfaguara, México.

——. 2005. *Sobre cultura femenina* (1950), pról. Gabriela Cano. Fondo de Cultura Económica, México.

II. Libros dedicados a la obra y la narrativa de Rosario Castellanos

FRANCO, Ma. Eugenia. 1994. *Rosario Castellanos. Otro modo de ser humano y libre. Semblanza psicoanalítica*. Plaza y Valdés, México.

GIL IRIARTE, María Luisa. 1999. *Testamento de Hécuba. Mujeres indígenas en la obra de Rosario Castellanos*. Universidad de Sevilla, Sevilla.

LAVON, Victorien. 1991. *Mujeres e indios, voces del silencio. Estudio sociocrítico de Balún Canán*. Tesis de Doctorado, Pittsburgh University.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia. 1991. *La espiral parece un círculo. Análisis de "Oficio de tinieblas" y "Álbum de familia"*. Universidad Autónoma Metropolitana, México.

LUONGO MORALES, Gilda. 1999. *Rosario Castellanos: Del rostro al espejo / De la voz a la letra / Del cuerpo a la escritura. "Cartas a Ricardo": el amor hecho palabra*. Tesis de Doctorado, Universidad de Chile.

MEGGED, Nahum. 1994. *Rosario Castellanos. Un largo camino a la ironía*. El Colegio de México (*Jornadas*, 102), México.

POPOVIC KARIC, Pol y Fidel CHÁVEZ (eds.). 2010. *Rosario Castellanos: ensayos inéditos sobre su obra*. ITESM-Miguel Ángel Porrúa, México.

ZAMUDIO R., Luz Elena y Margarita TAPIA A. (eds.). 2006. *Rosario Castellanos. De Comitán a Jerusalem*. ITESM-Conaculta, México.

III. Obras dedicadas a escritoras mexicanas, que incluyen a Rosario Castellanos

FRANCO, Jean. 1994. *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. Fondo de Cultura Económica, México.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia. 1995. *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del Siglo XX*. El Colegio de México, México.

IV. Otra bibliografía consultada

LÉVY-STRAUSS, Claude. 1967. *Les structures élémentaires de la parenté*. Mouton, La Haya.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:50 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

LIENHARD, Martin. 2003. *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1998)*, 4a. ed. Casa Juan Pablos-Unicach, México.

PACHECO, José Emilio. 1975. "La palabra", en Rosario Castellanos, *El uso de la palabra*. Ediciones de Excélsior (*Serie Crónicas*), México, pp. 7-14.

PERUS, Françoise. 2003. "Historia y memoria en la poética de *Balún Canán*", *Poligrafías: Revista de Literatura Comparada*, vol. 4, núm. 2, pp. 31-51.

RAMA, Ángel. 1982. *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI Editores, México.

SOMMERS, Joseph. 1964. "El ciclo de Chiapas: nueva corriente literaria", *Cuadernos Americanos*, marzo-abril, núm. 2, pp. 246-261.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:50 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:24:50 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

EL COLEGIO DE MÉXICO

Chapter Title: ELENA GARRO, ESCRITORA DE NUESTRO TIEMPO

Chapter Author(s): Lucía Melgar

Book Title: Doscientos años de narrativa mexicana

Book Subtitle: Siglo XX

Book Editor(s): Rafael Olea Franco and Laura Angélica de la Torre

Published by: El Colegio de Mexico

Stable URL: https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnq1k.15

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at https://about.jstor.org/terms

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0). To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

El Colegio de Mexico is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Doscientos años de narrativa mexicana*

JSTOR

This content downloaded from 189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:13 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ELENA GARRO, ESCRITORA DE NUESTRO TIEMPO

Lucía Melgar
Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM

Dramaturga, narradora, ensayista, periodista, guionista, lectora, testigo de su época e intelectual pública comprometida y controvertida, Elena Garro (1916-1998) nos ha legado una obra amplia, compleja y contrastante en sus facetas de luz y sombra. Mujer de su tiempo, Garro lo observa y lo vive a fondo, lo inscribe en su memoria y a través de ésta recrea en su escritura sus múltiples y contradictorias aristas. Seis novelas, cuatro libros de cuentos, novelas cortas, memorias, más de doce obras de teatro, entrevistas, artículos periodísticos y ensayos biográficos, dan cuenta del compromiso de Garro con su oficio, y ofrecen en conjunto una visión lúcida, a veces desencantada, a veces apasionada, de un siglo conflictivo y turbulento.

Si su trabajo periodístico[1] nos recuerda la persistencia de problemas sociales graves como la violencia, la injusticia en el campo y en la ciudad, así como el abuso del poder, su literatura ilumina tanto los paraísos perdidos de la infancia y los sueños rotos, como las historias acalladas de las luchas y los ideales fracasados del siglo XX. La Historia y las historias, las memorias y la autobiografía novelada se funden en una obra que, como ha señalado la crítica, da voz a los marginados, libertad a la imaginación, dimensiones maravillosas a la vida y fuerza transformadora a la palabra. La veta poética de Garro, su talento dramático, su originalidad, destacan de manera particular en su primera novela, y la más conocida, *Los recuerdos del porvenir* (1963), que le valió el Premio Villaurrutia en 1964, en su libro de cuentos *La semana de colores* (1964), reeditada como *La culpa es de los tlaxcaltecas* en 1987, y en el drama *Felipe Ángeles*. Como escribiera Gabriela Mora, una de sus primeras estudiosas en Estados Unidos, sólo por *Los recuerdos* y *La semana de colores*, Garro merecería ser considerada a la par de Rulfo (Mora 2003).

[1] Entre 1941 y 1968 colabora en *Así* (1941-1943), en los prestigiados suplementos *México en la Cultura* (1958) y *La Cultura en México* (1965), y en las revistas *Sucesos* (1966-1967) y *Por qué* (1968). En los años cuarenta y sesenta publicó obras de teatro y cuentos en *Revista de la Universidad de México* (UNAM), *La Palabra y el Hombre* (Xalapa) y *Sur* (Buenos Aires), entre otras. Después, difundió algunos textos en revistas españolas.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:13 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Intelectual pública en un país donde literatura y política se entrelazan dentro y fuera del texto, Garro misma se vio envuelta en intensas polémicas políticas que afectaron largo tiempo la valoración de su obra. Las palabras públicas de Garro, en particular sus declaraciones contra los intelectuales que habían apoyado el movimiento estudiantil en 1968, a unos días de la matanza de Tlatelolco, marcaron un punto de quiebre en su vida y en la recepción de su obra. Tras varios años de "insilio", aislamiento y persecución abierta o velada, en 1972 partió a un exilio del que sólo volvería veinte años después. A partir de 1968, la leyenda negra en torno a su figura pública ensombreció su deslumbrante obra anterior y contaminó la lectura de sus primeras publicaciones desde el extranjero.[2] En las décadas de 1970 y 1980 en particular, se leyó a la escritora como Elena Garro, la controvertida figura de los años sesenta, la antagonista de Octavio Paz, su ex marido, la exiliada sospechosa a la que se atribuían excesos imaginativos que alimentarían la desconfianza sobre ella (Gutiérrez de Velasco 1998).

Los cambios políticos en México y, sobre todo, la calidad indudable de su escritura, permitieron que, a partir de los años noventa, se reevaluara el lugar de Garro en el campo literario mexicano. Si bien en vida no se le dio el pleno reconocimiento que se debía a una de las voces más originales, imaginativas y lúcidas de la literatura en español (no se le otorgó, por ejemplo, el Premio Nacional de Literatura), sus mejores textos fueron ganando lectores y elogios críticos. Su muerte en 1998 abrió nuevas posibilidades de lectura. Desaparecidos los personajes principales del drama político y personal, quedan las palabras de Garro, sus libros, sus cartas y manuscritos, archivados hoy en la biblioteca Firestone de Princeton University en Estados Unidos.[3] El conjunto de sus textos publicados, así como las entrevistas y los testimonios novelados o ensayísticos de sus contemporáneos (Landeros, Poniatowska, Carballo, etcétera), ofrece a los lectores de este nuevo siglo un valioso material para la relectura y la reinterpretación de una obra vigente y viva, de una autora que, como escritora y figura pública, dejó su marca en la historia literaria e intelectual del México del siglo XX.

[2] Junto con Carlos Madrazo y otros políticos, Garro fue acusada de encabezar el movimiento estudiantil, visto como "complot comunista contra el gobierno": ante esa acusación pública, la escritora hizo declaraciones a la prensa el 5 de octubre del 68. Pueden consultarse versiones más detalladas sobre este episodio y sus consecuencias en Biron (2000), Guízar y Melgar (2000), Vega (2002), Melgar y Mora (2002), y Melgar (2000a). Rosas Lopátegui (2005) lo interpreta desde otra perspectiva.

[3] Con el nombre "Elena Garro Papers", en la sección de Manuscritos y Libros Raros de la Firestone Library, se incluyen sobre todo cartas, algunos manuscritos y libretas de apuntes. Se complementan con el archivo "José Bianco Papers" y algunos otros de la misma biblioteca. Garro y su hija Helena Paz empezaron a vender estos materiales a la universidad en 1997.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:13 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Cuando una autora se distingue desde el inicio por una escritura fuera de lo común, la calidad de sus textos y la complejidad de su pensamiento hacen posible una multiplicidad de lecturas. Cuando su obra cruza géneros literarios, fronteras nacionales y décadas, no pueden sino encontrarse cumbres y altibajos. Éste es el caso de la literatura de Elena Garro. *Los recuerdos del porvenir* y *La semana de colores* le han valido por sí solos un reconocimiento crítico amplio; *"Un hogar sólido" y otras piezas en un acto* (1958 y 1983) y el drama histórico *Felipe Ángeles* conforman un *corpus* teatral excepcional; en cambio, las apreciaciones sobre el resto de su narrativa y dramaturgia varían. Desde mi perspectiva, cabe destacar al menos la colección de cuentos *Andamos huyendo Lola* (1980), la novela *Testimonios sobre Mariana* (1981), la novela político-policiaca *Y Matarazo no llamó...* (1989), así como las extraordinarias *Memorias de España 1937* (1992).

La crítica suele hablar de dos etapas en la escritura garriana, divididas por el drama de 1968 y el subsecuente silencio editorial de la escritora, en parte por hechos biográficos, en parte por las variaciones que ciertamente presenta su obra. En términos literarios, se observa en particular el contraste entre la centralidad de lo fantástico en las obras previas al 68 y su disminución o ausencia en textos publicados a partir de 1980. Así, la primera etapa se caracterizaría por la belleza estética, la complejidad literaria de los textos, la presencia luminosa de lo fantástico y la prevalencia de escenarios "mexicanos"; en la segunda destacan los escenarios sombríos, muchos extranjeros, la recurrencia de protagonistas perseguidas, un menor trabajo de estilo, un uso limitado o nulo de recursos fantásticos y una huella autobiográfica más marcada (Bradu 1987, Mora 2003, entre otras).

Aunque estas diferencias son innegables, las relaciones internas en la obra de Garro son más complejas.[4] Por ejemplo, ciertos temas que llaman la atención en las novelas de los años ochenta ya estaban presentes en versiones anteriores o en textos tempranos; se pueden trazar conexiones entre relatos de distintas épocas, y entre géneros. La narrativa, en todo caso, no puede desligarse por completo de la dramaturgia. Por ello, me referiré un poco a ésta cuando se trate de iluminar ciertas características del mundo garriano.

En el marco de una relectura colectiva de la narrativa mexicana de dos siglos y de la conmemoración de fechas históricas que invitan a revalorar nuestro legado cultural y a reflexionar acerca de los aportes de las mujeres a las letras y a las artes, me interesa destacar la vigencia de la obra de Elena Garro. Más que intentar una lectura panorámica, trazaré un recorrido por su narrativa, siguiendo tres líneas temáticas que atraviesan su obra y que ella

[4] Entre otros factores, Garro no solía publicar sus textos enseguida; la escritura de algunos la dejó por años y luego la retomó; otros tardaron en publicarse.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:13 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

exploró en textos de gran calidad literaria. El poder de la palabra y la fuerza de lo fantástico, la violencia, en particular contra las mujeres, y el exilio son asuntos que Garro captó con gran lucidez, y que pueden retomarse como hilos conductores para releer su obra. En este siglo XXI son asuntos que también nos inquietan. La literatura no cambia al mundo, pero nos ofrece caminos para la reflexión; invita a imaginar, junto con sus mejores autores, otras maneras de vivir, pensar y hablar.

Conocedora del poder de la palabra, Elena Garro captó sus peligros y su potencial transformador y supo desplegarlo con múltiples matices en su escritura. La maestría de su arte narrativo se ha reconocido sobre todo en el recurso a lo fantástico, en la vertiente del llamado "realismo mágico"; en los rejuegos de tiempos distintos que se enlazan o chocan; en la actualización de la memoria, que adquiere voz propia y se hace presente para contar mejor; en la relectura de la historia desde los márgenes. En tanto la escritura misma es un arte, cabe apreciar su densidad poética, su plasticidad y su poderoso efecto en los mejores textos garrianos. En éstos se entretejen silencios expresivos y palabras hondas de sentido; la oralidad se recrea con expresiones y ritmos propios; surgen imágenes visuales lúdicas, bellas o aterradoras; los diálogos vuelan, se tensan; las palabras mismas brillan o se apelmazan, se tiñen de silencio o se ahogan en sangre y pesar.

El poder de la palabra

La vida de Garro corre paralela a casi toda la historia del siglo XX. Aunque la biografía en sí no explica ni determina la obra de ficción, la cercanía de la escritora con algunos de los acontecimientos más significativos del siglo pasado, su interés en el mundo y sus personajes, su pasión por lecturas y culturas diversas, han dejado huella en sus escritos. La Revolución Mexicana, la Guerra Cristera, la Guerra Civil española, las migraciones y exilios de fin de siglo, son algunos de los referentes históricos que recrea directa o indirectamente en su obra de ficción, en sus memorias y en su correspondencia. Más que reportar hechos específicos, Garro muestra una gran sensibilidad ante los efectos de la violencia, la marginación y el acallamiento, y los expone de manera crítica en su obra. A la vez, sobre todo en sus primeros textos, recupera la mirada y las ilusiones de la infancia, da voz al deseo y alas a la imaginación, como expresiones —así sean efímeras o fracasadas— del potencial creativo y vital de sus personajes y del mundo.

Como ha señalado la crítica, la narrativa y el teatro de Garro dan una voz autorizada a figuras marginadas, cuentan aspectos acallados por la historia oficial y presentan hechos históricos desde el punto de vista de la gente común y corriente. Niños, niñas, indígenas, mujeres, se convierten en figu-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:13 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ras centrales, con voces que dicen la verdad, que enuncian la ilusión y el deseo, que preservan el recuerdo de la felicidad (Glantz 1994; Gutiérrez de Velasco 1996; Méndez-Rodenas 1985; Prado 1992, 1994). Asimismo, las versiones silenciadas o marginadas de la Historia pasan a primer plano, no como simple reivindicación sino en contrapunto con los relatos unilineales del poder (Seydel 2007, por ejemplo).

Si en *Los recuerdos del porvenir* se recrea la microhistoria de un pueblo que, en los años veinte, se siente agredido por la ocupación de tropas federales y es desgarrado por la Guerra Cristera, en *Felipe Ángeles*, se reescenifica el juicio del antiguo general revolucionario ante un tribunal militar sometido a Carranza. Mientras que, en la novela, la narración desde los márgenes contradice la historia oficial y cuestiona las construcciones autoritarias y centralistas de la nación (Durán 2000), el drama rescata del olvido a uno de los héroes derrotados por el afán de poder y el personalismo que destruyeron los ideales revolucionarios. Al escribir desde la perspectiva de los subordinados, Garro recrea o crea mundos sombríos, arruinados por la demagogia, los prejuicios, la violencia, el abuso de poder.

Ligado a éste último, el abuso de la palabra, su transformación en retórica vacía, falsas promesas o mentiras, contribuye, según Garro, al desgarramiento social, imposibilita el diálogo y retroalimenta la violencia. Contra la palabra falsa, la palabra que, en cambio, dice la verdad, lo que debe decirse, es el primer y último recurso, el más valioso, el indispensable. Eso lo saben y lo afirman dos personajes extraordinarios: Felipe Ángeles y Juan Cariño, el "loco" de Ixtepec.

En *Felipe Ángeles* (1979), pieza en tres actos basada en una investigación histórica, que Garro empezó a escribir en 1954, el protagonista no se limita a defenderse. Hace una aguda crítica de la traición de los antiguos revolucionarios a los ideales que los llevaron a la lucha, denuncia la violencia que se ha impuesto como modo de gobierno y, contra ésta, afirma la primacía de la palabra.

Por su belleza y por su vigencia, cabe citar la respuesta de Ángeles al general Escobar, uno de sus antiguos compañeros de armas, quien le ha echado en cara no haber tomado el poder, sin el cual, opina, hablar es inútil pues nadie escucha a los perdedores:

> No sé si alguien me haya oído pero lo que sé es que hay que hablar en este cementerio en el que ustedes han convertido al país, en donde sólo se oyen gritos y disparos. Ya sé que hablar aquí es el mayor de los delitos; aquí en donde el terror ha reducido al hombre al balbuceo. Pero yo, general, no renuncio a mi calidad de hombre. Y el hombre es el lenguaje [...] Hay que hablar, general, aunque nos cueste la vida. Hay que nombrar a los tiranos, sus llagas, sus crímenes, a los muertos, a los desdichados, para rescatarlos de su desdicha. Al hombre se le rescata con la palabra (Garro 1979: 65).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:13 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Por esta definición y defensa de la palabra, Ángeles representa el personaje ideal garriano. Su autora no sólo reivindica para la posteridad a un héroe hasta entonces olvidado o incomprendido, como lo hiciera Nellie Campobello con Villa en su momento, sino que le da la cualidad superior de ser literario con una presencia eterna mas no petrificada, puesto que, por su inteligencia y su fuerza dramática, su discurso se actualiza en cada lectura o puesta en escena.[5]

Mientras que esta defensa del decir que revela lo acallado apunta a una de las principales características del poder creativo de la palabra en la obra de Garro, la conjunción de memoria, fantasía y poesía constituye una vía privilegiada para escapar de la mediocridad del tiempo cronológico y para ampliar las dimensiones de una realidad opresiva y violenta que, sin ellas, sería insoportable. Así lo expresa Ángeles, antes de morir, en su evocación poética del paisaje mexicano. Lo sabe también Juan Cariño, vocero emblemático de la magia transformadora de la palabra.

En *Los recuerdos del porvenir*, su primera novela —según la autora, inspirada en sus recuerdos de infancia— escrita en 1952 pero publicada en 1963, una voz colectiva narra la historia de Ixtepec, un pueblo azotado por las luchas políticas, al que la Revolución Mexicana no ha hecho justicia y donde la Guerra Cristera intensifica el conflicto y la destrucción. En este contexto de muerte y silencio, Cariño, el loco del pueblo que se cree "Presidente", se erige en defensor de los principios liberales y busca conjurar la violencia con el poder mágico de la palabra. Si, por un lado, al enunciar vocablos como "confeti" o "fiesta", revela su sentido lúdico a los oyentes, por otro, recoge en su sombrero de copa todas las palabras "malignas" que encuentra por las calles para deshacerlas en letras y así neutralizar su magia negra. Como explica la voz narrativa: "Todos los días buscaba las palabras ahorcar y torturar y cuando se le escapaban, volvía derrotado, no cenaba y pasaba la noche en vela. Sabía que en la mañana siguiente habría ahorcados en las trancas de Cocula y se sentía el responsable" (Garro 1963: 59-60).

Sabio y coherente (tal un moderno Licenciado Vidriera), Cariño rebasa la condición de personaje secundario y queda en el recuerdo como vocero y defensor de la imaginación y de la integridad. Lo mismo que Ángeles, conoce el poder de la palabra; como él, será derrotado por la violencia, aunque no borrado de la memoria.

[5] Una primera versión de la obra se publicó en 1967 en la revista *Coatl*; la versión definitiva como libro se difundió en 1979, año en el que también se estrenó en la UNAM. El director Luis de Tavira la dirigió años después con gran éxito. Garro investigó en los archivos militares. Una lectura detallada del juicio permite constatar que en la segunda versión, sobre todo, incluyó parte del texto original sin cambios o sólo con ligeras modificaciones. Gracias a la compilación de Álvaro Matute (1982), es más accesible analizar el juicio histórico y desde ahí releer el dramático que, a su vez, inspiró la novela *La noche de Ángeles* de Ignacio Solares (1991). La figura de Ángeles ha sido revalorada recientemente (*cf.* Gilly 2008).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:13 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

El poder de lo fantástico

El poder de la palabra como revelación, creadora de mundos y develadora de misterios, se manifiesta también en la escritura garriana misma. El efecto visual, luminoso, de palabras como "Bengala" pronunciadas por Cariño puede leerse como *mise en abîme* de lo que la escritora logra en esta novela, y en algunas obras de teatro y cuentos, al desplegar la magia de la palabra, sobre todo en su vertiente fantástica.

No es casual que, además de *Los recuerdos* y *La semana de colores*, piezas de *Un hogar sólido* hayan atraído la atención crítica y suscitado variados análisis acerca de los rasgos y los recursos que rompen con el marco realista o con la primacía de la razón occidental. Así, algunas estudiosas han visto un vínculo entre, por un lado, el surrealismo y su mundo de sueños e imágenes extrañas y, por otro, los juegos con el tiempo y las revelaciones súbitas que se dan, por ejemplo, en "El encanto, tendajón mixto" o en el cuento "La semana de colores" (Stoll 1999, León 2006). Otras se han detenido en el sentido de la cosmovisión indígena en "La culpa es de los tlaxcaltecas" o "Perfecto Luna" (*cf.* Marx, Cypess y Duncan 1990). En general se destacan los rejuegos con el tiempo y su sentido liberador, transgresor o crítico. En particular, se elogia la magistral ruptura del tiempo cronológico y la apertura a una dimensión otra, mágica o terrible, en *Los recuerdos del porvenir*; el deslumbrante entrecruce temporal, histórico y cultural en "La culpa es de los tlaxcaltecas" (Escalante 2000, Monsiváis 1994) y la intersección de tiempos y deseos en "La semana de colores" (Glantz 2003; Méndez-Rodenas 2000; Rojas 1990); se analizan también variantes menos vistosas en otros textos (López Morales 2006; Rojas 2003).

Las instancias fantásticas más espectaculares y complejas se dan al final de cada parte de *Los recuerdos del porvenir*. Aquí, y en toda la obra de Garro, la escena magistral es sin duda la súbita suspensión del tiempo lineal que permite la milagrosa huida de los amantes desdichados de Ixtepec, ruptura de tiempo y espacio que se ha leído como irrupción de una dimensión mágica de la realidad, caracterizada en la literatura latinoamericana como "realismo mágico".

Dada la fecha de publicación de esta novela (1963), más que precursora de éste, su autora sería una de sus creadoras y practicantes más destacadas. En efecto, Garro no sólo llevó esta vertiente fantástica a una intensidad genial antes que García Márquez en *Cien años de soledad* (1967), sino que le dio una belleza singular, como se aprecia al releer el siguiente pasaje, donde la voz narrativa ("Ixtepec") intenta explicar lo que sucedió cuando el general Rosas estaba a punto de matar a Julia y a Felipe Hurtado:

> [...] entonces sucedió lo que nunca antes me había sucedido; el tiempo se detuvo en seco. No sé si se detuvo o si se fue y sólo cayó el sueño: un sueño que no me había visitado nunca. También llegó el silencio total. No se oía siquiera el pulso

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:13 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

> de mis gentes. En verdad no sé lo que pasó. Quedé afuera del tiempo, suspendido en un lugar sin viento, sin murmullos, sin ruido de hojas ni suspiros, Llegué a un lugar donde los grillos están inmóviles, en actitud de cantar y sin haber cantado nunca, donde el polvo queda a la mitad de su vuelo y las rosas se paralizan en el aire bajo un cielo fijo. Allí estuve. Allí estuvimos todos [...] No sé cuánto tiempo anduvimos perdidos en ese espacio inmóvil (Garro 1963: 144-145).

La personificación del pueblo a través de la voz narrativa, recurso que actualiza la historia y resalta la importancia de la memoria como medio de recuperar el pasado, a la vez que permite reflexionar sobre sus vaivenes, resulta particularmente efectiva para darle vida a esa otra dimensión del tiempo que de pronto se despliega y salva a los amantes de la muerte. Nótese, en el pasaje citado, la incertidumbre, la insistencia en la incapacidad de entender y explicar una interrupción maravillosa (bella y aterradora), un hecho que, por su indeterminación, se acerca a lo fantástico, pero que, por su conexión inmediata con la vivencia, conserva un rasgo realista, de modo que, más que abrir una dimensión oculta, la realidad misma se desdobla.

Mientras que los demás habitantes quedan paralizados, como las estatuas de marfil de los juegos infantiles, Julia y Felipe Hurtado desaparecen. Por medio de una voz indirecta, la de un arriero, se sabe que cuando en el campo amanecía, Ixtepec quedó suspendido en la noche. Estremecido en esa frontera de luz y obscuridad, el arriero ve pasar a un jinete con una mujer vestida de rosa, que lo saluda. El pueblo reconoce en ella a Julia e imagina su huída por las trancas de Cocula. "Nunca más volvimos a oír de los amantes" (145), dice la voz narrativa. Lo fantástico, aquí, como en otros textos de Garro, abre un resquicio a la felicidad; se deriva, por así decirlo, de la fuerza de la ilusión, a la vez que le permite materializarse. Si Julia y Felipe se salvan, es por la fuerza del amor y por la fuerza de la imaginación del pueblo, dispuesto a creer esta aventura singular.

Si en el realismo mágico se manifiesta un hecho extraordinario como si formara parte casi natural de la realidad (de la dimensión del tiempo y del espacio que así se conoce), este pasaje es sin duda un magnífico ejemplo. Si en lo fantástico prima la indeterminación, el suspenso entre lo normal y lo anormal, la literatura de Garro se vincula con la modalidad fantástica rioplantense que ella tanto apreciaba (además de admirar a escritores como José Bianco, Bioy Casares y Jorge Luis Borges). Si, como plantea la crítica posmoderna, lo fantástico cuestiona el centro mismo de la razón occidental, en Garro y en esta novela en particular, lo "inexplicable" mina la lógica de la violencia y quiebra la visión hegemónica, autoritaria y patriarcal que excluye a los llamados "subalternos".

En todo caso, el trastrueque temporal, cuyo hondo misterio se esboza en el pasaje citado, no es un mero juego efectista. Su función y su sentido lite-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:13 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

rario se relacionan con la concepción garriana de la palabra, del tiempo, del poder y de la historia, y nos permite, a su vez, entenderla mejor. Como se ha sugerido, esa "caída en el sueño" no corresponde sólo a los deseos de escapar de la mediocridad del pueblo, simbolizada en el tic tac de los relojes. Es, por el contrario, lo que hace posible que el amor sea más fuerte que la muerte; lo que, por un instante, detiene la violencia que ya desgarra al pueblo. Con ese intersticio efímero, se cierra un ciclo de violencia y se inicia otro, que culmina en una metamorfosis. Ese segundo hecho fantástico no implica ya salvación sino condena, porque para entonces la intensificación de la violencia habrá agotado el potencial liberador de la ilusión. Los signos y la dinámica de la violencia tienen en efecto una intensidad propia que llega a ser atroz.

La violencia: maquinaria destructiva

Como ya sugieren las palabras de Ángeles, la actitud de Cariño y el contraste entre ilusión y opresión que he apuntado, el teatro y la narrativa de Garro conllevan un severo cuestionamiento de un mundo definido por la violencia. Esto no implica que se trate de una literatura social o política en un sentido estrecho. Es una literatura ligada a la realidad pero que ve más allá, porque al representarla o recrearla no se limita a los hechos ni se queda en la superficie. La violencia, por ejemplo, no es mero caos, ni se representa en su horror más evidente. En las piezas "Los perros", "El rastro" y "El árbol", por ejemplo, se manifiesta tanto en agresiones, que propicia una sociedad machista y desigual, como en la dimensión mágico-poética de un lenguaje permeado de una cosmovisión indígena.

Con recursos narrativos complejos y con un uso del lenguaje consciente de matices y registros, de la complementariedad de la palabra y el silencio, en su narrativa sobre todo, Garro representa la violencia como una fuerza que amenaza sutilmente o fisura los ámbitos familiares, como en los cuentos "El día que fuimos perros" o "El robo de Tixtla"; como una maquinaria destructiva que desgarra cuerpo y espíritu, que promueve la falsificación del lenguaje e impone un silencio opresivo —y así impide el diálogo— que condena a la desaparición y a la muerte (en *Testimonios sobre Mariana* o *Inés*) y que expulsa la ilusión y la fantasía ya sea al mundo remoto de la infancia, como en "La semana de colores" o en algunos relatos de *Andamos huyendo Lola*, ya sea a un tiempo fantástico (y salvador) al que sólo pueden acceder algunos privilegiados, y que otros ni siquiera pueden vislumbrar, como Yáñez en *Y Matarazo no llamó...*

La crítica garriana de la violencia no se limita a sus dimensiones políticas y sociales, ya que ésta se percibe como fenómeno dinámico, con múlti-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:13 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ples facetas. Así, por ejemplo, la violencia política intensifica la violencia social, a la vez que los prejuicios sociales, como el racismo, y la violencia de género aceleran la dinámica del conflicto político. Además, la violencia política y social favorece las agresiones interpersonales. En este proceso, los límites de la tolerancia social de la violencia se amplían peligrosamente.

Representar una violencia atroz y sus efectos sin cargar las tintas, sin darle al destino un peso que anule la dinámica diegética, es uno de los rasgos notables en la escritura de *Los recuerdos del porvenir*, la novela más compleja de su autora. La multiplicidad de lecturas que se han hecho de ella corresponde sin duda a la riqueza de un texto de gran densidad poética y múltiples niveles, donde se narran las vicisitudes de un pueblo invadido por tropas federales que combaten a los agraristas, no a los terratenientes, y luego a los cristeros, con quienes parte del pueblo simpatiza; a la vez que se iluminan las estrechas relaciones entre las historias personales y las violencias privadas, por un lado, y los vaivenes y desastres de la política, por otro.

Los recuerdos puede leerse, y se ha leído, como novela histórica, de la microhistoria, como historia de amor, como sombría representación del campo mexicano y como defensa de la vida espiritual y de la ilusión. La amplitud y variedad de la crítica han enriquecido el acercamiento a ella (Balderston 1989; Cypess 1990; Franco 1989; Glantz 2003; Méndez-Rodenas 1985, 2000, entre muchas otras).

En tanto visión de la historia nacional desde el campo, esta novela puede compararse con *Pedro Páramo*. En ambas, el lenguaje literario recrea una oralidad poética entretejida de silencios significativos, da voz, y voz autorizada, a personajes humildes, desmonta o deja entrever los mecanismos del poder que devastan vidas y tierras. Más aún, si en el páramo rulfiano, el cacique deja morir al pueblo y no queda de él mismo sino "un montón de piedras", Ixtepec se paraliza como escombro, y la memoria que permite contar su historia se asienta en "una piedra aparente". Al mismo tiempo, aunque no los idealice y aunque estudios como el de Meyer (1976) hayan permitido ver la cristiada como algo más que una simple contienda en blanco y negro, la simpatía de la autora implícita hacia los cristeros diferencia a Garro de Rulfo.[6]

Por otra parte, en tanto multiplica las dimensiones del tiempo y anuda lo fantástico con lo real (como real), *Los recuerdos*, según he dicho, se ha considerado ejemplo paradigmático del "realismo mágico" o se ha inscrito en el marco más amplio de la literatura fantástica. Ya he señalado la importancia

[6] En su recepción inicial, esta novela fue calificada como "cristera", lo que implicaba contraponerla a la celebrada "novela de la Revolución", así como tachar a su autora de "reaccionaria". La mirada excéntrica de Garro se puede apreciar mejor hoy. No obstante, cabe decir que la visión favorable a la religión (más que a la Iglesia en sí, véanse *Y Matarazo no llamó...* o *Inés*) distingue la obra de Garro de los autores de la nueva novela, de Revueltas y demás escritores reconocidos de su época.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:13 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

y abundancia de lecturas críticas que destacan las rupturas del tiempo como fuga, salvación, condena. Se observa también la irrupción o restauración de un tiempo circular en el que se adivinan residuos de una cosmovisión indígena o rural, y otras marcas de un destino prefigurado en una visión fatalista de la historia o de la realidad. Sin duda, es importante destacar la estrecha vinculación entre los conceptos del tiempo, la visión de la historia (como progresión, repetición, a menudo ruina), el concepto de destino individual y social (fatal casi siempre, así sea como amenaza) y las posibilidades (mínimas, efímeras o inexistentes) de libertad y autonomía. Si en los relatos de los años ochenta y noventa la desgracia es tal y el peso del destino parece tan excesivo que, con excepciones, las personajes resultan esquemáticas, en "La culpa es de los tlaxcaltecas" y en *Los recuerdos*, la representación literaria es todavía la de un mundo político y social complejo y conflictivo donde la ruina y la infelicidad no se deben sólo a la fatalidad.

En efecto, en *Los recuerdos*, historia, tiempo, capacidad de acción, libertad, destino, se vinculan de una manera dinámica en una cuidadosa construcción literaria, con una compleja red de personajes e historias, donde los subtextos invitan a explorar más allá del sentido de la trama principal. La representación de la violencia y sus efectos como complicada maquinaria es clave, desde mi perspectiva, para darle mayor movimiento a la novela en términos conceptuales y de acción, y para resaltar las dimensiones históricas y sociales del proceso que lleva a la ruina del pueblo.

Aunque en Ixtepec el amor hace milagros y salva de la muerte gracias a la súbita suspensión del tiempo ya comentada, es también donde aparecen racimos de ahorcados por obra de Rosas en colusión con el rico del pueblo, a la vista de una sociedad atravesada por prejuicios racistas y clasistas que le impiden unirse contra los militares y asumir su propia responsabilidad. Es aquí donde, tras la desaparición de los amantes, se pierde la ilusión, el cierre de la iglesia deja al pueblo despojado de esperanza y consuelo, el autoritarismo de Rosas sigue acumulando muertos y el pueblo entero parece unirse en un complot para proteger al cura, empresa pronto fracasada. En este lugar, Juan Cariño, el ilusionista de la palabra, acaba convertido en "uno que fue". En este pueblo cerrado, azotado por ciclos de violencia, sometido a la ocupación militar y a la arbitrariedad de Rosas, donde el machismo también alimenta la violencia social e interpersonal, Isabel, la hija de una familia *decente*, descubre que el heroísmo sólo se atribuye a los hombres, de modo que si una mujer desafía al poder y lo hace además con medios ambiguos, su destino no es la exaltación heroica sino la condena pública y la marginación.

Isabel, en efecto, se ve limitada por su condición de género y de clase: las hijas de las familias notables del pueblo están destinadas al matrimonio y a la maternidad, perspectivas que para ella, desde pequeña, simbolizan la muerte de la imaginación. Como Nicolás, su hermano, ella sueña con huir de

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:13 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Ixtepec, cruzar a otro lado, a otra vida. Como él, al parecer, se une a la conspiración del pueblo contra los militares para vivir la posibilidad de actuar, de ser protagonista y no mera comparsa. Sin embargo, Isabel aparece en una función tradicional de mujer atraída por la figura del poder, y al irse con el general Rosas, el enemigo del pueblo, es vista como traidora. Su transformación en piedra tras la muerte de Nicolás es un acontecimiento fantástico que, a diferencia del que permite la huida de Julia, produce espanto y simboliza un castigo. Esta petrificación y la inscripción de las palabras de la curandera Gregoria en ella pueden verse también como culminación de un destino nefasto que condenaría tanto a la mujer transgresora como al pueblo, arruinado por la exacerbación de la violencia.

El arte del relato consiste en gran medida en mantener en la ambigüedad las razones de Isabel. De ahí las diversas interpretaciones que se han hecho del desenlace. Para algunos, Isabel traiciona al pueblo y a su familia, por amor a Rosas; es una Julia doblemente fracasada. Su deseo insatisfecho es el deseo femenino frustrado en la sociedad patriarcal (Méndez-Rodenas 1985, 2000) y su petrificación corresponde a un castigo ejemplar ¿hasta cierto punto merecido? Otras lecturas toman en cuenta no sólo las palabras de Gregoria, quien representaría la voz popular, tradicional (Kaminsky 1993), sino también las tensiones del subtexto y las limitaciones de la autora implícita, que impone un castigo doble a esta protagonista: la petrificación que simboliza su derrota y la reinterpretación de su vida como historia de amor fracasada, que esconde sus deseos de ser distinta (Melgar 1996, 2000a). Lecturas recientes han propuesto correlaciones entre las tensiones de la memoria —como proceso y mecanismo con fallas y variaciones— y la negación y opresión del cuerpo femenino (Gladhart 2005).

Valorar la mirada femenina en esta novela permite captar los matices de una representación crítica de la historia de México, de la sociedad posrevolucionaria y, sobre todo, de un nacionalismo autoritario que, aunado a un sistema social clasista y machista, ha reproducido las marcas de la exclusión en sus discursos y prácticas. El protagonismo de las mujeres y su diversidad en este mundo diegético corresponden a un punto de vista y a un lugar de enunciación asumidos en femenino que permiten atravesar las fronteras entre espacios públicos y privados, mostrar cómo "lo personal es político" y dar cuerpo y voz a figuras a menudo limitadas, marginadas y hasta estigmatizadas, como las indígenas y las prostitutas, o aquellas que transgreden o cuestionan el orden establecido. De ahí que, no obstante las contradicciones ideológicas de su autora, *Los recuerdos* sea una novela crítica del poder, del racismo y de la condición subordinada de las mujeres y de los indígenas en México. Como planteo enseguida, la representación de la violencia de género es, a mi parecer, uno de los elementos más importantes de la visión crítica de Garro.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:13 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

VIOLENCIA CONTRA LAS MUJERES Y COMPLICIDAD SOCIAL

"Garro escribe como mujer" ha dicho Margo Glantz al distinguirla de Rulfo, no obstante las semejanzas ya señaladas. Y como "mujer rubia", añade (2003: 24). Si bien el calificativo apunta a la identificación de la escritora con algunas de sus protagonistas, en una elaboración literaria de elementos biográficos, el lugar de enunciación femenino —y crítico— es crucial en la configuración del mundo narrado. Sin considerarse feminista, la autora de "Un hogar sólido" y "Andarse por las ramas" resquebraja con ironía la imagen idealizada de la familia y de la pareja; en *Los recuerdos del porvenir* expone la violencia contra las mujeres, física, psicológica y sexual, como manifestación aguda de la violencia múltiple que arruina Ixtepec y aniquila a sus personajes; en *La semana de colores* combina cuentos que recuperan la ilusión de la infancia, sin borrar los peligros que acechan la supuesta inocencia de las niñas rubias, con relatos de engaños, raptos y asesinatos que sufren las mujeres y que a veces ellas cometen.

Feminista *avant la lettre*, Garro es también precursora de una perspectiva múltiple de la condición femenina: sobre todo en sus primeros textos, es sensible a la presencia indígena y campesina, e incluye a figuras del "México profundo", en particular mujeres, a las que otorga sabiduría, dignidad, deseos, inteligencia, pero también odios e impulsos destructivos. La autora de "El árbol" no idealiza a los subordinados por el simple hecho de serlo, sino que denuncia la violencia contra ellos e invita a pensar en las causas de su propia violencia. En ese cuento, por ejemplo, Luisa, la "india" que Marta, la señora blanca y rica, tanto desprecia, pasa de víctima a victimaria gracias a las "tretas del débil" (Ludmer 1985), al magnetismo del bien contar y a la magia (en este caso negra) de la palabra. Aunque su acción final no se justifica, a través de su propio relato se exponen la desigualdad y el racismo que, al excluir, fomentan la búsqueda de salidas desesperadas. Este tipo de representación evita el sentimentalismo y, más que de un "indigenismo", se deriva de una mirada interesada en los otros —en las otras en particular— que reconoce y valora la diversidad cultural y condena la persistencia de la opresión colonial. Asimismo, en *Los recuerdos*, se denuncia la agresividad racista y rencorosa del mestizo, se otorga dignidad a los indios y se sugiere, en la figura de la criada indígena que "traiciona" a los notables, que ninguneo y lealtad no van jur tas.

El tema de la traición de la mujer indígena se explora con gran arte e inteligencia en el bellísimo relato "La culpa es de los tlaxcaltecas", uno de los mejores cuentos mexicanos según Monsiváis (1994). En un cuidadoso ensamblaje de espacios y tiempos que culmina en el "final del tiempo", en una ciudad ficticia donde conviven y contrastan modernidad y pasado prehispánico, lenguaje hueco y palabras floridas, desamor asfixiante y amor generoso, Garro reivindica a la Malinche, como ha planteado también Escalante

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:13 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

(2000). En el personaje de Laura, la escritora desmonta, además, la falsa armonía de la familia burguesa del siglo XX, donde el hombre ocupa el centro y detenta el poder, más apegado a las convenciones que a las emociones, más interesado en reprimir la diferencia que en entenderla.

La importancia del punto de vista femenino y crítico de la autora en el conjunto de su obra es innegable, pero se distingue sobre todo en las representaciones de la violencia de género. Garro, en efecto, rompe con la tradición de encubrimiento de la violencia sexual, en particular de la violación, que caracteriza a la literatura occidental (Higgins y Silver 1991: 1-4). A diferencia de autores que denuncian la violencia política pero, siguiendo la tradición de la literatura iberoamericana, edulcoran la violación como seducción y borran su brutalidad (como sucede en *La muerte de Artemio Cruz* de Fuentes, por ejemplo), Garro presenta la dinámica y los efectos del rapto, la violación, el maltrato y la manipulación psicológica, como parte integrante de un sistema opresivo. Lo hace además con una gran sensibilidad y, sobre todo, en sus primeras publicaciones, con un lenguaje matizado, a menudo poético, que deja ver la violencia sin convertirnos en *voyeurs* cómplices, que alude lo suficiente para que imaginemos lo peor.

Cabe notar, además, que *Los recuerdos*, "La semana de colores", "El anillo", "Los perros" y "El rastro", por ejemplo, datan de los años cincuenta y sesenta, antes de que el movimiento feminista o los estudios de género incidieran en el discurso público y en las condiciones de la mujer en México y América Latina. Por la intensidad de su lenguaje y su cuidadosa construcción, son de los textos más ricos de la autora y aún hoy pueden leerse como algunos de los mejores ejemplos de la efectividad de la representación literaria cuando se trata con inteligencia y arte un fenómeno doloroso y, por desgracia, común. Como breve ejemplo, sólo mencionaré la configuración de Antonia, una de las personajes más vulneradas y vulnerables de *Los recuerdos*. Hija de un comerciante español, Antonia fue raptada para satisfacer los deseos de Corona, el militar más odioso de la tropa federal. Aterrada, le fue entregada como un bulto, y enseguida enfrentada a su aliento borracho, a su mirada viciosa y a su deseo repugnante. Mientras que la violación se deja imaginar en un silencio textual ominoso, sus efectos traumáticos se evidencian en los temblores de la joven, casi niña, en su asco al olor de Corona, en el terror que le quiebra la voz. Encerrada en el hotel Jardín junto con las demás queridas de los militares, Antonia no habla: susurra, tartamudea; es incapaz de superar el horror, renovado en cada contacto con su captor, quien la "ocupa" incluso a punta de pistola. Esta sujeción abyecta se expone también en "Los perros", cuando Manuela revela su pasado, en un intento fallido por salvar a su hija. Aunque en esta obra la violación tenga una connotación de fatalidad, se configura, lo mismo que en la novela, como una forma de violencia personal y social con que se busca someter a las mujeres. Esta dimensión social de la

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:13 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

violencia sexual apunta a la complicidad de una sociedad que favorece, tolera y hasta fomenta ésta y otras agresiones contra las mujeres. Como puede notarse, esta visión crítica se adelanta a interpretaciones feministas.

Al igual que otras escritoras, Garro critica primordialmente la violencia que afecta a las mujeres; sin embargo, su mirada, más amplia, se detiene también en los efectos del machismo en los hombres. En "El rastro", por ejemplo, quien no cumple hasta el fin con el modelo prototípico, casi folclórico, del macho mexicano, es castigado por los representantes de la sociedad —ojos y voces que aceptan el maltrato contra las mujeres pero no el arrepentimiento ni el miedo de los hombres—. En *Y Matarazo no llamó...*, donde se recrea el México de los años sesenta, Yáñez, singular protagonista masculino de la narrativa garriana, tiene que ocultarse para llorar su angustia, aun en situaciones extremas. Desde su infancia le están prohibidas las lágrimas. "Los hombres no lloran" le repetía su padre y le harán saber policías arbitrarios. El modelo de masculinidad que niega sentimientos humanos como el dolor mutila sin duda a los hombres. Las capas de silencio que impiden el diálogo entre Yáñez y Matarazo remiten a la represión psicológica, así como a la opresión política, a la degradación del lenguaje permeado por el discurso monológico del poder, a la cortesía excesiva que acartona las relaciones, al terror que paraliza a los personajes atrapados en una trama que no entienden. La huella de la homofobia que marca el asesinato físico y moral del protagonista refuerza la violencia generalizada y el silencio impuesto que acalla la verdad.

La alusión, las imágenes poéticas, a menudo el silencio, la ambigüedad, son algunos de los recursos con que Garro expone la dinámica de la violencia y los efectos del abuso de poder. Lejos de caer en una mera denuncia de males sociales, en sus mejores textos narrativos (y dramáticos) conjunta arte literario y lúcidas observaciones críticas sobre un mundo donde presente y pasado, realidad e imaginario social, están sobrecargados de conflictos, agresiones, prejuicios y sueños fracasados. Como veremos para terminar, las historias de sus protagonistas perseguidas, de los años ochenta, añaden facetas interesantes tanto a la sombría visión de la vida de las mujeres en el siglo XX como a la percepción cada vez más desencantada de un mundo donde la violencia ha arrinconado las ilusiones y el exilio se ha convertido en un fenómeno masivo.

Los senderos del desarraigo

La experiencia del exilio, como se recordará, forma parte de la biografía de Garro. A raíz de su distanciamiento de los intelectuales en octubre del 68, la escritora se sintió tan aislada y acosada en México que, tras varios años de "insilio", se exilió, primero, en Estados Unidos (1972-1974), luego en España (hasta 1981) y finalmente en Francia, donde vivió hasta 1993. Aunque en

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:13 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Andamos huyendo Lola, *Testimonios sobre Mariana*, *Reencuentro de personajes*, *La casa junto al río*, *Un corazón en un bote de basura*, entre otros, hay referencias biográficas, reducir la literatura a la biografía implica en este caso pasar por alto que el desplazamiento y el exilio constituyen un fenómeno social masivo del siglo XX y no sólo una vivencia personal. No obstante, cabe reconocer que si la preponderancia de protagonistas femeninas rubias ha dado pie a lecturas biográficas, hay también lecturas feministas que reconocen rasgos personales de la autora, a la vez que destacan el sentido crítico (y literario) de las novelas (Bradu 1987; Biron 1995; Rojas 2003, entre otras).

Las representaciones del exilio de Garro en ciudades como Nueva York y París sitúan en primer plano a personajes que carecen de pasaporte, casa, familia y dinero. Son personas sin derechos, maltratadas, perseguidas y humilladas por todos. El énfasis en la vulnerabilidad de quien carece de documentos de identidad formales nos recuerda las reflexiones de Hannah Arendt, la filósofa política judía alemana, quien escribió sobre la condición de los refugiados y los parias en obras como *The Jew as Pariah* y *Los orígenes del totalitarismo* y defendió el "derecho a tener derechos".

A diferencia de Arendt, Garro no se ocupa de las dimensiones políticas del desarraigo. Sus protagonistas son mujeres perseguidas, totalmente indefensas ante el poder de desconocidos, maridos o amantes crueles, cuyas trayectorias ilustran las consecuencias del aislamiento, el desarraigo y la impotencia, algunas de las peores consecuencias del exilio. La protagonista ejemplar en este caso es Mariana, cuya historia se cuenta a través de tres testimonios que a la vez que reconstruyen, distorsionan su imagen, incluso hasta borrarla. Maltratada, vilipendiada, perseguida, Mariana aparece como víctima, como mendiga, como suicida. Sólo la generosidad de un amor profundo es capaz de rescatarla del vacío. La intensidad de la violencia y la ambigüedad de un desenlace en tres movimientos vulneran hasta esa esperanza.

En sus relatos del exilio, Garro representa a mujeres cada vez más débiles y desprotegidas, lo que sugiere una pérdida de confianza en la capacidad de acción y en la acción misma, o implica un fatalismo que llega a resultar asfixiante, y a veces esquemático. Sin embargo, en uno de los cuentos de *Andamos huyendo Lola*, ofrece una visión del exilio donde todavía queda un resquicio para la salvación. Si bien, lo mismo que Leli en el cuento que da título al libro, la protagonista puede inspirarse en su autora, también representa a los millones de desplazados por las dislocaciones del siglo XX, y alude a la posición del intelectual (como lo define Edward Said 1996).

En "La dama y la turquesa", el exilio se representa como una situación existencial que implica no sólo la pérdida del lugar de origen, del hogar (drama que para la mujer implica asimismo la pérdida de la familia, como en "Una mujer sin cocina" de la misma colección), sino también la privación de toda identidad social y personal y el riesgo de que hasta la propia memoria desaparezca.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:13 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Expulsada, por motivos de lucro, de una turquesa magnífica, Dionisia, la dama que vivía en esta joya, se encuentra de pronto en un mundo de seres vulgares y brutales que la insultan y explotan. Carente de referencias en este ámbito y dominada por el miedo y el hambre, la mujer no piensa siquiera en defenderse y, para sobrevivir, acepta "vender su memoria". Con este gesto, Dionisia se arroga, como Lelinca, "el derecho a la palabra escrita" (Rojas 2003: 107) pero, como muchos escritores exiliados, escribe sin saber quién es su público o si lo tiene.[7] Sus relatos, además, son tan etéreos que es dudoso que los lectores del mundo mezquino en que ahora vive los comprendan. Peor aún, si es que llega, el pago que recibe es escaso.

La situación liminal de la protagonista se agudiza por el hecho de que, más que exiliada, es una apátrida, es decir, en palabras de uno de sus interlocutores, alguien que proviene de un "país inalcanzable" (Garro 1980: 259). A la vez que esta característica subraya la carencia de identidad social reconocible en un mundo que exige pasaportes y visas, su carácter fantástico actualiza el riesgo de que la extraña de origen incomprensible sea tachada de loca, tema que con particular agudeza ha analizado Lady Rojas (2003). En efecto, la historia de su vida en la turquesa sólo resulta verosímil como relato literario.

La venta de la memoria como medio para sobrevivir remite a la situación que enfrentan muchos escritores exiliados. Como ellos, la apátrida escapa al presente y trata de preservar su identidad rememorando su pasado. El mundo, sin embargo, le es tan hostil que, no obstante su afán de preservarla, su memoria se debilita. Al mismo tiempo, su imagen física es objeto de una manipulación comercial que la degrada. La escritura puede dar voz y espacio propios sin romper la distancia con la sociedad en que se vive.

El miedo empeora la incomprensión, la pobreza y el abuso en que se ve atrapada Dionisia. Aunque tiene la lucidez suficiente para captar la gravedad de su desgracia, es incapaz de defenderse en un mundo que le es ajeno y al que ella es también ajena. En este sentido, se asemeja a otras protagonistas del mismo libro (Leli en "La primera vez que me vi" o en el relato que da título al libro) y de las novelas *La casa junto al río*, *Testimonios sobre Mariana*, *Reencuentro de personajes* y *Un corazón en un bote de basura*, que son o se convierten en mujeres sin casa, sin redes sociales, sin papeles. Estas mujeres se configuran no sólo como marginadas sino como "no personas", lo que implica un proceso de degradación que se inicia con la expulsión o la huida y que, a través del ninguneo, la explotación y la imposición de normas arbitrarias, conduce a la negación de la persona misma.[8]

[7] La ausencia de público y la necesidad de crearlo también angustió a Garro. En una carta a Carballo, afirma que siente que escribe "para nadie" pero necesita seguir escribiendo para ganar dinero (*apud* Carballo 1986: 505).

[8] En un texto de los años cuarenta, Garro se refiere a los "des-marginados", aquellos y sobre todo aquellas que están al margen del centro y del margen, por su identidad y por

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:13 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

En las ciudades hostiles de Garro, quienes han perdido el lugar propio se quedan "sin ninguno" (Garro 1996c: 38), para ellos ya "no hay «después» ni hay «antes»" (Garro 1980: 169). Esa dilución de espacio y tiempo alude al riesgo de desaparecer sin que nadie se entere. "Estoy segura de que usted no cuenta con ningún amigo y que si le sucediera algo nadie se preocuparía en preguntar por usted. Simplemente nadie notaría su ausencia, ¿o no es así?", inquiere la cigarrera Carmenchu a la autora de unas páginas terribles en "Debo olvidar" (176). Pronto se adivina que esas palabras no expresaban compasión sino una cínica advertencia, en un mundo donde "un carnet o un pasaporte limpio vale varios miles de dólares", es decir, más que una vida (184).

Así, las personas desplazadas, exiliadas, apátridas, viven de hecho como emplazadas, en cuanto corren el constante peligro de desaparecer o de tener que huir para evitar el abuso o la muerte, como les sucede a Leli y Lucía en "Andamos huyendo Lola" , a Mariana y su hija en *Testimonios* o, atrozmente, a la protagonista de *Inés*.

El miedo que sugiere el desenlace fantástico de *La dama y la turquesa* paraliza porque impide ver la realidad desde otra perspectiva, y sólo al superarlo es posible acceder a otro espacio. En el caso de Dionisia, la intermediación de un ser mágico, Don García (posible alusión al poeta de *La verdad sospechosa*), le permite tomar conciencia de su miedo y de las distorsiones que éste impone. Al confiar en alguien y dialogar con él, la protagonista puede enfrentar la realidad en una especie de rito purificador que le permite recuperar un hogar y conjuntar de nuevo cuerpo, mente, memoria y percepción.

Este final fantástico del desarraigo representa una ilusión, el deseo de encontrar un sitio propicio, donde volver a echar raíces. Dionisia logra escapar, así, de una realidad mezquina y violenta, pero, lo mismo que en *Los recuerdos del porvenir*, aquí la justicia poética sólo salva a seres excepcionales —en este caso a quien primero luchó por salvarse, por sobrevivir mediante la escritura.

Como es ya evidente, Garro concibe el desarraigo como proceso de degradación y mutilación del ser humano y, en particular, del escritor. Así, la mayoría de sus textos del exilio subraya la falta de libertad de las personajes y las condena a un final infeliz o ambiguo. La lejanía no libera porque el desarraigo conlleva vulnerabilidad y miedo constrictivo y porque la condición del exilio restringe la movilidad.

En un sentido, el desarraigo no remite tan sólo al exilio; implica también una marginalidad existencial que no depende de una relación espacial con el propio país. A mi parecer, como la concibe Garro, la vulnerabilidad del exiliado puede compararse con la de quienes no tienen "lugar en el mundo", como

---

efecto del rechazo social. Las "no personas" de los cuentos de *Andamos huyendo Lola* carecen de derechos, en todos los sentidos.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:13 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Isabel, o están sometidas a maltrato constante, como Antonia. Sería también la del disidente político o de quienes llevan vidas aisladas, grises, de pronto azotadas por fuerzas incontrolables o violencias arbitrarias. Cuando, como en el caso de Yáñez y Matarazo, no hay redes sociales, ni leyes, ni solidaridad que defiendan las libertades y los derechos mínimos, los personajes se ven también condenados a la soledad, al miedo, a la muerte.

En los inicios del nuevo siglo, cabría, sin duda, pensar en cómo las situaciones extremas de marginalidad y abyección han creado, más allá y más acá de las fronteras, poblaciones "desechables", multiplicación de esas "no personas" que Garro reconociera en calles y posadas y delineara en sus relatos desde el exilio. Quede esto como sugerencia en los linderos de este ensayo.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Como he argumentado e ilustrado en estas páginas, Elena Garro fue una escritora atenta a su tiempo, comprometida con la palabra. En su obra dramática y narrativa enlazó, con particular sensibilidad, poesía, fuerza dramática, imaginación y visión crítica. En su conjunto, su obra puede leerse como testimonio y recreación de los "tiempos obscuros" (Arendt 1983) en que le tocó vivir, y como reivindicación y prueba del poder de la imaginación y del valor de la ilusión.

Como Campobello y Rulfo, Garro nos ha dejado un legado que inspira la imaginación y agudiza la comprensión de la realidad. La vigencia de sus exploraciones de la violencia —política, social, de género, simbólica—, su defensa de la palabra y de la imaginación contra el lenguaje vacuo y la mediocridad cotidiana, no se debe sólo a la persistencia de los conflictos y tensiones que pautaron el siglo XX, sino, sobre todo, a la lucidez crítica y a la maestría expresiva de la escritora. En la obra de Elena Garro, palabra y silencio se entrelazan y enriquecen para conformar un universo literario a veces desesperanzado, a veces desesperanzador; en sus mejores páginas, deslumbrante.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA DE ELENA GARRO (NARRATIVA Y TEATRO)

Novela y novela corta

GARRO, Elena. 1963. *Los recuerdos del porvenir*. Joaquín Mortiz (*Novelistas Contemporáneos*), México [Premio Villaurrutia].

——. 1981. *Testimonios sobre Mariana*. Grijalbo, México [Premio Juan Grijalbo].

——. 1982. *Reencuentro de personajes*. Grijalbo, México.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:13 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

——. 1983a. *La casa junto al río*. Grijalbo, México.
——. 1991. *Y Matarazo no llamó...* Grijalbo, México.
——. 1995. *Inés*. Grijalbo, México.
——. 1996a. *Busca mi esquela. Primer amor*. Ediciones Castillo, Monterrey [Premio Sor Juana Inés de la Cruz].
——. 1996b. *Un traje rojo para un duelo*. Ediciones Castillo, Monterrey.
——. 1996c. *Un corazón en un bote de basura*. Joaquín Mortiz, México.
——. 1998. *Mi hermanita Magdalena*. Ediciones Castillo, Monterrey [póstuma].

Colecciones de cuentos

——. 1964. *La semana de colores*, ils. Juan Soriano. Universidad Veracruzana, Xalapa.
——. 1980. *Andamos huyendo Lola*. Joaquín Mortiz (*Nueva Narrativa Hispánica*), México.
——. 1989. *La culpa es de los tlaxcaltecas*. Grijalbo, México [corresponde con este nuevo título a la edición de 1987 que, además de los cuentos de 1964 de *La semana de colores*, incluye "Era Mercurio" y "Nuestras vidas son los ríos"].
——. 1997a. *"El accidente" y otros cuentos*. Seix Barral, México.
——. 1997b. *La vida empieza a las tres, Hoy es jueves, Luna de Miel*. Ediciones Castillo, Monterrey.

Teatro (citado)

——. 1979. *Felipe Ángeles*. Universidad Nacional Autónoma de México (*Textos de Teatro. Segunda Época*, 13), México.
——. 1983b. *"Un hogar sólido" y otras piezas en un acto*. Ed. Veracruzana, Xalapa.

Memorias

——. 1992. *Memorias de España*, 1937. Siglo XXI Editores, México.

Artículos periodísticos compilados

——. 1997c. *Revolucionarios mexicanos*, comp. Patricia Zama. Seix Barral, México. [Reúne los textos de la serie *Caudillos de la revolución*, publicada en la revista *¿Por qué?*, febrero-mayo 1968].

Bibliografía crítica consultada (y otras referencias)

ARENDT, Hannah. 1978. *The Jew as Pariah: Jewish Identity and Politics in the Modern Age*, ed. Ron H. Feldman. Grove Press, Nueva York.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:13 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

——. 1983. *Men in Dark Times*. Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York.

BALDERSTON, Daniel. 1989. "The New Historical Novel: History and Fantasy in *Los recuerdos del porvenir*", *Bulletin of Hispanic Studies*, enero, vol. LXVI, pp. 41-45.

BIRON, Rebecca. 1995. "*Testimonios sobre Mariana*: representación y la otra mujer", en *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: Narradoras mexicanas del siglo XX*, ed. Aralia González López. El Colegio de México, México, pp. 161-183.

——. 2000. "The Eccentric Elena Garro: Critical Confrontations in the 1960s", *Torre de Papel*, vol. X, núm. 2, pp. 102-117.

——. 2001. "*Un hogar insólito*: Elena Garro and Mexican Literary Culture", en *The Effects of the Nation. Mexican Art in an Age of Globalization*, eds. John Carl Good y V. Waldron. Temple University Press, Filadelfia, pp. 138-159.

BRADU, Fabienne. 1987. "Testimonios sobre Elena Garro", en *Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica (*Vida y Pensamiento de México*), México, pp. 13-28.

CARBALLO, Emmanuel. 1986. *Protagonistas de la literatura mexicana*. Ediciones del Ermitaño (*Segunda Serie. Colección Lecturas Mexicanas*, 48), México.

CYPESS, Sandra Messinger. 1990. "The Figure of La Malinche in the Texts of Elena Garro", en Stoll 1990, pp. 117-135.

DUNCAN, Cynthia. 1990. "The Theme of the Avenging Dead in «Perfecto Luna»: A Magical Realist Approach", en Stoll 1990, pp. 90-101.

DURÁN, Javier. 2000. "Narrar a México: muralismo literario y ficción imaginativa en Carlos Fuentes y Elena Garro", *Torre de Papel*, vol. X, núm. 2, pp. 36-57.

ESCALANTE, Evodio. 2000. "De la ficción a la realidad (y viceversa). La traición de la tradición en un texto de Elena Garro", *Torre de Papel*, vol. X, núm. 2, pp. 58-67.

FRANCO, Jean. 1989. *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. Columbia University Press, Nueva York. [Edición en español: *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. FCE-El Colegio de México, México, 1994].

GARCÍA, Mara y Robert ANDERSON (eds.). 1999. *Baúl de recuerdos: homenaje a Elena Garro*. Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala.

GILLY, Adolfo (comp.). 2008. *Felipe Ángeles en la revolución*. Ediciones Era-Conaculta, México.

GLADHART, Amelia. 2005. "Present Absence: Memory and Narrative in *Los recuerdos del porvenir*", *Hispanic Review*, invierno, vol. 73, núm. 1, pp. 91-111.

GLANTZ, Margo. 1994. "El niño y el adulto se vuelven expósitos: Elena Garro", en *Esguince de cintura: ensayos sobre narrativa mexicana del siglo XX*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (*Lecturas Mexicanas. Tercera serie*, 88), México, pp. 121-125.

——. 2003. "Elena Garro y sus enigmas", *Letras Femeninas*, vol. XXIX, núm. 1, pp. 16-35.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Aralia. 2000. "En un lugar no muy lejano. *Y Matarazo no llamó* de Elena Garro", *Revolución y Cultura*, vol. 3, pp. 29-33.

GUÍZAR, Eduardo (ed. y present.) y Lucía MELGAR (ed. e introd.). 2000. *Elena Garro: testigo y recreadora de su tiempo*, número especial de *Torre de Papel*, vol. X, núm. 2.

GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luzelena. 1996. "El regreso a la «otra niña que fui» en la narrativa de Elena Garro", en *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporá-*

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:13 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

neas, comps. Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco. PIEM-El Colegio de México, México, pp. 109-125.

——. 1998. "Elena Garro. Entre la originalidad y la persecución", *La Jornada Semanal*, 30 de agosto, núm. 182, pp. 6-7.

——. 2000. "Las dimensiones de la confabulación en la narrativa de Elena Garro", *Torre de Papel*, vol. X, núm. 2, pp. 68-77.

—— y Gloria Prado (eds.). 2006. *Elena Garro. Recuerdo y porvenir de una escritura*. ITESM-UIA-Conaculta, Toluca.

HIGGINS, Lynn A. y Brenda R. SILVER (eds.). 1991. *Rape and Representation*. Columbia University Press, Nueva York.

KAMINSKY, Amy. 1993. "Residual Authority and Gendered Resistance", en *Critical Theory, Cultural Politics and Latin American Narrative*, eds. Steven M. Bell, Albert Le May y Leonard Orr. University of Notre Dame Press, Notre Dame, pp. 103-121.

LANDEROS, Carlos. 2007. *Yo, Elena Garro* (entrevistas). Lumen, México.

LEÓN VEGA, Margarita. 2006. "La realidad está en otra parte: el surrealismo en la obra de Elena Garro", en Gutiérrez de Velasco y Prado 2006, pp. 25-41.

LÓPEZ MORALES, Laura. 2006. "Las rupturas del tiempo", en Gutiérrez de Velasco y Prado 2006, pp. 73-85.

LUDMER, Josefina. 1985. "Las tretas del débil", en *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, 2a. ed., eds. Patricia E. González y Eliana Ortega. Ediciones Huracán (*La Nave y el Puerto*), Río Piedras, pp. 47-54

MARX, Joan. 1990. "The Parsifal Motif in *Testimonios sobre Mariana*: Development of a «Mythological Novel»", en Stoll 1990, pp. 170-182.

MATUTE, Álvaro (comp.). 1982. *Documentos relativos al general Felipe Ángeles*. Domés, México.

MELGAR, Lucía. 1996. "Silencio y violencia en obras selectas de Elena Garro". Tesis de Doctorado, The University of Chicago, Chicago.

——. 2000a. "Relectura desde la piedra: ambigüedad, violencia y género en *Los recuerdos del porvenir* de E. Garro", en *Pensamiento y crítica. Los discursos de la cultura hoy*, coords. Javier Durán y Rosaura Hernández Monroy y Medina. East Lansing University-University of Louisville-Centro de Cultura Casa Lamm, México, pp. 58-73.

——. 2000b. *Writing Dark Times. Elena Garro, Writing and Politics*. Princeton University (*Program in Latin American Studies Working Papers, 5*), Princeton.

—— y Gabriela Mora (eds.). 2002. *Elena Garro. Lectura múltiple de una personalidad compleja*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.

——. 2003. "Silencio y represión en *Y Matarazo no llamó...*", *Letras Femeninas*, vol. XXIX, núm. 1, pp. 139-159.

—— y Gabriela Mora (eds.). 2003. *Vida y ficción en la obra de Elena Garro*, número especial de *Letras Femeninas*, vol. XXIX, núm. 1.

MÉNDEZ-RODENAS, Adriana. 1985. "Tiempo femenino, tiempo ficticio: *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro", *Revista Iberoamericana*, vol. 51, pp. 843-851.

——. 2000. "Magia y pasión: Huellas del deseo femenino en Elena Garro", *Torre de Papel*, vol. X, núm. 2, pp. 18-35.

MEYER, Jean. 1976. *La Cristiada*, 4a. ed. corregida. Siglo XXI Editores, México.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:13 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

MONSIVÁIS, Carlos. 1994. *21 cuentos mexicanos*, 8a. ed. Cal y Arena, México.

MORA, Gabriela. 1975. "A Thematic Exploration of the Works of Elena Garro", en *Latin American Women Writers Yesterday and Today: Selected Proceedings from the Conference on Women Writers from Latin America*, eds. Yvette Miller y Charles Tatum. Carnegie-Mellon, Pittsburgh, pp. 91-97.

——. 2003. "La familia: política, exilio y escritura en la obra de Garro", *Letras Femeninas*, vol. XXIX, núm. 1, pp. 36-68.

——. 2007. *Elena Garro. Correspondencia con Gabriela Mora (1974-1980)*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.

PONIATOWSKA, Elena. 1996. *Paseo de la Reforma*. Plaza y Janés, México.

——. 2000. "Elena Garro: la partícula revoltosa", en *Las siete cabritas*. Ediciones Era, México, pp. 101-122.

PRADO, Gloria. 1992. "En el escenario del tiempo transmutado: la narrativa de Elena Garro", en *Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra*, pres. Domingo Adame. INBA-Centro Nacional de Investigación y Documentación Teatral Rodolfo Usigli, México, pp. 49-54.

——. 1994. "El mundo maravilloso y encantado de Elena Garro", *La Colmena*, núm. 2, pp. 18-21.

ROJAS, Lady. 1990. "La ronda mágica y la palabra del deseo", *Lenguas, Literaturas, Sociedades: Cuadernos Hispánicos*, núm. 3, pp. 137-148.

——. 2003. "Ex-patria-das, locas y escritoras en los cuentos de Elena Garro", *Letras Femeninas*, vol. XXIX, núm. 1, pp. 87-110.

ROSAS LOPÁTEGUI, Patricia. 2005. *El asesinato de Elena Garro*. Porrúa, México [incluye una compilación de artículos periodísticos de Garro].

SAID, Edward. 1996. *Representations of the Intellectual. The 1993 Reith Lectures*. Vintage Books, Nueva York.

SEYDEL, Ute. 2007. *Narrar historia(s). La ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa. Un acercamiento transdisciplinario a la ficción*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main.

SOLARES, Ignacio. 1991. *La noche de Ángeles*. Diana, México.

STOLL, Anita K. (ed.). 1990. *A Different Reality. Studies on the Work of Elena Garro*. Associated University Presses, Lewisburg.

——. 1999. "Elena Garro y el surrealismo", en García y Anderson 1999, pp. 111-121.

TORUÑO, Rhina. 2004. *Cita con la memoria*. Prueba de Galera, Buenos Aires.

VEGA, Patricia. 2002. "Elena Garro o la abolición del tiempo", en Melgar y Mora 2002, pp. 93-148.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:13 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:13 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

EL COLEGIO DE MÉXICO

Chapter Title: MÉXICO, ARTE Y REVOLUCIÓN: LA NOVELA MURAL DE CARLOS FUENTES

Chapter Author(s): Georgina García Gutiérrez Vélez

Book Title: Doscientos años de narrativa mexicana

Book Subtitle: Siglo XX

Book Editor(s): Rafael Olea Franco and Laura Angélica de la Torre

Published by: El Colegio de Mexico

Stable URL: https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnq1k.16

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at https://about.jstor.org/terms

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0). To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

El Colegio de Mexico is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Doscientos años de narrativa mexicana*

This content downloaded from 189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:30 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

MÉXICO, ARTE Y REVOLUCIÓN: LA NOVELA MURAL DE CARLOS FUENTES

Georgina García Gutiérrez Vélez
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

A Elena Poniatowska, Emmanuel Carballo,
Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco

> Las proezas más notables del México posrevolucionario, no fueron en realidad prácticas, sino estéticas.
>
> HENRY BAMFORD PARKES, *A History of Mexico*

> El fenómeno Carlos Fuentes se inicia en 1958 con la publicación de *La región más transparente*. Junto al libro de pastas duras, surge un joven sofisticado y cosmopolita, dispuesto a demostrar que es el dueño del mundo.
>
> ELENA PONIATOWSKA, "Carlos Fuentes"

1. LA NUEVA NOVELA: LA NOVELA MURAL DE MÉXICO[1]

Carlos Fuentes es el escritor mexicano por antonomasia: el más famoso, traducido, criticado y leído, con una obra orgánica de resonancia mundial. Nombre, persona, palabra e imagen del mexicano más universal representan a México en cualquier país. Su carrera literaria va de la mano de la diplomacia como logro del talento y del arte, costumbre mexicana que él ha reinventado. Así, Fuentes es por excelencia, también, el embajador de México.[2] Sin nombramientos oficiales, recorre el mundo con una credencial extraordina-

[1] Este ensayo es la segunda entrega de "La novela mural de Carlos Fuentes" (en prensa, "La Revolución Mexicana en las obras de John Dos Passos y de Carlos Fuentes: la novela mural"). En cierto modo, *resume* mis indagaciones sobre el tema y *concentra* otros de mis escritos previos (para no referirme a ellos, sólo apunto ciertos asuntos e incluyo en la "Bibliografía" algunas de mis publicaciones).

[2] Nació el 11 de noviembre de 1928, en Panamá. Allí y en Quito, su padre iniciaba la carrera diplomática como encargado de negocios de México. Carlos Fuentes creció rodeado de información sobre México y el mundo en general. Desde la niñez, estuvo inmerso en la problemática de las relaciones internacionales y al tanto de los acontecimientos históricos relevantes. Fue la etapa en que se reconstruía el país después de la

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:30 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ria: la literatura. México, núcleo de la obra de Fuentes, el gran tema, ha sido, sobre todo, crisol y materia de su arte literario. Para retratar a México, a México en el mundo, concibe la "nueva novela". Consumado cuentista y ensayista, con obras dramáticas, ópera, artículos —de hecho cultiva casi todos los géneros literarios—, es reconocido principalmente como escritor de novelas, gracias a lo cual ha ganado premios y reconocimientos nacionales e internacionales. Fuentes llega a la novela desde el cuento, *Los días enmascarados* (1954), y con la práctica temprana del ensayo, la crítica política, literaria, que firmaba como "Pertinaz lector" o con las iniciales C. F. Y, también, desde la crítica cinematográfica, con el heredado "Fósforo II" (el primer "Fósforo" fue compartido por Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán).

Fuentes empezó a publicar literatura muy joven, en la década de los años cincuenta, y ha sido un testigo penetrante de su tiempo. Su producción literaria bien puede considerarse un registro evaluador y crítico del siglo XX, que toma en cuenta los siglos anteriores, sobre todo el XIX, e incorpora en su examen la centuria que comienza. El registro es arte literario moderno, experimental, a la altura de la mejor novelística universal de la centuria pasada. La "nueva novela" de Fuentes, representación del México moderno en una forma que correspondiera a la modernidad, actualiza el género novelesco en español y así impulsa la renovación de las letras hispánicas (por ejemplo, el *boom* latinoamericano no se entiende sin su moderna novelística). De *La región más transparente* (1958) a *Adán en Edén* (2009), el escritor describe, narra, representa los momentos cruciales de la historia de México. El retrato literario de México o "nueva novela" escrita por el autor es equiparable a los grandes murales mexicanos de la posrevolución, como han señalado sus críticos. Décadas después, sin el optimismo glorificador del muralismo y con una visión muy crítica, la novela mural de Fuentes ha consignado, primero con pasión escéptica, desilusionada, después con alarma, por la caída vertiginosa, la decadencia progresiva del proyecto de país originado en el rumbo que tomó la Revolución Mexicana. El retrato de México se concentra en su ciudad capital: destruida, asesinada. Símbolo del destino de un país: una ciudad perdida. Aspectos distintivos de la "nueva novela" de Fuentes: la crítica de la modernidad y la destrucción paulatina de la Ciudad de México.

Su novelística denuncia la corrupción, la codicia de los triunfadores sin escrúpulos que, para construir el México moderno, traicionaron a la primera revolución social del siglo XX. Si bien la "nueva novela" desenmascara la realidad y la historia, con las pesadillas de lo real entreteje ensueños, mitos,

---

Revolución, con un nacionalismo que veía con esperanza el futuro. Las embajadas difundían la cultura de México desde esta visión optimista. Época de enorme influjo creativo en el escritor.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:30 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

fantasmas, dioses: el "México pétreo, eterno",[3] mágico, que se niega a morir. Chac Mool, Ixca Cienfuegos, Aura, el mismo Artemio Cruz, Constancia y la serie de personajes fascinantes que conectan la vida y la muerte. La persistencia de estos seres en la novela mural abre la representación artística hacia otros mundos, tiempos, realidades. Finalmente, el universo reproducido por los murales de Fuentes es el del arte y la imaginación.

La propuesta novelística del autor pertenece a la gran corriente del arte universal, de la novela moderna, que ha modificado las concepciones artísticas, novelescas, ideológicas, en el Occidente. Los nombres, "novela contemporánea", "novela actual", en este siglo XXI van precedidos por los cambios que experimenta el género novelesco en el XX.[4] Si la poesía había sido el terreno exclusivo de la innovación formal, en el siglo XX este interés se desplaza a la novela, posiblemente para alcanzar el estatuto de arte que se le había negado. En las primeras décadas, las innovaciones artísticas de James Joyce, Franz Kafka, Marcel Proust, William Faulkner, Virginia Woolf y las de otros destacados novelistas europeos y de Estados Unidos, contribuyeron a que la novela se volviera el género literario predominante. Las obras de los renovadores se convirtieron en modelos literarios y en intertextos de otros grandes novelistas, como fue el caso de Fuentes. Teórico de la novela, lector y crítico informado de la literatura universal moderna, cuyas extensas novelas intertextuales consolidan en México el diálogo con los grandes maestros de la transformación del género en el siglo XX, Fuentes se convirtió a su vez en uno de ellos, cuando inició la renovación de la novela a partir de *La región más transparente*. Históricamente, le corresponde haber conseguido la universalización de la novela mexicana con su obra que retrata a México en grandes textos narrativos, mexicanos y universales. Fuentes recurre a los hallazgos innovadores de la gran novela internacional e incorpora las grandes tradiciones artísticas y vanguardísticas de México. Además del arte, en la "nueva novela" confluyen también las enseñanzas e innovaciones de la mejor literatura mexicana, pues para renovar, él suma, prolonga y transforma diversos lenguajes y discursos. La novela mural logra una síntesis de la cultura y las letras.

La "nueva novela", que muestra la impronta de los avances de la novelística mundial y de la narrativa escrita en México, toma muy en cuenta la his-

[3] Así lo propone en su solicitud de beca al Centro Mexicano de Escritores (García Gutiérrez 1982: 21).

[4] Desde antes, la novela había evolucionado sin interrupción, pero en el siglo XX se replantea el género a partir de la ruptura que significó la superación del XIX. Las guerras, el avance de la ciencia, las ideologías (freudismo, marxismo, existencialismo), los descubrimientos tecnológicos y científicos, las vanguardias, los nuevos lenguajes artísticos, dejan atrás toda una época, su cosmovisión y por tanto a la novela realista, a la naturalista. Y es que la novela contemporánea, que debate los problemas del realismo y de la escritura, que se aproxima a la ambigüedad estructural, se aleja formal y conceptualmente de la forma burguesa de la novela y de su mimesis de la realidad (Kristeva 1974: 31).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:30 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

toria mundial y la historia de México, aunque se ocupa en especial de la Revolución Mexicana. De ahí que esté inscrita, estética y formalmente, en la serie literaria de las novelas "revolucionarias", que incluye obras de Mariano Azuela, quien captó el comienzo del movimiento armado, y, en décadas posteriores, de Agustín Yáñez, José Revueltas, Juan Rulfo, quienes representaron el desarrollo y consecuencias de ese movimiento. Relato que prosigue Fuentes.

A fines del siglo XIX y en las primeros años del siguiente, la gran novela moderna europea o estadounidense supera a la novela burguesa, propone la experimentación formal y modifica el género novelesco (Kristeva 1974). Las propuestas o proyectos de modificación en el siglo XX fueron identificados con denominaciones como "novela experimental", "nueva novela", "novela nueva", que hacían énfasis en la actualidad, lo contemporáneo. Por "*le Nouveau Roman*", por ejemplo, se conoce a las novelas experimentales del grupo de escritores franceses que en la década de los cincuenta se propuso poner a prueba los límites del género. *Le Nouveau Roman* aportó también modelos literarios para escritores de todo el mundo, y su predominio coincide temporalmente con el inicio de la renovación del género novelesco que Fuentes llevaba a cabo en México, con su "nueva novela". Así como *Ulises* de James Joyce fue fundamental para que Fuentes escribiera *La región más transparente*, la novela de la gran urbe moderna, años después *La modificación* (1957), de Michel Butor, será uno de los modelos para la escritura y publicación, en 1962, de *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz* (en el uso de la segunda persona del singular para narrar).

La ambiciosa propuesta de Fuentes de renovar el género novelesco, iniciada a fines de los años cincuenta, es el centro de su proyecto personal de modernización de la literatura en México, surgido en la misma década. El novelista publica *La región más transparente* y funda la poética de una "nueva novela", polifónica, experimental.[5] La propuesta se inscribe en el amplio contexto de la novela moderna universal, comparte su problemática y emplea con acierto sus modelos literarios e intertextos novelísticos. Se inscribe, también, intrínsecamente, en el contexto nacional de la cultura y las letras mexicanas. Las asimila y retoma su problemática. Es significativo que desde el principio la crítica asociara *La región más transparente* y el muralismo mexicano. Años después, la comparación parecía acuñada, porque las novelas de Fuentes incitaban a muchos lectores a pensar en "murales", en "frescos", cuando se referían a ellas. Fue sugestivo hacer caso de esa insistencia, porque sus novelas, cosmopolitas e internacionales por modernas, intertextual-

[5] En varios escritos he llamado "nueva novela" a la novelística de Fuentes, por su intención renovadora tan del siglo XX. "Obra mestiza", para el conjunto de su producción literaria. "Nueva novela", "novela mestiza" son sinónimos de "novela mural" (el que los contiene), que nombran los múltiples intereses del autor, sus motivaciones y vínculos con la novela universal, con la cultura y arte mexicanos.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:30 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

mente vinculadas con el mundo, son percibidas con facilidad fuera y dentro de México, también como "mexicanas" (la intertextualidad también las vincula con lo nacional). Igual fue el caso del arte pictórico del "renacimiento mexicano", que tomó de la gran pintura universal técnicas, enseñanzas, para pintar a México en los muros de México. Carlos Fuentes se alimenta e inspira en la etapa de reconstrucción cultural posrevolucionaria, del muralismo y los Contemporáneos, para retratar los resultados de la Revolución Mexicana. Las primeras novelas, *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz*, afilian sus preocupaciones críticas, sociales y novelescas, con las de la llamada novela de la Revolución Mexicana, de la cual son una continuación, aunque también la modifican como "género" al actualizarla formalmente.

Así, la novelística de Fuentes, que destaca en la gran novela universal, a la que ha aportado textos memorables, también prolonga tradiciones nacionales, como hizo el muralismo. Su renovación, que nace de la ruptura con lo anquilosado decimonónico, con la forma burguesa de la novela, se basa en la voraz recuperación de los aportes literarios de México al mundo, en una forma novelesca moderna que da un giro experimental a la novela de la Revolución Mexicana. Los grandes textos narrativos de Fuentes, experimentales, osados, críticos, que retratan la historia, el arte, la cultura y la gente de México, para dar cuenta de la modernidad con una forma moderna, renuevan la novela como los muralistas renovaron la pintura. Cada narración reinventa formalmente a la novela, y retrata a México en todos los tiempos, en todas las realidades. Las novelas de Fuentes son representaciones literarias que despliegan imágenes, historias, artes, fantasías, mitos, como largos filmes de autor o como frescos narrativos. Arte literario contemporáneo: la novela mural del México del siglo XX.

2. Retrato de México: la novela mural

El Fondo de Cultura Económica publica *La región más transparente* el 29 de marzo de 1958 y a los pocos días, el 6 de abril, un día antes de que saliera a la venta, *México en la Cultura* (núm. 473, segunda época) lanza la novela. La entrevista de Elena Poniatowska a Carlos Fuentes marca el principio de una carrera exitosa y el nacimiento de una personalidad pública controvertida, como Diego Rivera en su tiempo (Wolfe 1972), con talento y habilidad muy modernos, para atraer a los medios de comunicación y para lidiar con ellos. Las declaraciones del novelista de veintinueve años a la entrevistadora, de veinticinco, aumentaron la conmoción que había desencadenado la novela (experimental, iconoclasta).

También destaca el comentario de un primer lector muy atinado: José Emilio Pacheco, quien a sus diecinueve años publicó de inmediato una rese-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:30 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ña en *Estaciones*, la cual muy posiblemente inicia la lectura asociativa de *La región más transparente* y los murales mexicanos. El escrito, que encarna la visión moderna de la crítica, pasa revista a los rumores que circulaban en los medios literarios y artísticos; resulta significativo el acento en la asociación de la novela con los murales. Quizás no había nada relevante en el aire sobre la sugestiva relación entre el muralismo y la juvenil obra, lo que importa es que Pacheco vuelve suya esta vinculación y argumenta muy bien su comparación personal, sus juicios críticos. Es el lector apropiado para enfrentar el reto de la primera novela de Fuentes: "Se discute si *La región más transparente* es novela; sin engañarnos, su contenido es más extenso: Los ingredientes de este largo mural rebasan la endeble estructura de los textos que, como novelas, solemos leer en México" (1958: 195).

Además de calificar a la novela como "largo mural", Pacheco polemiza con la crítica, recorre todo el texto, describe sus características, muestra sus aciertos, que están en esa mezcla abigarrada de elementos, que realza muy bien. La reseña motiva a la lectura, por la pasión y frescura de la juventud, aunadas a la sabiduría de un hombre sin edad. En el párrafo en que se explaya sobre murales y novela, Pacheco interpreta con profesionalismo una obra compleja, novedosa, y la coloca en los contextos de los lenguajes pictóricos, de la sociedad, de la cultura de México (desde entonces, ingredientes constitutivos de la poética novelesca de Fuentes):

> En cerca de 500 páginas, Carlos Fuentes ha sabido aprisionar un mural detallado de una realidad que, aunque nos duela, es la nuestra. La verdad afirmada por el novelista es inobjetable. Los hemos visto a todos en sus poses rituales, a la sombra hierática de su culto al absurdo. Por momentos, las páginas de *La región más transparente*, adquieren tal fuerza y tonalidad cromática, que parecen la trasposición literaria de las mejores obras de nuestra pintura: Rivera, Orozco, Soriano, están presentes en el desarrollo de la novela (194).

Pacheco capta la importancia del arte en la representación literaria de Fuentes, fundamental desde *Los días enmascarados* (1954). Ya en esos cuentos, las obras artísticas, todas las artes, se integran a la figuración de realidades que a veces comunican con la realidad de un cuadro: "Por boca de los dioses", *Viva mi fama*. Realidades de la imaginación, que demuestran la insuficiencia del realismo socialista del muralismo (que rechaza la "nueva novela"), para captar cómo una estatua sagrada adquiere vida humana o cómo la perversión del amor suplanta a la hija con una muñeca o a la mujer con la belleza inalcanzable de una maniquí de escaparate: "Chac Mool", "Muñeca reina", *La desdichada*. El arte, ingrediente fundamental en la obra de Fuentes, presente en ella, composicional, estéticamente, lleva a deducir que su poética propone una estética artística, no sólo literaria (su estética de lo fantástico

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:30 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

se basa en las artes). Uno de los fundamentos de la literatura fantástica, maravillosa o imaginativa de Fuentes es, por supuesto, el arte. Su escritura recibe el influjo de las artes, valora estéticas, incorpora lenguajes artísticos para la representación. La imagen, el sonido, todos los sentidos estimulados por el arte, visual, auditivo, culinario, están en sus libros objeto: *El espejo enterrado* (1992), *El alma de México* y *Viendo visiones* (2003). La cualidad "muralística" o despliegue narrativo de la historia, cultura, de un país, está asimismo en el deseo de ilustrar el lenguaje literario con los lenguajes de las artes pictórica, escultórica, arquitectónica. Murales prehispánicos, los de la Escuela Mexicana de Pintura, los momentos de la historia que le interesan a Carlos Fuentes ilustran estos volúmenes que exponen las manifestaciones más atendibles de la identidad, nacional, hispánica.

Entre los numerosos escritores y críticos que vinculan murales y novela de Fuentes, destaca Octavio Paz, opinión importante en pintura, en letras, en estética. En 1972 añade una nota a su ensayo "A propósito de la edición francesa de *Al filo de agua*" (1961), que aborda el tema de la provincia en la novela:

> Después de Juan Rulfo, autor de una de las pocas "obras maestras" de la literatura latinoamericana, la mayoría de los novelistas y cuentistas mexicanos prefieren explorar el tema de la ciudad. Al menos los más osados. Pienso en Carlos Fuentes, cuyos grandes dones me harían recordar el genio *extenso* de Diego Rivera si el autor de *La muerte de Artemio Cruz* no fuese también el de *Aura* y otros concentrados, admirables relatos y cuentos; en José Revueltas, no menos dramático e intenso que Orozco —y más lúcido— [...] (Paz 1987: 566).

Paz recurre a la comparación asignada a Fuentes y sus primeras novelas, para incluir también a José Revueltas y a Orozco. Llama la atención que no mencione *La región más transparente*, que identifica a Fuentes como escritor de la novela de la ciudad moderna. Esta omisión resalta porque *El laberinto de la soledad* es uno de los intertextos que dialogan sobre la identidad mexicana en *La región más transparente*. La novela trata el tema desde varias perspectivas y, de paso, polemiza, se burla, de ciertos excesos a que había llegado la filosofía de lo mexicano, de lo americano.[6] Los ensayos de Paz y la novela de Fuentes pertenecen a esta corriente del pensamiento mexicano y latinoamericano que influyó ideológicamente no sólo a México. *El laberinto de la soledad* ha sido fundamental desde *Los días enmascarados* (1954), sobre todo

[6] En la cual están El Ateneo de la Juventud, Samuel Ramos y *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), antecedente de *El laberinto de la soledad*. Leopoldo Zea guía el grupo Hyperion, impulsa la filosofía de lo mexicano y dirige la colección *México y lo Mexicano*. Alfonso Reyes, Jorge Carrión, Emilio Uranga, el mismo Zea, José Moreno Villa y otros autores publicaron en ella.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:30 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

en "Por boca de los dioses", antecedente, como otros cuentos del libro, de su primera novela. En éste, además de incorporar también al arte, Fuentes juega con sus percepciones y experimenta con la forma, que ya apunta al "desorden" de *La región más transparente*. El diálogo con *El laberinto de la soledad* ubica al personaje en la Ciudad de México,[7] el centro de la "mexicanidad", línea y tema que Fuentes profundizará en la novela que publicaría cuatro años después. Paz subrayó el criterio de la extensión para referirse al muralismo en el caso de Fuentes, en quien se explaya más, y por desgracia no en otros factores que tendrían que ver con las poéticas y las estéticas de los aludidos escritores y pintores. Por supuesto, la ciudad moderna de José Revueltas, nocturna, de la clandestinidad, carcelaria, es uno de los antecedentes magistrales de la ciudad de Fuentes, ya que *La región más transparente* retoma todas las tradiciones, en todos los lenguajes, sobre la Ciudad de México.

Para mí, sus grandes novelas escenifican el paso de la novela rural a la urbana, de la provincia a la ciudad, de la novela de la Revolución Mexicana a la novela de la modernidad. La representación que sus murales hacen del ingreso de México a esta etapa capta lógicamente esas transiciones, cierra ciclos y abre otros. Los distintos tiempos de la evolución del género novelesco en México, tan faltos de sincronía como los tiempos de su "desarrollo económico", concurren en *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz*, y aun en *Las buenas conciencias* (forma burguesa, con ciertos elementos experimentales). Fuentes emplea también criterios sociales y económicos para examinar al país y sus novelas recuperan, en un proceso de reutilización o reescritura, lo sobresaliente de la novela de la Revolución Mexicana. La "nueva novela" es una crítica a la modernidad de los gobiernos posrevolucionarios. *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz* exponen cómo fue traicionada la Revolución Mexicana. En su conjunto, el mural novelístico de Fuentes registra paso a paso el proceso de la traición y del olvido de las causas, y la repetición de antiguos esquemas (el poder traicionó al pueblo, al campo: en Artemio Cruz renace Porfirio Díaz). La novela mural examina la historia de la Revolución Mexicana, desde antes de que surgiera, hasta las últimas secuelas o derivaciones en el siglo XXI. La cadena histórica de traiciones y corrupción, interpretada desde la problemática de la mexicanidad, descubre al corrupto, desleal a su nación y a su origen, un traidor a México. Falto de identidad nacional porque niega su origen, es fiel sólo a sus ambiciones e intereses: el triunfador del siglo XX.

En su ensayo de 1965 "Carlos Fuentes: del signo barroco al espejismo", el escritor uruguayo Mario Benedetti valora la obra del mexicano publicada

[7] La caracterología de Carlos Fuentes incluye fantasmas, brujas, dioses redivivos. Sus mexicanos nacen de una "tipología" de la fantasía. Da una salida imaginativa a la ruta de indagación del ser del mexicano que inició Samuel Ramos y continuó Octavio Paz.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:30 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

hasta entonces y la sitúa en las letras latinoamericanas, para sopesar logros y desaciertos. También la lee en el marco de la literatura mexicana (no está de acuerdo con los juicios de Carlos Valdés sobre *La muerte de Artemio Cruz*), y en el de la novelística universal: "[...] estas novelas existen como literatura. Todas tienen una estructura deliberada y firme. Como en varios de los monstruos sagrados de la narrativa contemporánea (pienso en Joyce, Faulkner, Dos Passos), no hay una partícula de caos que no dependa de una milimétrica organización" (1969: 193). El poeta, novelista, dramaturgo y crítico, comenta un artículo anónimo sobre *La región más transparente*, que salió en Chile ("Carlos Fuentes pinta fresco mexicano en palabras"). El título viene a colación, pues muestra cómo aun fuera de México, la crítica seguía asociando la novela de Fuentes y los murales mexicanos.[8] Una asociación "natural", que persistió quizás porque es lógica debido a ciertos criterios coincidentes: interés en la historia, en el despliegue de un texto histórico y literario, en la innovación artística y búsqueda de un arte mexicano y universal. Difieren en el aspecto ideológico y educativo de los murales (el arte para el pueblo), propiciados por la etapa constructiva de la Revolución Mexicana, y en la crítica demoledora de la narrativa de Fuentes (novela-arte ¿"elitista"?), de los resultados a largo plazo: la Revolución resultó ser, política y económicamente, creadora de élites cada vez más privilegiadas. Si bien la clase media urbana aumentó, el pueblo, los campesinos, resienten la ausencia de la revolución agraria. El crítico chileno juzga la novela con criterios opuestos a los de Fuentes, pero no por eso el título del artículo deja de tener sentido.

La vinculación con los murales puede llevarse más allá, al ahondar en la poética de Fuentes, cuya mirada de narrador, de novelista, influido por las artes visuales, conforma las perspectivas de sus narradores, que muchas veces miran y representan la realidad como un pintor o un cineasta. La representación de realidades en su narrativa aprovecha las reproducciones que hacen la pintura, el cine, la fotografía; todas las artes se integran en los mundos representados por el autor. En su universo, el arte es parte integral de la vida. Leído ahora, el título en sí es un acierto porque sus significados se multiplican con el tiempo transcurrido, o mejor dicho con la obra que Fuentes siguió escribiendo: habitada por las artes, dialogando con ellas. La pasión

[8] Este anónimo crítico chileno desaprueba ciertos aspectos del manejo de los personajes. Benedetti también comenta otros artículos en que se desaprueban ciertos excesos o de plano el modo de narrar de Carlos Fuentes (Fernando Alegría, Emir Rodríguez Monegal, José Rojas Garcidueñas, el mencionado Carlos Valdés). Es la época del llamado "*boom* latinoamericano" y del auge de la novela moderna. Fuentes jugó un papel fundamental en este movimiento, por su personalidad carismática y combativa, pero sobre todo por su propia propuesta. Gabriel García Márquez, ya reconocido, está escribiendo *Cien años de soledad* (1967), Fuentes defiende el *boom* y escribe ensayos teóricos que recogerá años después en *La nueva novela hispanoamericana* (1969), manifiesto en donde por cierto fija el canon.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:30 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

por lo artístico —novela, cuento, música, pintura, arquitectura— convirtió al arte en elemento constitutivo de su poética novelesca. Sus novelas, como los grandes murales de la Escuela Mexicana de Pintura, despliegan, "pintan", extensas narraciones, innovadoras, para retratar a México y su historia. Este retrato artístico se centra en el siglo XX y por ende en la Revolución Mexicana que se reinterpretó en la modernidad (el "milagro mexicano" distrajo las miradas de la injusticia social). En la novela de la Revolución Mexicana de Fuentes, se exacerba la desilusión y la crítica de los primeros novelistas del género, pues el escritor ya puede examinar las consecuencias de las acciones de los constructores del México moderno surgidos de las filas del movimiento: Federico Robles, Artemio Cruz. Los revolucionarios que dieron la espalda a sus orígenes y a México son los personajes ocultos de la historia del país, quienes dictaron su rumbo y pusieron las bases de la modernidad.

En su ensayo, Benedetti precisa la importancia de la novela de Fuentes. Coincido con él cuando expresa:

> Antes de *La región más transparente*, sólo un narrador latinoamericano había intentado crear la novela de una ciudad. El novelista fue Eduardo Mallea; la ciudad, Buenos Aires. En *La bahía del silencio* [...] pero su obra resultó más bien la representación frustrada de una generación [...] En su retrato de México, Fuentes está en las antípodas de esa actitud. La incisión que hace en la realidad de la metrópoli es también una hendedura en su propia clase, en su propio ser mexicano; su visión es crítica, pero también autocrítica. Si de algo está lejos, es del lavado de manos (1969: 192).

Después de *La bahía del silencio* (1940), salió la emblemática y experimental novela de la ciudad *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marechal. Benedetti subraya aspectos para mí relevantes: "En *La región más transparente*, el protagonista es la ciudad de México; se ha comparado esta novela con un fresco de Diego Rivera. Empleando procedimientos que recuerdan insistentemente a Dos Passos pero que revelan además una marca muy personal y mexicana, el autor corta rebanadas de vida ciudadana que dejan a la vista del lector diversos niveles de sucesos" (196). Es imposible no estar de acuerdo por completo con Benedetti.

Coincido también con Christopher Domínguez Michael, quien en *La literatura mexicana del siglo XX*, llama a Carlos Fuentes "el narrador total de nuestras letras", al referirse a las dos vertientes de su narrativa: la Revolución Mexicana y lo fantástico, la novela corta o la gran narración. Domínguez, quien a su vez concuerda con Octavio Paz en la cita mencionada, dice además: "Los años sesenta son la gran década de Carlos Fuentes. *La región más transparente* (FCE, 1958) fue un ambicioso y brillante mural novelístico que repasaba y remodelaba medio siglo de historia mexicana" (1995: 213).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:30 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Creo, además, que no sólo *La región más transparente* es "un ambicioso y brillante mural novelístico", sino que cada novela extensa de Fuentes puede ser considerada individualmente como un mural, y toda su producción narrativa, el teatro incluido, constituyen el gran mural que representa al México del siglo XX.

En *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos* (1996), José Joaquín Blanco incluye dos ensayos previos donde evalúa la obra y personalidad de Fuentes. Los títulos vinculan al autor con el muralismo; uno mediante la alusión a Siqueiros: "Fuentes: de la pasión por los mitos al polyforum de las mitologías" (de 1976), y otro que califica la totalidad de la narrativa, "Carlos Fuentes: el muralismo narrativo y la identidad tropical" (de 1979). Coincido con él, sobre todo cuando ubica y valora la significación del novelista en la segunda mitad del siglo XX y en los logros, partir de lo nacional para modernizar:

> El impulso más moderno y ambicioso que recibe la narrativa mexicana en este periodo es el de Carlos Fuentes (1928), que aprovecha el caudal nacionalista y construye una obra monumental en la cual, mediante técnicas y teorías literarias modernas, da modernidad, fuerza y cosmopolitismo a una tradición cultural, que si bien ya había formado todos sus elementos, no los había postulado todavía con la grandeza, la pasión y la perspectiva contemporáneas que el nuevo México (rascacielos, aviones, industrias, universidades, etc.) pretendía. Se trataba de acabar con el provincianismo de la cultura y de los mitos nacionales; contar el viejo nacionalismo mexicano "a la moderna": por esencialmente mágico, surrealista y disparatado, México podía estar a la vanguardia del más reciente "ismo" cultural, siguiendo a Lawrence, Artaud, Lowry, Breton, con técnicas de Dos Passos, Joyce y Faulkner, etcétera (1996: 493).

Detrás del ímpetu creador de Fuentes, si se sigue a Blanco correctamente, habría ciertos motivos renovadores. Las razones que él encuentra difieren de las mías. La polémica entre "nacionalismo e internacionalismo" es el principal motivo, aunque no el único, según yo, del "proyecto" modernizador de Fuentes y de su propuesta de renovación de la novela. Propuesta inclusiva, como lo ha señalado Monsiváis, no de ruptura.

Adolfo Castañón también se ha referido a los muralistas, al arte pictórico; igual que José Joaquín Blanco, deja abierta la sugerencia de calificar así toda la obra de Fuentes:

> Si bien es cierto que el impulso documental de Fuentes en *La región más transparente* evoca la voracidad figurativa de un Diego Rivera (personaje con el que por cierto tiene no pocas afinidades y hasta se podrían comparar sus murales con la novela), también es cierto que Fuentes se presenta como un arrogante

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:30 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

> hijo de su siglo técnico y que su gran retablo textual tiene más bien un paralelo en la pintura con la obra de Gironella. El "collage" aparece como el instrumento privilegiado del panorama, la lente idónea para captar las evoluciones del gatopardismo azteca (Castañón 1998: 104).

Castañón va más allá que Octavio Paz y asocia un aspecto de la práctica representativa de Diego Rivera con la de Carlos Fuentes en *La región más transparente*, que según él "evoca la voracidad figurativa" del pintor, y "hasta se podrían comparar sus murales con la novela". También estoy de acuerdo con él cuando relaciona la pintura de Gironella con el "gran retablo textual" de Fuentes. Para mí, después de las primeras novelas, comparadas con los murales mexicanos porque representan a México, a los mexicanos, el "muralismo" de Fuentes fue evolucionando. El libro *Terra Nostra* (1975), con una portada ilustrada por Alberto Gironella y dibujos también del pintor, ostenta artísticamente sus nexos con España, su arte, desde México. *Terra Nostra* es el mural dedicado a España y en su extenso despliegue de la hispanidad, del origen español de México, la novela incluye a la totalidad de los mundos creados, inventados, por el país que sale del *Mare Nostrum* para crear un imperio mundial. Imaginarios, reales, a sus creadores, a sus personajes literarios e históricos: Cervantes, la Celestina, el Greco, pintura y literatura española emblemáticas, El Escorial, panteón, arquitectura y pulso del Imperio español, todo en el *collage* de la historia, de la otra historia y el fin del mundo en París.

Al referirse a *Terra Nostra*, Domínguez dice: "Fuentes une historia y mito para dibujar una nueva capilla sixtina que abarque toda la ecumene hispanoamericana" (Domínguez 1995: 220). Esta acertada comparación lleva a recordar que Diego Rivera estudió las pinturas de la capilla sixtina y los frescos del Renacimiento italiano (Debroise 1985), igual que los murales prehispánicos, para renovar la pintura mexicana. Algo similar hizo Fuentes, quien parte del examen de la gran novela universal, para modernizar la novela y la literatura mexicanas.

También Pacheco ha equiparado a Rivera y a Fuentes: "«Ni un día sin pintar» fue el lema de Diego Rivera. «Ni un día sin escribir» parece el de Carlos Fuentes" (2008: xxxv). Por otro lado, la personalidad pública de Fuentes, por su fuerza, imagen atractiva de mexicano cosmopolita, hace pensar, sí, en la época del "renacimiento mexicano", cuando los artistas y escritores estimularon la imaginación del público con sus figuras fuera de serie. Fue el tiempo de Diego Rivera, Frida Kahlo, José Vasconcelos, y de tantos excéntricos, fascinantes, hombres y mujeres, que con su arte y personas, atrajeron hacia sí mismos, no sólo hacia sus obras, la atención del mundo. México se convirtió en centro cultural y la construcción que ellos hicieron de sus figuras públicas, imprimió estilos, controversias, contradicciones, en la imagine-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:30 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ría y en la historia cultural posrevolucionaria. Escritores, intelectuales, artistas de esa época, que tanto sugirió a Fuentes, estimularon la imaginación del espectador igual que las estrellas del cine mexicano de la época de oro. La figura pública de Fuentes retoma esa tradición mexicana de la posrevolución, en la que destacó Diego Rivera en la primera mitad del XX (Manrique 1976). Por su parte, la figura y la imagen de Carlos Fuentes, a quien la cámara ama como a los actores de cine que México idolatró, marcan el siglo XX, a partir de la aparición de *La región más transparente*, como lo señala Elena Poniatowska, en el epígrafe de este ensayo. Fuentes está incluido en el imaginario mexicano, y el siglo XX es tan impensable sin su obra como sin su imagen. Desde los sesenta, indiscutiblemente su década, como ha caracterizado tan bien José Agustín (1990), sus fotografías, entrevistas, que muestran a un hombre atractivo en todas las edades, reconocible aun por quienes no lo leen, hacen de él un personaje admirado, odiado (al igual que Diego Rivera). Su personalidad pública, su obra que modifica el género novelesco y afecta la historia literaria, su palabra escuchada en foros internacionales, lo convierten en uno de los personajes más destacados de México. Con su presencia magnética, de hombre elegante y cosmopolita (modelado de manera distinta a Rivera, vestido de overol como obrero, pero también cosmopolita), refuerza la inclinación de la sociedad mexicana a crear mitos, íconos. La tendencia moderna, iniciada en la época de Rivera, incorpora a grandes intelectuales y a artistas. Época creativa la del "renacimiento mexicano", que sin duda retroalimentó a Fuentes, quien supo retomar los hilos de la modernidad entonces fundada.

Al referirse a las tres primeras novelas del autor, Benedetti afirma que el mexicano es quien más cerca ha estado de crear la obra maestra de América Latina: "Sólo que su propósito de renovación es demasiado amplio, y es tarea sobrehumana (y acaso sobreliteraria) pretender cumplirlo en pocos años. Ya es bastante lo logrado hasta ahora por este escritor joven, que ha hecho novela social en el mejor sentido literario de la palabra; rescatándola de la plúmbea transcripción textual, de la descripción meramente fotográfica, del mensaje gritado" (1969: 194). Ya en 1965, Benedetti pudo muy bien percibir que Fuentes había emprendido un proyecto trascendente para renovar y modernizar. El proyecto fue gestándose poco a poco. Así como toda su obra posterior estaba en germen en los cuentos de *Los días enmascarados*, *La región más transparente* permite detectar las direcciones que tomará su novelística, pues es una obra fundacional. Cada novela replantea obsesiones, encuentra otras y prosigue en la búsqueda de representar a México de acuerdo con el presente del género novelesco siempre en transformación y también de acuerdo con los retos de la historia. Es decir, el mural interminable de Fuentes se transforma, cambia, se adapta a los tiempos, recibe otros influjos. Su retrato de México se convirtió en el retrato de todo el mundo, siempre actualizándose. La aspira-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:30 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ción a la totalidad que percibió Poniatowska en la primera novela, preside las ambiciones totalizadoras de toda su novelística, enunciadas en el título que el mismo autor da a su obra total, siempre inacabada: "La edad del tiempo".

3. Gestación del novelista y su proyecto: *Revista Mexicana de Literatura*

En la década de los años cincuenta, Fuentes empieza a publicar libros en medio de un clima de modernización cultural que llegó a involucrar las distintas ramas del quehacer artístico y literario.[9] El proyecto de Fuentes estuvo inspirado por los estímulos de un contexto propicio a la creación artística, aunque persistiera la polémica entre nacionalismo y universalismo. La recepción a *Los días enmascarados* así lo mostró. Libro abierto a lo mexicano, a lo internacional y a la fantasía, curiosamente no podía encasillarse en ninguno de los polos de la polémica. El volumen obtuvo elogios y cierta recepción torpe.[10] En varios elementos experimentales que anunciaban la narrativa posterior y en la intolerancia o cerrazón de algunos críticos que acicatearon al cuentista a defenderse, podría verse el germen, primero, de la *Revista Mexicana de Literatura*, proyecto que agrupó a muchos,[11] y, después, de *La región más transparente*, la primera novela del autor.

La modernización perseguida por la *Revista Mexicana de Literatura* y *La región más transparente* remite a las décadas de los veinte y los treinta, pues sus modelos datan de entonces: la "primera modernidad" o el principio de las modernidades del siglo XX. Entonces, en la posrevolución, surgió la Escuela Mexicana de Pintura o muralismo; aparecieron tanto la revista *Contemporáneos* (de 1928 a 1931, con lo más reciente de las literaturas europeas, hispanoamericanas y mexicana) como las novelas experimentales de este "Grupo sin grupo". El "renacimiento mexicano", con su renovación pictórica, la experimentación novelística, la revista cosmopolita, moderna, y el compromiso del grupo con las artes y las literaturas, son precursores de la modernización

[9] Modernidad a partir de la etapa que define el curso de la historia del México moderno y que corresponde a los gobiernos que aborda Carlos Fuentes en sus primeras novelas (Manuel Ávila Camacho 1940-1946 y Miguel Alemán Valdés 1946-1952). Se trata de otra modernidad y la primera sería la etapa de la posrevolución a partir de Álvaro Obregón (1920-1924).

[10] Fuentes mismo se ha referido a esa intolerancia de ambos extremos en "¿Ha muerto la novela?", en *Geografía de la novela* (1993).

[11] En este ensayo no abordaré el tema del campo cultural como lo define Pierre Bordieu; sólo destaco la importancia de Fernando Benítez y de los jóvenes Elena Poniatowska, Emmanuel Carballo, José Emilio Pacheco, más tarde de Carlos Monsiváis, y el peso de publicaciones clave: *México en la Cultura*, *Revista Mexicana de Literatura*, *Revista de la Universidad*, *La Cultura en México*.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:30 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

a la que contribuyó Fuentes. Ambas modernizaciones tienen alientos vanguardistas.

La revista *Contemporáneos*, receptiva a lo mejor del arte y la literatura, sin duda ayuda a que:

> [...] la sociedad mexicana —que la Revolución y los años de inquietud posteriores a la misma habían tendido a encerrar en sí misma, en una especie de narcisismo frenético y a veces incoherente— tomara conciencia de todo lo ocurrido en el resto del mundo a partir de 1910 [...] Lo que sí importa es que, salvo en el ambiente de las artes plásticas, la casi totalidad de los mexicanos seguía viviendo en un ambiente cultural determinado casi totalmente, todavía por el modernismo y sus consecuencias [...] Se trataba, pues, de abrir una ventana que permitiera divisar el cubismo, la poesía de Huidobro o de Gerardo Diego —o la de Neruda o de García Lorca—, el dadaísmo, el surrealismo, toda la literatura experimental que estaba desarrollándose fuera y dentro (Durán 1973: 9- 10).

Contemporáneos fue señalada por su internacionalismo. Pueden trazarse afinidades y puntos comunes entre su tiempo y el de décadas después, cuando Fuentes publicó sus dos primeros libros. Parece inevitable que los intelectuales y artistas jóvenes que aspiraban a la modernidad a mediados del siglo XX, tuvieran muy en cuenta la propuesta de modernización de los Contemporáneos y los ataques que recibieron. Podría decirse que fue lógico que Fuentes se identificara con las enseñanzas y experiencias de ellos, para modernizar e internacionalizar la novela. Fuentes fue censurado por su literatura universal, alejada del realismo socialista, fantástica e imaginativa en su libro de cuentos, pero también por el cosmopolitismo que encarnaba en lo personal (su primera novela fue condenada por la denuncia social y la crítica al proyecto de modernización de los gobiernos revolucionarios). Resulta convincente la hipótesis de que los Contemporáneos fueron el punto de partida (o de recomienzo) y el modelo para el proyecto de modernidad cultural.

La modernidad cultural en los cincuenta retoma la estafeta de los Contemporáneos. Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo fundan la *Revista Mexicana de Literatura*, que dirigen durante sus diez primeros números: de septiembre-octubre de 1955 a marzo-abril de 1957. El primer número abre con "El cántaro roto", de Octavio Paz, y cierra con "Realidad y estilo de Juan Rulfo", de Carlos Blanco Aguinaga.[12] No se podía hacer una revista más inter-

[12] Desde joven, Fuentes fue promotor de talento, de novelas modernas. Se inició en 1955 con la reseña "*Pedro Páramo*", para *L'Esprit des Lettres*, cuando apenas acababa de salir la novela de Juan Rulfo, la cual él introdujo en Francia y en Europa.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:30 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

nacional, de mayor altura, con los mejores talentos de México, como el tiempo demostró. Una publicación inclusiva, abierta a las artes, a las literaturas de otros países (Malreaux, Borges y Bioy Casares, por ejemplo), al margen del "nacionalismo" chauvinista, pero no de México. Igual que *Contemporáneos*. Al recordar esa época, Emmanuel Carballo arroja luces sobre esos dos momentos, el de la recepción de *Los días enmascarados* y el de la aparición de la *Revista Mexicana de Literatura*. Resume así el primero:

> *Los días enmascarados*, de Fuentes, fue visto como un libro escapista, burlón, que nada o casi nada decía sobre la problemática nacional. Y lo que mostraba, no aludía a las avanzadas leyes sociales mexicanas. Les molestaba el uso de ciertos recursos sospechosos de la literatura fantástica. Al hacer uso de ellos, Fuentes daba la espalda al realismo (a cierto realismo de estirpe idealista), que era, según ellos, la única ruta correcta para contar los infortunios de los desposeídos. Últimos defensores de una estética en retirada, el realismo socialista, se encararon con la nueva manera de presentar la vida y la literatura desde un enfoque determinista más que dialéctico (Carballo 2005: 18).

Después del libro de cuentos, Fuentes se prepara para empresas de mayor alcance que mostrarían su talento formado en viajes, en lecturas ávidas, en escribir artículos y ensayos críticos que le dieron la certeza de que las fronteras políticas o culturales son arbitrarias. Estaba listo para contribuir a la modernización de la cultura en México. Son los años de la *Revista Mexicana de Literatura* y de la escritura de *La región más transparente*. Son también los años, a mediados de la década de los cincuenta, de *Poesía en Voz Alta*, una puesta en escena lúdica, experimental, de vanguardia, cosmopolita, que congregó a pintores, escritores, músicos, poetas, cantantes, actores (véase Unger 2006). Carlos Fuentes escribió la nota del segundo programa (31 de julio de 1956), en el que se representó *La hija de Rapaccini*, adaptación de Paz, con otras obras cortas también traducidas por él, en el Teatro del Caballito (es muy sugerente que Soriano haya pintado para el teatro un mural moderno, enorme, con un caballo).

Valorada desde este siglo XXI, la época de gestación de *La región más transparente*, la "segunda modernidad", cuando se formó la llamada "Generación del Medio Siglo", sobresale por su efervescencia creativa. Constituyó un verdadero "renacimiento", como el de la posrevolución del muralismo[13] y los Contemporáneos. *Poesía en Voz Alta* es parte fundamental del ambiente que

[13] Tomo prestada de Jean Charlot (1962) la expresión de "renacimiento mexicano", que él fija para referirse al muralismo de México. Por mi parte, yo incluyo a los Contemporáneos en ella, con lo cual abarcaría toda la "primera modernidad". Para mí, la época juvenil de Fuentes, con el empuje modernizador y creativo que la caracterizó, bien puede ser identificada como un "segundo renacimiento mexicano".

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:30 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

permitió la modernización del arte y la cultura. La década de los cincuenta genera un "segundo renacimiento" a pesar de la vigencia de la polémica entre internacionalismo y nacionalismo. Figuras estimulantes, promotoras, líderes: Arreola, Paz, García Terrés, Benítez.

Carlos Fuentes había viajado a Europa en 1950, para estudiar en Ginebra en el Instituto de Altos Estudios, experiencia que abriría aún más sus perspectivas e intereses. En París conoce a Octavio Paz, cuya relación marcó sus primeros libros y fue tan fundamental como la que tuvo con Alfonso Reyes. Desde el título, *La región más transparente*, la novela reutiliza el epígrafe de Reyes a su *Visión de Anáhuac 1519* (1915): "Viajero: has llegado a la región más transparente del aire"; *El laberinto de la soledad* aporta el ingrediente principal de la ideología de las primeras novelas: la filosofía de lo mexicano. Las obras de Paz y de Reyes concurren en la gestación de la "nueva novela".

Meses después de que se publica *Los días enmascarados* (11 de noviembre de 1954), sale el primer número de la *Revista Mexicana de Literatura*, joven, inclusiva, que deja atrás la cerrazón, para promover un cambio de mentalidad. Carballo destaca la importancia de *Contemporáneos* para la revista e ilumina su aparición:

> A principios de 1955 apareció el primer número de la *Revista Mexicana de Literatura*, dirigida por Carlos Fuentes y por mí. En su momento fue una publicación que despertó los más encontrados pareceres (nuestro modelo inmediato era *Contemporáneos*). Si se suman nuestro elitismo, la posición vanguardista que asumimos ante las artes y las letras, la actitud política que condenaba el estalinismo de los partidos comunistas y los evidentes desmanes del sistema capitalista, se pueden entender las antipatías que concitamos y las adhesiones que promovimos. Los intelectuales de ese momento se vieron obligados a tomar partido: contra nosotros o a favor nuestro (Carballo 2005: 17).

La *Revista Mexicana de Literatura* fue foro y estímulo adecuados para el cambio. La selección cuidada de sus escritos mostraba el panorama del arte, la cultura y las letras modernas. Podría decirse que la única frontera fue la calidad.[14] Difundió lo mejor de las producciones intelectuales de la época. Carballo recuerda la dinámica de sus reuniones y el interés por la gran literatura mexicana (los rodeaba la intolerancia, el chauvinismo y el filisteísmo):

[14] Con colaboraciones de autores tan destacados como Luis Cernuda, Leonora Carrington, André Breton, Erich Fromm, José Lezama Lima, Mario Benedetti, Elena Poniatowska, Francisco Tario, Amparo Dávila, José Luis Martínez. Con textos de Baudelaire, Erico Verissimo, Saki, Tomás Segovia, Margit Frenk Alatorre, Octavio Paz, Agustín Bartra y muchos más.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:30 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

> El júbilo con que comentábamos obras tan disímiles como *Libertad bajo palabra* de Paz, *Confabulario* de Arreola, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, e incluso *Al filo del Agua* de Yáñez, era una prueba de nuestro oscurantismo: a Paz lo definían como poeta europeo con veleidades trotskistas; a Arreola lo cosificaban como saltimbanqui dedicado a dar en sus textos inútiles piruetas éticas, ontológicas y metafísicas; a Rulfo no le perdonaban sus ataques a la reforma agraria, cuyos errores señalaba convincentemente en uno de sus cuentos, su vaga simpatía por los cristeros y la defensa espectral de cierto cacique latifundista [...] (Carballo 2005: 18).

La importancia de la *Revista Mexicana de Literatura* sobrepasa el hecho meritorio de que, gracias a ella, poetas, filósofos, pintores, daban una visión amplia de la modernidad en México y en el mundo (pese a los no simpatizantes). Su efecto resulta evidente al revisar sus índices, directores, comités de colaboración, en sus distintas épocas. Incluyó colaboraciones diversas, toda clase de intereses y tendencias; su apertura moderna anuncia los cambios en la moral, la sexualidad, en las artes y literaturas de los sesenta. La *Revista Mexicana de Literatura* fue central para defender posturas, puntos de vista, estéticas nuevas; en suma, a la modernidad, como *Contemporáneos*.

Durante los años en que fundó, dirigió y promovió la *Revista Mexicana de Literatura*, se gesta el novelista en Carlos Fuentes. En ella publica dos adelantos de *La región más transparente*: "La línea de la vida" (núm. 2, 1955) y "Maceualli" (núm. 6, 1956). Escribe la novela a la par que se ocupa de la revista. México vivía el principio del "deshielo cultural", con un auge de publicaciones que apoyaban a las letras mexicanas, como la *Revista de la Universidad* y *México en La Cultura*. El esplendor del Fondo de Cultura Económica, en Avenida Universidad 975, llegó a todo el mundo. Se consolidaba el prestigio del Centro Mexicano de Escritores, del que fue becario Fuentes (1956-1957), para escribir *La región más transparente*. La modernización de la literatura y la cultura involucró a intelectuales, artistas, publicaciones, organizaciones públicas y privadas. El proyecto de Fuentes fue concebido en el momento oportuno.

4. Aprendizaje: los veinte y los treinta. El muralismo y la novela de la Revolución

No sólo *Contemporáneos* fue antecedente directo y modelo para la *Revista Mexicana de Literatura*, pues Fuentes retoma las inquietudes de ese grupo sobre la modernización de la novela. Entre 1920 y 1932, los Contemporáneos hacen literatura y cultura, revistas, grupos de teatro, sociedades de conferencias, crítica literaria y artística. Escriben también novelas experimentales:

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:30 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Margarita de niebla (Jaime Torres Bodet, 1927), *Dama de corazones* (Xavier Villaurrutia, 1928), *Novela como nube* (Gilberto Owen, 1928). La Ciudad de México moderna descubierta por Salvador Novo (*Nueva grandeza mexicana*, 1946; *El joven*, 1928) es uno de los hitos literarios que Fuentes considera para elaborar la ciudad de *La región más transparente*.

> Pocas lecturas me han importado más que las de los ensayos profanos de Salvador Novo, que pusieron de cabeza la solemnidad mexicana [...] Creo que Novo puso a hacer gimnasia el rígido lenguaje decimonónico de nuestra prosa; ofreció la primera imagen moderna de nuestra vida urbana —sus ensayos son hervideros de personajes, actitudes, lugares, humor— [...] Yo llegué por Novo y partí de Novo a la novela (Fuentes 1966: 142-143).

Carlos Fuentes comparte con los Contemporáneos varios intereses en su proyecto de modernización:[15] la artes, incluidos el cine y la fotografía, lo actual o contemporáneo (identifica al grupo y a su revista desde el nombre), experimentar con el género novelesco y, por ende, la búsqueda de modelos en la novela universal. James Joyce es un interés común, no así la obra de Marcel Proust como modelo literario o intertexto fundador.[16] *Ulises* (1922), estilización literaria de Dublín, técnicas, recursos, es uno de los modelos literarios e intertextos fundamentales de Fuentes (la obra joyceana es paradigma de la intertextualidad total). La novela de la ciudad moderna que él inaugura con *La región más transparente* parte de James Joyce y sobre todo de John Dos Passos, quien le sugiere la idea de la obra mural y los procedimientos para retratar a la Ciudad de México. Si pueden trazarse vínculos con los Contemporáneos, precursores de la novela experimental, también es posible establecer una relación con las obras de Azuela, Revueltas, Yáñez y Rulfo (temas, forma novelesca). Las novelas de Fuentes critican las derivaciones de la Revolución Mexicana y por tanto testimonian el futuro que previeron obras como *Los de abajo* y que expusieron *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*. El presente de *La región más transparente* y de *La muerte de Artemio Cruz* corresponde al porvenir incumplido. Fuentes hace suyos los temas de la Revolución Mexicana, de la Ciudad de México, de la modernidad. Las

[15] Fuentes es lector frecuente de poesía (según la intertextualidad de su obra), y quizás muy pronto conoció a fondo la obra de los Contemporáneos y la de otros poetas mexicanos (Alfonso Reyes). *Muerte sin fin*, de José Gorostiza, aporta uno de los epígrafes de *La muerte de Artemio Cruz*: "...de mí y de Él y de nosotros tres ¡siempre tres!..."

[16] Guillermo Sheridan, quien ha señalado el empleo del monólogo interior en las novelas de los Contemporáneos, y además el vínculo con Joyce, encontró que las tres novelas tienen como base el mismo sistema narrativo, semejante al de *A la sombra de las muchachas en flor* de Proust. Plantea que quizás se pusieron de acuerdo en dar soluciones diferentes a un argumento común (Sheridan 1985: 305).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:30 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

novelas recuentan la zaga revolucionaria como otra novela de la Revolución Mexicana. Muestran cómo se gestaron las traiciones al movimiento, el camino que se dio al país. En el ir y venir comparativo con el México moderno, se extiende artísticamente el mural de la historia mexicana de la primera mitad del siglo XX. La polifonía de la "nueva novela" incluye las voces acalladas por la historia, las de una ciudad y un país, más discursos, modos de narrar y a la misma novela de la Revolución. Al incorporarla, la continúa. La composición, temática, y la representación de la historia de la "nueva novela" dan a conocer cómo se conforman el México moderno y la novela de la modernidad que lo retrata. Dos historias coincidentes en un texto: la de un país y su ciudad capital, modernos, y la del género novelesco correspondiente.

5. John Dos Passos y Carlos Fuentes: la novela mural

Desde que apareció *La región más transparente*, los críticos han relacionado las novelas de Dos Passos y las de Fuentes. Es indudable que *Manhattan Transfer* fue un modelo literario básico para que éste retratara a la Ciudad de México moderna, tanto como la trilogía *U.S.A.*, que además le sirve para referirse a la Revolución Mexicana desde la modernidad. Las dos novelísticas se interrelacionan por infinidad de técnicas y procedimientos,[17] por plasmar la urbe moderna en una novela moderna que correspondiera en forma y representación a la gran ciudad. El vínculo más importante es el hallazgo de la novela mural, pues en ambos deja su huella el muralismo. La obra total perseguida por Fuentes en cada texto, desde *La región más transparente*, va más allá de los límites textuales en la formulación de la "Edad del Tiempo", en la que incluye toda su narrativa, aun la no escrita. Reordena así su totalidad de totalidades o gran mural. Abarcar panorámicamente todo en una producción novelística es una idea muy cercana a la de una narrativa panorámica que Dos Passos formula cuando conoce los murales de la Escuela Mexicana de Pintura. Uno y otro frecuentaron esta expresión artística (y Fuentes fue lector atento de Dos Passos), en los tiempos precisos de la gestación de sus proyectos novelescos, cuando replanteaban o formulaban por vez primera, respectivamente, sus concepciones de la novela. Dos Passos expresa cómo lo impactó el muralismo durante su primera visita a México en 1926, poco después de haber publicado *Manhattan Transfer* (1925). En *The Best Times*, recuerda cómo concibió entonces un "panorama narrativo":

[17] En su espléndido estudio, Steven Boldy también señala la deuda que Fuentes tiene técnicamente con la obra de Dos Passos y que el mismo escritor ha hecho explícita (Boldy 2002: 11-12).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:30 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

> Regresé a Nueva York en marzo con tantas historias en mi cabeza como un perro tiene pulgas. Algo nuevo había llegado a mis pensamientos para distraerme más allá del teatro y de la agitación radical. Estaba tratando de organizar algunas de esas historias que había recogido en México en las narraciones entrelazadas que más tarde se convirtieron en *Paralelo 42. Tres soldados* y *Manhattan Transfer* habían sido lienzos sencillos; ahora, un poco como los pintores mexicanos se sintieron obligados a pintar sus muros, yo me sentía obligado a empezar un panorama narrativo al que no le veía fin (Dos Passos 1927: 171-172; la traducción es mía).

Dos Passos, también pintor de caballete, alude a esa práctica de la pintura en la vida real para aclarar su propio "renacimiento" (y cómo llegó a los muros narrativos). La novela mural nace con la trilogía *U.S.A.*, pues *Manhattan Transfer*, que fue escrita antes de la primera visita de Dos Passos a México, no toma en cuenta al país vecino ni a su Revolución. Ambos sí son considerados en la trilogía *U.S.A.* (1930-1936), su proyecto más ambicioso, verdadero tríptico de murales.[18] En la trilogía, Dos Passos emplea innumerables técnicas y procedimientos de las vanguardias europeas, textos periodísticos, distintos tipos de discursos, interpolaciones, montajes. Toma del cine el uso de la cámara cinematográfica para seguir movimientos y crea la ilusión de que lo contado transcurre como en un filme: el gran mural del siglo XX.

Las memorias de Dos Passos, publicadas hasta 1966, reconocen el influjo, el ascendiente del muralismo, pero sus mismas novelas lo expresan narrativamente. Igual sucede con el influjo, directo e indirecto, de la pintura muralista y de la novela mural de Dos Passos, en la novelística de Fuentes.[19] Dos Passos y Fuentes extienden sus narraciones, las despliegan para describir, retratar, narrar, "pintar", a sus respectivos países en novelas murales. La representación en las dos novelísticas, influida por el cine, por las artes, por las vanguardias artísticas, que retratan como en grandes lienzos muralísticos, cinematográficos, a sus naciones y al mundo. Guerras, revoluciones, depresiones económicas, personajes destacados llenan las novelas murales de Dos Passos y las de Fuentes, vinculadas y originalmente distin-

[18] Gunn dice que "[...] México le indujo a escribir la trilogía *U.S.A* (1930-19..8) [1930-1936]. Estuvo en el país unos meses entre 1926 y 1927 y volvió en 1932. Como la mayoría de los visitantes, fue enseguida cautivado por los muralistas" (1977: 30-31).

[19] Coherentemente, en *Los años con Laura Díaz* (1999), Carlos Fuentes se ocupa del muralismo mexicano, sobre todo del pintado fuera de México, de sus creadores y de la época del esplendor del mural. Por fin vuelve la mirada narrativa a ese arte y esas décadas que tanto influyeron en su gestación como novelista. Es muy significativo que recree la historia familiar. Enlaza su árbol genealógico con la genealogía de su propio arte literario (para la importancia de la familia en la obra de Fuentes, véase Boldy 2002).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:30 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

tas. Distintas como distintos son Estados Unidos y México, personales obsesiones, objetos de amor y de odio, que devinieron temas centrales de sus novelísticas.

Carlos Monsiváis caracteriza muy bien las particularidades de la narrativa de Fuentes que han llevado a comparar sus novelas con los murales mexicanos:

> Fuentes no niega, *afirma* la tradición a través de su implícito-explícito reconocimiento de las posibilidades del muralismo, de la novela como el campo de la unidad nacional donde todo (aristócratas y vasallos, próceres de la banca y damas de sociedad en busca de la venta de su título) puede y debe confluir: Fuentes afirma la tradición desde su apasionada defensa y su barroco, inventariado tratamiento de los temas de una mexicanidad desarrollista (Monsiváis 1976: 422-423).

Si bien él se refiere sobre todo a *La región más transparente*, con su repertorio de clases sociales, las peculiaridades que señala pueden generalizarse para las novelas posteriores. El "muralismo" de Fuentes desde su novela fundacional, la primera, se modifica, como he dicho, y como concepción está detrás de la "Edad del Tiempo", o mejor dicho, de la gran y total *mise en scene* del novelista, implícita en el bello nombre que da al conjunto de su obra. Con esta reorganización de toda su narrativa, es posible comparar al novelista con el pintor de un mural sin fin, que completa secciones con cada novela, siempre a punto de "pintar" los bosquejos delineados del diseño del lienzo con que lucha contra el tiempo.

Cuado *La región más transparente* cumple cincuenta años, José Emilio Pacheco, acertado lector, completa su primera reseña y recuerda deudas genésicas:

> Hablar de Rivera hace inevitable referirse a los vasos comunicantes entre las artes y las letras. Con base en un texto célebre de Reyes, *Visión de Anáhuac* (Madrid, 1917), en que se anticipa a la intertextualidad y urde con las crónicas de los conquistadores la descripción de un día en México-Tenochtitlan, Diego Rivera pinta uno de sus más célebres murales. John Dos Passos lo observa trabajar y se le ocurre transferir a la novela el procedimiento de Rivera. El resultado: *Manhattan Transfer* y la trilogía *U.S.A.* El círculo se cierra: el joven Fuentes lee a Dos Passos y se empeña en unirlo a Rivera y escribir como quien pinta un mural algunas páginas de su novela omnívora sobre la ciudad de México (Pacheco 2008: xxxv).

La nueva novela de Fuentes encontró en jóvenes entusiastas el germen de la nueva crítica que valorara su propuesta ambiciosa, megalomaníaca

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:30 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

como la de Diego Rivera en las artes plásticas.[20] Elena Poniatowska, Emmanuel Carballo, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco la leyeron con inteligencia y juventud. Sus lecturas modernas crean las bases para la recepción que requiere una novelística mexicana ubicada entre las mejores de la novela universal del siglo XX.

6. La nueva novela mestiza: mural crítico de la Revolución Mexicana y de la modernidad

Julio Ortega reúne algunas de las imágenes de la construcción del personaje público Carlos Fuentes en el imaginario mexicano. *Retrato de Carlos Fuentes* incluye una fotografía del escritor con un enorme dibujo hecho por él diez años antes de publicarse *La región más transparente*. La obra juvenil revela hasta qué punto, inmerso en la cultura mexicana, estaba imbuido por la idea del mural, por sus posibilidades para reunir personajes y representar a toda una sociedad. El dibujo es un conglomerado de figuras destacadas de la modernidad cultural: Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco, María Félix, Lázaro Cárdenas, el Indio Fernández, Jorge Negrete, Tongolele y muchos más. Prefigura la novela mural con su universo literario poblado por estrellas de cine, políticos, héroes, el pueblo, en una mezcla abigarrada, como la Ciudad de México.[21] Los personajes "enunciados", no con palabras sino con imágenes, verdaderos íconos, hacen pensar en el *name dropping* lírico, poético y filosófico de Ixca Cienfuegos al principio y fin de *La región más transparente*. Pura voz (como el precursor dibujo, pura imagen), el ser mágico, mítico, nombra a los personajes de la novela, a las figuras hacedoras de la historia de México. La riqueza del talento vario de Carlos Fuentes, dotado para el

[20] A diferencia de la concepción de Rivera del arte para el pueblo (Rivera 1979), con sus objetivos didácticos, la novela mural, cosmopolita, buscaba a un lector informado, sin las limitaciones ideológicas de ciertos nacionalismos, oficiales o desgastados, y del realismo socialista. La primera novela mural, que aborda exhaustivamente el tema de la mexicanidad en varios planos, sustituye ideologías por la filosofía de lo mexicano e incluye en las voces de su polifonía la discusión sobre el tema.

[21] Durante su infancia en las embajadas de Brasil, Argentina, Chile y Washington, Fuentes estuvo en contacto con artistas, intelectuales y escritores que fomentaron su admiración por la cultura, las letras y las artes de México. Además, tuvo que conocer el nacionalismo cultural y más tarde los otros nacionalismos que integran la mentalidad mexicana. Como el mismo escritor dice en varios textos, en la conciencia de su propia nacionalidad, en la elección de una lengua para escribir y en la adopción consciente de su mexicanidad, fue definitiva la experiencia infantil de ser el Otro en Estados Unidos. Su visión crítica del imperialismo, del destino manifiesto, del intervencionismo y falta de respeto a los países débiles, puede entenderse porque el conocimiento desde dentro y desde la diferencia, hizo de Fuentes un crítico formidable de los excesos del vecino país del norte (como se puede apreciar en su libro de 2004 *Contra Bush*).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:30 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

dibujo, la caricatura, la narración, el ensayo, la crítica, encuentra en su nueva novela el medio expresivo idóneo: proteico, comprensivo, moderno.

Fuentes logra una síntesis de lo mejor de las aportaciones culturales del siglo XX, nacidas bajo el influjo de la Revolución, cuyas diferencias resume muy bien Monsiváis: "Dos visiones en contrapunto: la Escuela Mexicana de Pintura (el muralismo) y la novela de la Revolución. La segunda es escéptica y desesperanzada. La Revolución sufrió traiciones, se limitó a sustituir personas, el campesino o el obrero continúan explotados sin misericordia, únicamente se han beneficiado oportunistas y logreros" (Monsiváis 1976: 349). Ésta es la visión, pesimista, radical, de *La región más transparente* y de *La muerte de Artemio Cruz*, que se valen de un tema de la novelística burguesa, la corrupción del héroe, para proponer la renovación novelesca y una nueva novela de la Revolución Mexicana. El tratamiento del tema va de la mano de la crítica a la novela burguesa y al rumbo elegido por los revolucionarios forjadores del México moderno: la traición a los otros líderes, a los ideales, al pueblo, al campo, en suma, a la Revolución Mexicana.[22] Octavio Paz señaló en "La máscara y la transparencia" que: "El ascenso social del revolucionario y su consecuente degradación moral es un tema constante de la novela moderna, desde Balzac. *La muerte de Artemio Cruz* es la historia del revolucionario que se corrompe. Su caída insensiblemente adquiere una tonalidad mítica. Así pues, Fuentes no se propone ilustrar con un nuevo ejemplo los orígenes revolucionarios de la burguesía conservadora [...]" (1987: 594). Es innegable lo que Paz subraya con lucidez: Fuentes retoma un personaje arquetípico como protagonista de *La muerte de Artemio Cruz*, pero ya en *La región más transparente* empezó, en la figura de Federico Robles, el examen del revolucionario trepador. Ambos personajes le sirven, sobre todo Artemio Cruz, para "pintar" la degradación histórica del revolucionario y la desmitificación del héroe. Las muertes, civil, social, anímica, del fracasado, Federico Robles, y todas las muertes del triunfador Artemio Cruz, que agoniza, pueden leerse como la muerte paulatina del movimiento que traicionaron. Ambos revolucionarios, arquetípicos, nuevos burgueses, nuevos ricos, son un ejemplo de cómo el novelista-muralista traduce lo universal a lo mexicano y lo mexicano a lo universal. Como Paz afirma, Fuentes sí se vale del revolucionario corrupto para criticar el rumbo que siguió la Revolución, pero los alcances de su novela mural van más allá, porque su mirada de autor abarca a la sociedad, a sus clases, a la historia, además del mito. Al ocuparse de la aparición de la nueva burguesía en México,[23] el joven escritor expone

[22] Maarten van Delden (1998) ahonda en el tema de la Revolución Mexicana. Sus lúcidos análisis abordan la vida intelectual, la política, México y a Carlos Fuentes como protagonista durante cuarenta años.

[23] En su solicitud de beca al Centro Mexicano de Escritores, con criterios sociales, mágicos, políticos, se refiere específicamente al objetivo central de "abordar [...] el hecho

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:30 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

los orígenes de esa clase en el país, sí, pero además, novela las consecuencias históricas, sociales, económicas, por no decir éticas, de la corrupción de todo un movimiento.

Los procedimientos, temas, personalidad y vida del protagonista en *La muerte de Artemio Cruz*, y la representación de la caída del héroe, destruyen la epopeya como relato articulado de la sucesión de acciones heroicas para dejar sitio a la geometría de la nueva novela, que cuenta hechos ficticios con personajes de dimensión humana (con defectos, debilidades, rasgos positivos). El héroe deviene hombre y el personaje reduce su altura. Pero esta novela como tal, en una paradoja que es acierto artístico, alcanza dimensiones míticas, pero también ontológicas, mágicas, fantásticas. La poesía y el lirismo de la prosa poética matizan con sus tonos de alto aliento los colores y oscuridad que rodean la caída del hombre cada vez más putrefacto, podrido, que muere eternamente, castigado por el recuerdo de los días en que no se levantó. Entrañas gangrenadas, explosión de los intestinos, cierran la vida de su cuerpo (¿justicia poética, pues en la literatura no hay impunidad?). En la historia de la narrativa mexicana, esta novela relata, por un lado, la muerte del héroe y su agonía a través de la historia (se inicia el día en que traiciona por vez primera), la desmitificación del revolucionario, su degradación histórica. Por otro, discursivamente, la novela, al igual que *La región más transparente*, muestra el paso de la crónica de la Revolución y de la novela burguesa decimonónica a la novela moderna o "nueva novela". Muere la épica de la Revolución, su héroe, y esas muertes quedan consignadas en los murales narrativos de Carlos Fuentes, modernos, polémicos, artísticos. Imágenes del "revolucionario" que desmontan e impugnan las imágenes triunfales del héroe de la Revolución Mexicana con que oficialmente pretende educar el muralismo mexicano en sus comienzos optimistas (Manrique 1982). El diálogo de Fuentes con Rivera, en este sentido, es refutación. Ambos observan la posrevolución en dos momentos y sus visiones de la Revolución son opuestas: optimista y pesimista. Fuentes se inspira en el legado artístico del momento de Rivera y hace prevalecer el "Renacimiento mexicano" como raíz de la modernidad que propone. Adopta del muralismo, herencia cultural de la Revolución, la tendencia a lo "alegórico", lo simbólico, el ímpetu vanguardista, pero no de ruptura sino con el sello mexicano de "tradición y renovación". Sin embargo, la visión impugnadora, iconoclasta, sustituye con su escepticismo la visión de ciertos murales destinados a educar al pueblo, que necesariamente fue ilusionada e ilusionadora. La nueva novela es conceptualmente compleja, no el vehículo de alguna ideología específica, e incluye todos los discursos, voces, puntos de vista y estéticas.

tan visible y tan pocas veces tratado por nuestra novelística, de la estructuración por vez primera en México, de una clase media y una alta burguesía" (García Gutiérrez 1982: 21).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:30 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

La región más transparente y *La muerte de Artemio Cruz* caracterizan el encumbramiento y la aparición de los nuevos poderosos y el paso del campo a la ciudad moderna. Testimonian su tiempo de un modo distinto al de la novela de la Revolución Mexicana, pues el novelista ya no es más el cronista que participó en la lucha o la presenció.[24]

Al comienzo de la posrevolución, Pedro Henríquez Ureña reflexionó sobre el Ateneo de la Juventud, su tiempo y los tiempos que siguieron. Al referirse a la reconstrucción, menciona a Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Diego Rivera, entre otros ateneístas fundadores de la cultura del siglo XX. Optimista, compara el régimen depuesto con lo que pasa en México y con el principio de la Revolución: participa del entusiasmo de los muralistas. Alaba el influjo positivo de la Revolución en el pueblo mexicano que expresan los primeros murales: "Tal vez el mejor símbolo del México actual es el vigoroso fresco de Diego Rivera, en donde, mientras el revolucionario armado detiene su cabalgadura para descansar, la maestra rural aparece rodeada de niños y de adultos, pobremente vestidos como ella, pero animados con la visión del futuro (1984: 296)". Desde el futuro, las novelas murales de Carlos Fuentes polemizan con esa visión idílica del realismo socialista de Diego Rivera y la descartan, igual que a la ideología vasconceliana. En el diálogo creativo con el pintor, el novelista rechaza las ideologías, objetivos y nacionalismos oficiales y se preocupa por la mexicanidad.

La región más transparente es la confluencia de diferentes discursos, de innumerables obras de la literatura, de las artes y la cultura, mexicanas y universales. Es la intertextualidad misma que permite aunar la poesía, el ensayo, la polémica, la filosofía, las artes, la política, lo social, en una novela artística, experimental.[25] La propuesta de Carlos Fuentes retoma señalamientos básicos de John Dos Passos, pero también los de las obras de otros autores de la novela universal. La intertextualidad de sus novelas teje vínculos con la gran literatura del mundo y con la gran literatura de México, para concretar una nueva novelística. Vínculos y apertura necesarios para consolidar un proyecto de modernización de la literatura, más allá de la polémica entre nacionalismo y cosmopolitismo: la propuesta novelesca, la *Revista Mexicana de Literatura*.

[24] Martín Luis Guzmán, Mariano Azuela, José Vasconcelos *et al.* (*cf.* La antología de Antonio Castro Leal, *La novela de la Revolución Mexicana*, 1960). Carlos Fuentes, por su aproximación crítica a la modernidad que fundó la Revolución, por retomar temas y elementos de la crónica que informó del movimiento, es un novelista de la llamada novela de la Revolución Mexicana (aunque su novela mural modifica el género para definirse como arte). Max Aub observa que Fuentes "utilizará en su retórica elementos de esas raíces" (Aub 1985: 64), y puede agregarse que los transformará como elementos de la nueva novela.

[25] El estupendo libro de Florence Olivier, *Carlos Fuentes o la imaginación del otro* (2007), muestra la complejidad del narrador talentoso que es el novelista mexicano. La estudiosa se ocupa de novelas y temas no tratados con exclusividad en este ensayo (por ejemplo, *El naranjo*, *Gringo viejo*, *Diana o la cazadora solitaria*).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:30 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Ya desde el título de su primera nueva novela, tomado del epígrafe de Alfonso Reyes, Fuentes arraiga su novelística en las letras y la cultura de México. Con este homenaje al autor mexicano más prestigiado en México y fuera del país durante la primera mitad del siglo XX, afirma textualmente que pretende una literatura que sea mexicana y cosmopolita a la vez, como la de Reyes. Es decir, propone en el terreno de la escritura una solución a la polémica entre lo nacional y lo universal: la obra mestiza, la nueva novela, mural de México en el mundo. La propuesta novelesca rompe la dicotomía y polarización de la polémica y va más allá. Podría decirse que la controvertida primera novela logra una síntesis literaria de lo nacional y de lo universal.

La historia de la novela mexicana en el siglo XX llega a un punto culminante con la novela mural de Carlos Fuentes, que renueva el género novelesco a partir de la representación artística de la Ciudad de México moderna. En *La región más transparente*, la urbe, estilizada, construida a partir de los textos pictóricos, literarios, de las crónicas, poesía y novelas que se ocupan de la capital de México, es la ciudad que es todas las ciudades, vista desde todos los puntos de vista y en todos los tiempos. Ciudad literaria, imaginada, reproducida por las artes, cuya totalidad textual, histórica, es incorporada en la novela mural de Fuentes. La construcción textual, montaje, polifonía, de *La región más transparente* tiene también antecedentes en las propuestas experimentales de las décadas de los veinte y los treinta, que como se ha visto tanto informaron al novelista en la etapa de gestación de la novela mural. Mestiza, universal, siempre cambiante porque se renueva a sí misma, abierta al futuro, prolongadora de tradiciones, la novela mural, como el muralismo, es exponente del mejor arte de México.

El tiempo que todo lo devora —revoluciones, políticos, burgueses— es capturado por el arte que sí sobrevive. México, el mundo, quedan en la novelística mestiza de Fuentes. Los lectores, permutables, seres del presente y del futuro, recuperarán hasta siempre las visiones del creador de mundos que se adentra en la verdad callada por los políticos, por los burgueses, por la historia. El gran mural del autor abarca más que el siglo XX y es indispensable para comprenderlo. La gran memoria mural es la respuesta creativa de Carlos Fuentes al reto del devorador implacable que no tiene edad.

BIBLIOGRAFÍA

AGUSTÍN, José. 1990. *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*. Planeta, México.

AUB, Max. 1985. *Guía de narradores de la Revolución Mexicana* (1969). Secretaría de Educación Pública (*Lecturas Mexicanas*, 97), México.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:30 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

BENEDETTI, Mario. 1969. "Carlos Fuentes: del signo barroco al espejismo" (1965), en *Letras del continente mestizo*, 2a. ed. Arca Editorial, Montevideo, pp. 190-205.

BLANCO, José Joaquín. 1996. *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*. Cal y Arena, México.

BOLDY, Steven. 2002. *The Narrative of Carlos Fuentes. Family, Text. Nation*. University of Durham, Durham.

CARBALLO, Emmanuel. 2005. "Nota previa", en *Diario público (1966-1968)*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, pp. 15-21.

CASTAÑÓN, Adolfo. 1998. "*Léxico City Blues* o *La región más transparente*", en *Écrire le Mexique*, dir. Jean Franco. Ellipses, París, pp. 102-105.

CASTRO LEAL, Antonio. 1960. *La novela de la Revolución Mexicana*. SEP-Aguilar, México.

CHARLOT, Jean. 1979. *The Mexican Mural Renaissance 1920-1925* (1962). Hacker Art Books, Nueva York.

DEBROISE, Olivier. 1985. *Diego de Montparnasse* (1979). FCE-SEP (*Lecturas Mexicanas*, 83), México.

DELDEN, Maarten van. 1998. *Carlos Fuentes, Mexico, and Modernity*. Vanderbilt University Press, Nashville.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. 1995. "Breve repaso a las letras contemporáneas de México (1955-1993)", en José Luis Martínez y Christopher Domínguez Michael, *La literatura mexicana del siglo XX*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, pp. 211-271.

DOS PASSOS, John. 1927. *The Best Times*. The New American Library, Nueva York.

——. 1961. *Novelas I*, tr. Max Dickmann y José Robles Pazos. Planeta, Barcelona.

DURÁN, Manuel. 1973. *Antología de la revista "Contemporáneos"*. Fondo de Cultura Económica, México.

FUENTES, Carlos. 1966. Texto sin título incluido en *Los narradores ante el público*. Joaquín Mortiz, México, vol. 1, pp. 135-155.

GARCÍA GUTIÉRREZ VÉLEZ, Georgina. 1981. *Los disfraces. La obra mestiza de Carlos Fuentes*. El Colegio de México, México.

——. 1982. "Introducción" a Carlos Fuentes, *La región más transparente*, ed. crítica G. García Gutiérrez. Cátedra, Madrid, pp. 11-83.

——. 1990. "*Cristóbal nonato*. Profecía apocalíptica, experimentación lúdica, crítica certera", *Cuadernos Americanos. Nueva época*, julio-agosto, vol. 4, núm. 22, pp. 167-190.

——. 1992. "*Terra Nostra*: crónica universal del orbe (apuntes sobre intertextualidad)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 40, núm. 2, pp. 1137-1148.

——. 1995. "La escritura es la pintura de la voz", en *Carlos Fuentes. Relectura de su obra: "Los días enmascarados" y "Cantar de ciegos"*, comp. G. García Gutiérrez. El Colegio Nacional-Universidad de Guanajuato-INBA, León, pp. 28-31.

——. 1998. "*La región más transparente*: descubrimiento de la «nueva novela»", en *Écrire le Mexique*, ed. cit., pp. 116-123.

——. 2000a. "*Adán Buenosayres* y *La región más transparente*: primera aproximación comparativa", *Norte y Sur: la narrativa rioplatense desde México*, ed. Rose Corral. El Colegio de México, México, pp. 57-70.

——. 2000b. "El milenarismo en Carlos Fuentes: de *Los días enmascarados* (1954) a *Los años con Laura Díaz* (1999)", en *Millénarismes et Messianismes dans le monde*

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:30 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ibérique et latino-américain, comps. Jean Franco y Francis Utéza. Université Paul-Valéry-Montpellier, Montpellier, pp. 301-316.

——. 2001a. "Fin de era, siglo, época, milenio, edad: de *Los días enmascarados* a *Los años con Laura Díaz*", en *Propuestas literarias de fin de siglo. Memorias. Tercer Congreso Internacional de Literatura*, comps. Alejandra Herrera y Luz Elena Zamudio. Universidad Autónoma Metropolitana, México, pp. 399-410.

——. 2001b. "Carlos Fuentes desde la crítica", en *Carlos Fuentes desde la crítica*, comp. G. García Gutiérrez. Taurus-UNAM, México, pp. 9-29.

——. 2002a. "El enigma, el amor y la muerte: posibilidades de lo fantástico, en *Constancia y otras novelas para vírgenes* de Carlos Fuentes", *Signos Literarios y Lingüísticos*, vol. II, núm. 2, pp. 14-45.

——. 2002b. "Recreación del Fausto y de Don Juan: *Instinto de Inez*", en *Carlos Fuentes: perspectivas críticas*, comp. Pol Popovic. Siglo XXI-ITESM, México, pp. 95- 113.

——. 2004a. "Paralelas: Carlos Fuentes y James Joyce. Revisión de ciertas coincidencias", en *Jornadas Filológicas 2002. Memoria*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 501-509.

——. 2004b. "Precisiones sobre lo fantástico en Carlos Fuentes: ciudad, poética, arte literario", en *Encomio de Helena. Homenaje a Helena Beristáin*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 243-260.

——. 2005. "Vínculos biográficos y diálogos intertextuales entre Alfonso Reyes y Carlos Fuentes", en *Memoria y literatura. Homenaje a José Amezcua*, eds. María José Rodilla y Alma Mejía. Universidad Autónoma Metropolitana, México, pp. 339-358.

——. 2006. "Géminis o la producción doble: *La muerte de Artemio Cruz* y *Aura*", *Literatura Mexicana*, vol. XVII, núm. 1, pp. 59-81.

——. 2008a. "Lector de Juan Rulfo: Carlos Fuentes. De linajes literarios, cadenas genésicas y lazos poéticos", en *Pedro Páramo. Diálogos en Contrapunto (1955-2005)*, eds. Yvette Jiménez de Báez y Luz Elena Gutiérrez de Velasco. El Colegio de México- Fundación para las Letras Mexicanas, México, pp. 267-286.

——. 2008b. "El libro de los sueños y del arte" (Prólogo a *Constancia y otras novelas para vírgenes*), en Carlos Fuentes, *Obras reunidas III. Imaginaciones mexicanas*, ed. Julio Ortega. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 131-136.

GUNN, Drewey Wayne. 1977. *Escritores norteamericanos y británicos en México, 1556-1973* (selección), tr. Ernestina de Champourcin. Fondo de Cultura Económica, México.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. 1984. "La influencia de la Revolución en la vida intelectual de México" (1924-1925), en *Estudios mexicanos*, ed. José Luis Martínez. FCE-SEP (*Lecturas Mexicanas*, 65), México, pp. 288-296.

KRISTEVA, Julia. 1974. *El texto de la novela*, tr. Jordi Llovet. Lumen, Barcelona.

MANRIQUE, Jorge Alberto. 1976. "El proceso de las artes, 1910-1970", en *Historia general de México*. El Colegio de México, México, t. IV, pp. 285-301.

——. 1982. "La crisis del muralismo", en *El arte mexicano. Arte contemporáneo II*, coord. Jorge Alberto Manrique. Salvat Mexicana de Ediciones-SEP-CONAFE, México, t. 14, pp. 2006-2012.

MONSIVÁIS, Carlos. 1976. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, ed. cit., t. IV, pp. 303-476.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:30 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

OLIVIER, Florence. 2007. *Carlos Fuentes o la imaginación del otro*, tr. Ricardo Rubio. Universidad Veracruzana, Xalapa.

ORTEGA, Julio. 1995. *Retrato de Carlos Fuentes*. Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores, Barcelona.

PACHECO, José Emilio. 1958. "*La región más transparente*", *Estaciones (Revista Literaria de México)*, vol. III, núm. 10, pp. 193-196.

——. 2008. "Carlos Fuentes en *La región más transparente*", en Carlos Fuentes, *La región más transparente*, texto revisado por el autor. Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, México, pp. xxix-xxxvii.

PARKES, Henry B. 1979. *La historia de México*, tr. Sylvia López de Sarmiento. Diana, México.

PAZ, Octavio. 1987. *México en la obra de Octavio Paz. Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México*, ed. Octavio Paz y L. M. Schneider. Fondo de Cultura Económica (*Letras Mexicanas*), México, vol. II.

PONIATOWSKA, Elena. 1985. "Carlos Fuentes", en *¡Ay vida, no me mereces!* Joaquín Mortiz, México, pp. 1-41.

RIVERA, Diego. 1979. *Arte y política*, selec., pról. y notas Raquel Tibol. Grijalbo (*Enlace*), México.

SHERIDAN, Guillermo. 1985. *Los Contemporáneos ayer*. Fondo de Cultura Económica, México.

UNGER, Roni. 2006. *Poesía en voz alta* (1981). UNAM-INBA, México.

WOLFE, Bertram D. 1972. *La fabulosa vida de Diego Rivera* (1963). Diana, México.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:30 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

EL COLEGIO DE MÉXICO

Chapter Title: JORGE IBARGÜENGOITIA, UN ESCRITOR INCONFUNDIBLE. CON PASO FIRME DEL CENTENARIO AL BICENTENARIO

Chapter Author(s): Ana Rosa Domenella

Book Title: Doscientos años de narrativa mexicana

Book Subtitle: Siglo XX

Book Editor(s): Rafael Olea Franco and Laura Angélica de la Torre

Published by: El Colegio de Mexico

Stable URL: https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnq1k.17

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at https://about.jstor.org/terms

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0). To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

El Colegio de Mexico is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Doscientos años de narrativa mexicana*

JSTOR

This content downloaded from 189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:45 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

JORGE IBARGÜENGOITIA, UN ESCRITOR INCONFUNDIBLE. CON PASO FIRME DEL CENTENARIO AL BICENTENARIO

Ana Rosa Domenella
Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

I. ¿Cómo se ha leído la obra de Jorge Ibargüengoitia?

> [...] si la Historia de México que se enseña es aburrida, no es por culpa de los acontecimientos, que son variados y muy interesantes, sino porque a los que la confeccionaron no les interesaba tanto presentar el pasado, como justificar el presente.
>
> Jorge Ibargüengoitia,
> *Instrucciones para vivir en México*

En 2002 apareció, en la prestigiada colección *Archivos*, la edición crítica de *El atentado* y *Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibargüengoitia, coordinada por Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega. Se trata de la última obra de teatro y la primera novela del autor nacido en Guanajuato, por raíces familiares, en 1928 y muerto, por "accidente", en Madrid en 1983. Fue un escritor atípico, por el modo en que veía al mundo y narraba la historia patria y autobiográfica en un escenario tan solemne, donde la risa, la ironía y la farsa pueden interpretarse como ofensa personal y atentado contra la mexicanidad.

Quien abre el volumen celebratorio es un escritor consagrado por la crítica y por el Premio Cervantes, Sergio Pitol, representante de la Generación del Medio Siglo y un lustro menor que Ibargüengoitia. Afirma Pitol que si las clásicas novelas sobre la Revolución se leen no sólo como ficción sino también como "testimonio histórico", para Ibargüengoitia "la historia se vuelve parodia, y la Revolución en manos de ese puñado de ineptos militares anula todo sentido épico, lo liquida". Agrega, teniendo a Mijaíl Bajtín como referente teórico, "sabe el autor que la risa crea una sensación de liberación" (Pitol 2002: xxi-xxii).

Juan Villoro, escritor dos generaciones más joven, asegura con acierto en su ensayo introductorio, "El diablo en el espejo", que "durante cerca de cuarenta años, Ibargüengoitia ha tenido lectores inteligentes y fervorosos que rara vez expresan su entusiasmo por escrito" (Villoro 2002: xxxiii). Nos encontramos ante la obra de un escritor nacido el mismo año que Carlos

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:45 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Fuentes, Inés Arredondo o Amparo Dávila; sus libros y artículos periodísticos han tenido mejor acogida entre los lectores —en los que se incluyen numerosos jóvenes— que entre críticos e investigadores. También en palabras de Juan Villoro, Jorge Ibargüengoitia fue "el cronista rebelde de una nación avergonzada de su intimidad e incapaz de ver en su Historia otra cosa que próceres de bronce" (xxiii). Por su parte, Víctor Díaz Arciniega, como editor-lector, coteja los manuscritos originales y las diferentes ediciones de ambas obras y afirma que "el puro gusto fue, en esencia, el mejor de los estímulos para emprender una tarea de suyo árida" (Díaz 2002: xl).

En "Memorias de novelas", ensayo compilado por Guillermo Sheridan en *Autopsias rápidas* (1988), el propio autor une las dos obras incluidas en el volumen de *Archivos*: "*Los relámpagos de agosto* no es una novela histórica, pero sí libresca. Se deriva de las lecturas que hice durante el tiempo que me dediqué a preparar y escribir *El atentado*, una obra de teatro basada en un acontecimiento que me fascinaba y que me sigue fascinando: el asesinato del General Obregón" (Ibargüengoitia 1988: 72). Otro nexo entre *El atentado* y *Los relámpagos de agosto* es que ambas obras fueron premiadas por Casa de las Américas en 1963 y 1964, en los géneros de obra dramática y novela, respectivamente.

Gracias al trabajo de investigación realizado por Gustavo Santillán —en el mismo volumen de la edición citada— conocemos la acogida que recibieron entre 1964 y 2000 por parte de la crítica especializada. En 1964, Cynthia Steele elogia la novela y se extraña de que en Cuba se premiase una obra donde se hacía burla del proceso revolucionario mexicano de 1910. Italo Calvino, miembro del jurado, justifica su voto con el argumento de que la obra posee un estilo propio, así como el blanco definido en la Revolución Mexicana; además, advierte que el autor probablemente se divirtió al escribirla y el público, a su vez, al leerla. En esta primera aproximación, se señala lo que más tarde otros críticos retomarán: el tránsito de la epopeya a la sátira.

No a todos satisfizo su enfoque histórico. No le pareció a Edmundo Desnoes en Cuba y menos a Emmanuel Carballo en México, para quien se trataba de "una novela reaccionaria", y en consecuencia, pésima (*apud* Santillán 2002: 249). Al año siguiente, en 1965, la por entonces incipiente escritora Angelina Muñiz creía que poner en duda los valores de la Revolución Mexicana "alarmaría a sus partidarios pero regocijaría a los lectores" (250). Por su parte, Miguel Guardia afirmaba que el libro no era sólo una "novedad escritural: anunciaba un cambio en la sensibilidad histórica de nuestro país" (*idem*).

Una década más tarde, la novela se había consolidado y el aún no Premio Nóbel pero ya reconocido escritor, Octavio Paz, consideraba a Ibargüengoitia como "uno de los mejores novelistas de Hispanoamérica", además de que había enriquecido el teatro en un solo acto (252). El crítico

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:45 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

uruguayo Ángel Rama ponderaba en 1978 no sólo su primera novela sino también *Maten al león* (1969), que narra la historia ficticia de un dictador caribeño, aunque continuaba trabajando con el material reunido para escribir *El atentado*; también se refiere en su artículo a *Las muertas* (1977), la novela sobre prostitución y nota roja que aborda el caso de las Poquianchis, ocurrido en el estado de Guanajuato, ya anunciada en un pasaje de su novela anterior, *Estas ruinas que ves*, Premio Internacional de Novela 1975. Mientras que el fundador de la Biblioteca Ayacucho, Ángel Rama, cuyo destino estaba trágicamente unido al de Ibargüengoitia —ambos murieron en el accidente aéreo de 1983— lo admiraba, Marta Portal, estudiosa española especialista en la obra de Juan Rulfo, publicó severas críticas sobre la novela, que leyó como "caricatura cruel" de la Revolución, como una degradación y una "charada" y una "consagración de la mentira por medio de la literatura" (253). Años después, cuando se publicó *Los pasos de López* (1981), que en España y en su traducción francesa se tituló *Los conspiradores*, Portal retoma algunos de sus juicios críticos previos. Para ella, la última novela de Jorge Ibargüengoitia aborda la desmitificación histórica y las vicisitudes de la Independencia y sus héroes; sin embargo, concuerdo con Antonio Saborit cuando en 1982 puntualizaba: "*Los pasos de López* no continuaban el ciclo iniciado con *Los relámpagos de agosto*, sino que lo clausuraban e iniciaban otro" (254).

A partir de la muerte de Ibargüengoitia, vuelve a considerarse su obra y su aporte a la narrativa mexicana. Algunos lo ponderaron como novelista y otros como dramaturgo. Federico Patán aseguraba que Ibargüengoitia "usaba su humor irreverente para destruir mitos, para «sacarnos de la complacencia y la pasividad»" (255), y Ramón Xirau afirmaba que el guanajuatense era "cáustico, sanguíneo y vital, su teatro era bueno y su novela excelente. Tenía humor pero también gracia" (*idem*). Alberto Vital señalaba que las masas no aparecen en la novela, pues sus protagonistas eran individuos-militares de segunda línea, "no ideas ni colectividades" (257).

En 1985 la investigadora Eugenia Revueltas retoma la importancia que tuvo la Revolución Mexicana y la une al tema de "lo mexicano" como identidad; en consecuencia afirma que: "atacar la Revolución era atacar las esperanzas del mexicano. Desmitificarla era —nada menos que— bloquear los caminos que la pudieran «regenerar»" (258). Su lectura fue como regresar, con más argumentos teóricos, a la descalificación inicial de Carballo, además de oponerse a la lectura de su colega, María Dolores Bravo Arriaga, quien asegura, en un esclarecedor texto celebratorio, que *Los relámpagos de agosto* propone "una nueva forma de nombrar" (en Ibargüengoitia 2002: 483).

En 1991 se publica el libro *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, de la investigadora Elzbieta Sklodowska, quien analiza tres novelas de Jorge Ibargüengoitia. En el capítulo 2, "La novela histórica revisi-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:45 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

tada: parodia y reescritura", considera que *Los relámpagos de agosto* "subordina la parodia a una sátira mordaz e irreverente, pero la novela no se vuelve sobre sí misma en un gesto autoparódico-autodesmitificador" (1991: 55); además afirma que el autor no es el primero en "entablar un diálogo crítico con la tradición de la narrativa de la Revolución Mexicana", pero sí el primero en incluir el reverso humorístico. En el capítulo 5, titulado "Transgresión paródica de la fórmula policial", analiza los procedimientos paródicos en *Las muertas* y *Dos crímenes*.

Ese mismo año, el poeta y crítico Gabriel Zaíd realiza un balance de la obra de Ibargüengoitia, la cual subraya que era aceptada si se la consideraba "obra menor"; además, lamentaba que se leyera como un "costumbrismo chistoso y no un cuestionamiento existencial" (*apud* Santillán 2002: 259), es decir, una exploración literaria de la ridiculez de existir. Por último, rescato de la valiosa y multicitada investigación de Gustavo Santillán, las palabras del poeta Eduardo Lizalde —perteneciente a la misma generación—, para quien Ibargüengoitia representa "un antisolemne ejemplar" (260).

II. Relecturas de la historia de México

> [...] hay quien afirma, y yo estoy de acuerdo, que el sentido del humor es una concha, una defensa que nos permite percibir ciertas cosas horribles que no podemos remediar, sin necesidad de deformarlas ni de morirnos de rabia impotente [...] me conviene bajar un escalón y pensar que si no voy a cambiar al mundo, cuando menos puedo demostrar que no todo aquí es drama.
>
> Jorge Ibargüengoitia, *Autopsias rápidas*

En su Guanajuato natal, en el marco del Festival Cervantino y con el auspicio del gobierno estatal, se publica *Ibargüengoitia a contrareloj* [*sic*], obra que incluye catorce artículos de amigos escritores y críticos (*cf.* Arroyo 1996). En esta línea de rescate de su vida y obra en el ámbito institucional, también se publica *En primera persona. Cronología ilustrada de Jorge Ibargüengoitia*, compilado por Horacio Muñoz Alarcón y editado por el municipio de Guanajuato y el Senado de la República (Muñoz 2008).

Mi propio acercamiento a la obra de Jorge Ibargüengoitia parte de una tesis de doctorado dedicada al estudio de *Los relámpagos de agosto* y *La ley de Herodes*. En 1983, concluida ésta, se publicó un ensayo en la revista *Diálogos* de El Colegio de México, con el cinéfilo título de "La clase media no va al paraíso", con el olvido editorial de incluir el nombre del autor estudiado. La hipótesis de que Jorge Ibargüengoitia era fundamentalmente un ironista —al

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:45 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

menos en los dos primeros libros narrativos, novela y cuentos— se muestra desde los subtítulos del artículo: "La ironía como arma y como artificio" y "La clase media: blanco de ataque", así como en el inicio de éste, donde se rechaza, como lo hace el propio autor, el rótulo simplificador de "humorista". Ahí reconozco que hay algo más subyacente en esta escritura en apariencia despreocupada y lúdica. Aunque el lector pueda quedarse en el primer nivel de comprensión y reírse de las malhadadas aventuras de un general revolucionario (*Los relámpagos de agosto*), o con las aventuras eróticas de un joven clasemediero (*La ley de Herodes*), o con las grotescas proyecciones del caso Poquianchis (*Las muertas*), al profundizar en su lectura, se nota que esa escritura responde a una particular visión crítica del mundo, la cual elige un "tono menor", "antitrágico y mordaz, para desenmascarar las mistificaciones históricas y los sentimentalismos patéticos" (Domenella 1983: 39). En el apartado de la "Revolución Mexicana", parto de la conocida afirmación de Marx de que "en la historia, la tragedia regresa a veces como farsa", y más adelante afirmo que la visión predominante es "el antitremendismo: el robo y la ineficacia de las acciones en vez de la violencia trágica", propia de la llamada novela de la Revolución (40). Por cierto que esta perspectiva de búsqueda goldmanniana, que toma a la literatura como una forma de conocimiento y busca "visiones del mundo" en los imaginarios artísticos y sociales, la mantengo años después al titular el ensayo que se incluye en la edición crítica de 2002: "La Revolución como un robo", basado en el análisis textual de los dos primeros capítulos de *Los relámpagos de agosto*, que giran en torno a los episodios del "Robo de la pistola" y "El robo del reloj".

En el apartado "Los pasos de un insurgente involuntario" del ensayo de 1983, sostengo que *Los pasos de López* —que aún no sabíamos que sería su última novela— se emparenta con la primera en el punto de vista narrativo —la primera persona del singular— y en el género de las memorias de militares, en este caso las del oficial criollo Matías Chandón; sin embargo, el tratamiento del material documental y la visión dominante son diferentes. Coincido en este punto, sin entonces saberlo, con Antonio Saborit, y lo sigo afirmando en un artículo incluido en *Jorge Ibargüengoitia a contrareloj* (Domenella 2006) y en el homenaje rendido en la UAM a veinte años de su muerte (Domenella 2004); son visiones disímiles, porque la mirada irónica sobre la Revolución de 1910 y los levantamientos posteriores tiene un deslizamiento hacia el humor, menos escéptico y burlón como puntualizaba y, por oposición, "más optimista y solidario" con respecto a la guerra de Independencia iniciada en 1810.

Después de la trágica muerte del autor, se realizan homenajes universitarios: en la Universidad Nacional Autónoma de México en 1993, en la Universidad Autónoma Metropolitana en 2003 y en la Universidad Autónoma de Guanajuato, donde se organiza el Primer Coloquio Nacional de Literatura

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:45 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Jorge Ibargüengoitia, también en 2003, con motivo del 75° aniversario de su nacimiento y vigésimo de su muerte. Por su parte, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) organiza foros y mesas redondas en los diferentes aniversarios de natalicio y luctuosos, y se instaura el Premio Nacional de Novela Jorge Ibargüengoitia.

III. Los desmitificados actores de la historia

> La historia se escribe por parte de quienes triunfan; los que pierden escriben novelas.
>
> Gustavo Álvarez Gardeazábal, *Pepe Botellas*

Los pasos de López (1982) constituye un camino diferente, en el contexto global de su obra, para desmitificar el discurso histórico oficial. Sus personajes, a pesar de que tienen como referente extratextual a los protagonistas de la lucha por la Independencia, no son los "próceres" de los libros de texto escolares ni los protagonistas de las exégesis historiográficas; tampoco los héroes a los que les erigen monumentos que "son piedras que cuestan una fortuna y que se olvidarían si no fuera porque estorban el tránsito" (Ibargüengoitia 1990: 25). Se trata de personajes dramática y risueñamente cotidianos, porque, según afirma Luigi Pirandello: "El humorista ve el mundo, si bien no propiamente desnudo, por así decirlo, en mangas de camisa" (Pirandello 1965: 1093).

En "Dos aventuras de la dramaturgia subvencionada", Ibargüengoitia relee su obra "La conspiración vendida", que recibió el Premio Ciudad de México en 1959, en el contexto de los festejos por el Sesquicentenario de la Independencia; y para remozarla, a mediados de los años setenta, se le ocurre sustituir a los personajes de Hidalgo y la Corregidora "por dos estatuas de *papier maché*, que entren en andas y digan sus parlamentos cantados" (Ibargüengoitia 1979b: 34). Esta solución se le ocurre para subsanar el problema de que el cura Hidalgo "habla poco, pero en visionario. Dice, por ejemplo, que los que inician una revolución nunca ven el final y sugiere que va a morir fusilado" (*idem*). El *papier maché* sería otro modo de desacralizar a los héroes y poner distancia de las mistificaciones patrióticas porque, según el autor, nada bueno puede esperarse de "un actor disfrazado de Hidalgo y una actriz disfrazada de la Corregidora sueltos en el escenario" (*idem*).

Aunque él se defienda, en una muy citada entrevista, con el reclamo de: "¡Yo no soy un humorista!" (García Flores 1979: 187-206), podemos decir que no lo es en cuanto a un deseo de hacer reír a su público, sino como resultado de un modo de mirar al mundo, que es menos crítico que el del ironista y no pretende moralizar como el escritor de sátiras. Sigmund Freud escribe, en un

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:45 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

artículo que lleva precisamente el título de "El humor", que éste no sólo tiene algo de liberador (como el chiste y lo cómico), sino también algo "grandioso y exaltante", que consiste en el "triunfo del narcisismo, en la victoriosa confirmación de la invulnerabilidad del *yo*" (Freud 1973: 2998).

El narrador memorialista de *Los pasos de López*, Matías Chandón, no tiene una filiación histórica precisa; se trata de un joven capitán de dragones de la Nueva España que participa en el levantamiento y relata esta etapa treinta años después de los hechos, sin explicar los motivos que lo llevan a hacerlo. La conflictiva época que aborda en sus memorias no está libre de sucesos dolorosos y errores (por ejemplo, la toma de la Requinta en Cuévano o la batalla del cerro de los Tostones); sin embargo, están narradas de tal modo que no llegan a ser determinantes y, en la mayoría de los casos, el "principio del placer" neutraliza al "principio de realidad", por la vía liberadora del humor que siempre tiende a ahorrarnos un gasto afectivo, según el citado estudio de Freud.

En este aspecto, es ejemplar el modo en que se narra la muerte del "héroe", que coincide con el propio final, o muerte del relato: Periñón, alias López, protagonista que representa a Miguel Hidalgo, acepta, después de seis meses de prisión, firmar "el acto de contrición" que le exigen para dar por concluido el juicio y otorgarle una absolución literaria, que no le interesa. Para aminorar la pérdida, el pueblo inventa un mito: "En el lugar donde escurrió su sangre, dice la gente, nació una mata de ese nopal chiquito que da flores rojas y se llama «periñona»". En el último párrafo el narrador vuelve a referirse a Periñón y su desparpajo, además de aludir al título de la novela: "Dieciséis años pasaron antes de que alguien se diera cuenta de que, en el acto de contrición que le llevaron, Periñón, en vez de firmar, escribió nomás «López»" (Ibargüengoitia 1982: 154).

La desmitificación de la figura de Miguel Hidalgo y Costilla —Periñón-López en la novela— permite al héroe bajar del pedestal de la historia patria, pero también que se revalorice como líder popular. Este cambio de perspectiva, a mi parecer, se debe a que el movimiento de Independencia es asumido como "propio" por el autor, aunado a la lejanía cronológica de los hechos narrados y a no poder negarse que los orígenes de la identidad nacional están ligados al movimiento insurreccional iniciado en la zona del Bajío (o Plan de Abajo) con el Grito de Dolores (o Grito de Ajetreo) en 1810.

Aún con ecos del "compromiso sartreano" que permeaba el ámbito universitario de los sesenta, afirmo en 1983 que se trata de un solitario "antisolidario", de una especie de "francotirador intelectual" y que su posición, en cierta medida marginal para el canon literario nacional, el erario público y las voces oficiosas del régimen priísta, se debe, en gran medida, a la insatisfacción que siente —como buen ironista— frente a la sociedad y su época (Domenella 1983: 44).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:45 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

IV. "Voyerismo" y escritura

La tercera novela de Ibargüengoitia —*Estas ruinas que ves*, publicada en 1975, año en el que obtiene el Premio Internacional de Novela México— se estructura, nuevamente, con la falsa naturalidad de un relato en primera persona. Así están narrados los quince capítulos que abarca la "historia", además de notas a pie de página y un "Apéndice" a cargo de otro narrador, en tercera persona, que asume la mistificación histórica del "Opúsculo cuevanense". El primer narrador es el profesor de literatura Francisco Aldebarán (alias Paco); el segundo, el historiador local Isidro Malagón. Ambos son oriundos de la ciudad que sirve de escenario para las acciones: "Cuévano", nombre que ya se utiliza en *Los relámpagos de agosto*.

La actividad formal de Paco Aldebarán en la "historia" es dictar cursos de literatura en la universidad local, pero la ocupación efectiva son: 1] las peripecias eróticas, 2] la fraternidad masculina del café y la cantina y 3] el proyecto de escribir un libro sobre un caso policial de repercusión sensacionalista.

La actividad erótica consiste en una sucesión de relaciones triangulares que tienen al narrador protagonista como vértice, a otro hombre como rival y a una mujer como objeto codiciado. En la primera relación amorosa, el narrador es amigo y colega del esposo de su amante (Sarita): el profesor Espinoza. Aldebarán desacredita a su contrincante en todos los aspectos, dice que se aprovecha de su mujer y además que es tacaño, desordenado y presuntuoso. La segunda elección amorosa del narrador protagonista es su alumna Gloria; durante la "historia" esta relación se mantiene en el plano de la "fantasía" erótica, debido a una falsa información que le proporciona el segundo narrador y actante secundario, Isidro Malagón: en una "borrachera", le cuenta que Gloria sufre de una enfermedad cardíaca que provocará su muerte en el primer orgasmo. Gloria es la prometida del ingeniero Raymundo Rocafuerte, apodado por el narrador "el joven de porvenir". Este rival es acusado por Aldebarán como cursi, vanidoso y mentecato.

Además de estos triángulos amorosos, aparecen falsos pretendientes que no tienen acceso efectivo a la mujer codiciada; se trata del estudiante Angarillas en el caso de Gloria, y de Malagón en el de Sarita. Ambos rivales quedan descalificados en el relato de Aldebarán con anécdotas que los ridiculizan: Malagón intenta seducir a Sarita mostrándole fotografías pornográficas y sólo consigue escandalizar al marido; Angarillas tiene una supuesta relación homosexual con un actante fortuito (el conferenciante Rivarolo).

A lo largo de todas las peripecias amorosas, es constante la referencia al dinero y a enigmas por resolver. Por ejemplo, Espinoza pide dinero prestado a Aldebarán a cuenta de un billete de lotería premiado. Este préstamo debe entregarlo el propio protagonista a la esposa de aquél para realizar las com-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:45 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

pras necesarias y organizar un festejo. Aldebarán cumple con la misión encomendada con una variante: se cobra el favor acostándose con Sarita por primera vez. Luego, la situación se convertirá en una rutina de préstamos y adulterio compensatorio.

El binomio Eros-Enigma constituye una de las bases argumentales de *Estas ruinas que ves*. El caso de Gloria se presenta como un enigma que sólo admite una solución (previsible): es un falso dilema porque la enfermedad no existe. En forma inexplicable, Aldebarán cree lo inventado por Malagón a pesar de que el relato va aportando datos que lo desmienten. Éste es uno de los elementos que demuestra la presencia de un "sujeto de la enunciación" distinto a los dos narradores involucrados en la "historia". Existe una instancia narrativa superior que es responsable de la unidad del texto y que propone los dilemas: el metanarrador.

Como consecuencia de la falsa información, el narrador protagonista no intenta la deseada conquista hasta que al final de la "historia" Malagón aclara el error; en ese momento Aldebarán usa la información para ahuyentar al rival formal (Rocafuerte) y lanzarse a la aventura con grandes probabilidades de éxito. En el capítulo final se anuncia el comienzo de un nuevo ciclo erótico con Gloria como amante, tras el traslado de Sarita y la extinción paulatina de la pasión del protagonista por ella. El sujeto deseante —Aldebarán— tiene un nuevo objetivo de seducción, pero el mismo escenario para llevarlo a cabo: los Espinoza regresan a México y dejan su casa a Gloria, que se ha rebelado contra la tutela familiar. Después de eliminar al novio como contrincante, Aldebarán busca a Gloria, quien lo recibe con el mismo atuendo e igual actitud que Sarita, en el primer encuentro.

Existen otros enigmas menores y acertijos que sirven para crear un peculiar ritmo narrativo que favorece el suspenso y para enlazar los diversos motivos de la trama. Por ejemplo, la criada de los Espinoza descubre las relaciones extraconyugales de su patrona y lo cuenta a su hermana, criada de los padres de Gloria. La "Rapaceja" (madre de Gloria) se lo cuenta a Aldebarán, de modo ambiguo, "la noche que exhibieron en el cine Centenario la película inmoral" (Ibargüengoitia 1975: 189). En este caso, la tarea detectivesca la efectúa la empleada analfabeta, a quien el narrador protagonista da crédito: "Sentía una gran admiración por Elpidia y sus poderes de deducción; había interpretado los signos correctamente —excepto el de spagueti por tamales—" (191).

Otro ejemplo de resolución de enigmas se vincula con la segunda actividad real que practica el narrador en Cuévano: la fraternidad masculina de los chismes de café, las borracheras de las cantinas y una común proclividad al "voyerismo".

En el capítulo titulado "La noche blanca", el grupo de amigos realiza un mural colectivo (especie de "cadáver exquisito" pictórico) en la cantina del

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:45 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Colorado. Durante la ejecución del mural se descubre que Sarita está sin calzones. La escena es narrada por Aldebarán desde su inicial ignorancia, una posterior pesquisa y el sorpresivo descubrimiento. Estas etapas van creciendo a un ritmo de atención que —como es habitual en la obra de Ibargüengoitia— se resuelve en risa cómplice del lector: "Me di cuenta entonces de que en el café reinaba una extraña tensión [...] Sebastián Montaña, Carlitos Mendieta y don Leandro, que no hablaban desde hacía mucho rato, estaban leyendo el periódico con mucha atención. ¿Leyendo el periódico? ¿Leyendo *El Sol de Abajo* con atención durante una hora?" (133). Lo que descubre Aldebarán después de su extrañeza es que sus amigos, en vez de leer, están mirando cómo pinta Sarita porque: "debajo de la bata no había ropa, no había nada más que Sarita" (133-134).

Otro ejemplo de "voyerismo" ocurre en el tercer capítulo, cuando reunidos en el mismo sitio, los "solteros" juegan al azar la posesión de una "cajita" con fotografías pornográficas que les lanza como un proyectil un borracho desconocido. Esta "cajita" se convierte en un objeto clave en la trama del relato.

La tercera actividad efectiva del narrador protagonista es su proyecto de escribir un libro sobre un caso de varias prostitutas asesinadas en la misma zona geográfica en que se desarrolla la "historia" de *Estas ruinas que ves*. Este proyecto se presenta como opuesto o sustituto de la actividad erótica: Aldebarán se ocupa de la recopilación del material para su libro cuando por razones fortuitas no puede acostarse con su amante.

Eros y escritura están presentes en la novela como formas de apropiarse, utilizar o gozar de lo ajeno en un amplio sentido. El concepto de propiedad surge relativizado y violado por el sujeto deseante, es decir, por el narrador protagonista. El placer se consigue transgrediendo las prohibiciones sociales o apoderándose de lo "otro", lo distinto, o sea, no lo que le pertenece sino lo que desea poseer. Las mujeres que ama o desea conquistar son ajenas; su actividad laboral consiste en comentar textos de otros autores; el material que acumula para su proyecto de un libro propio consiste en recortes periodísticos y actas policiales de un hecho y un mundo que le son extraños: el del crimen y la prostitución organizada. Incluso para organizar la novela —cuyo tiempo de producción no se explicita, como sí ocurre con el futuro libro sobre "las Baladro"— se utilizan textos no literarios: el "Opúsculo cuevanense", cuya autoría es atribuida al segundo narrador.

El título de la novela —*Estas ruinas que ves*— remite a un poema de Rodrigo Caro, "Canción de las ruinas de Itálica o Sevilla la vieja", que comienza con estos versos: "Estos, Fabio ¡Ay dolor! que ves ahora / Campos de soledad, mustio collado, / Fueron un tiempo Itálica famosa..." (Caro 1947: 130). Constituye una pista irónica para referirse al pasado resplandor de la ciudad provinciana, exaltada por el historiador coterráneo "Opúsculo".

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:45 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

En resumen, la novela propone un tiempo de escritura explícitamente "intertextual", alejado de manera deliberada de la concepción romántica de un sujeto creador "inspirado". *Estas ruinas que ves* es un modelo de escritura basado en un "montaje" y su tono dominante es el de la ironía.

V. Amores y crímenes

> A veces pienso que Guanajuato es puro recuerdo.
> JORGE IBARGÜENGOITIA,
> "Conversaciones frente al mar de la Presa".

Con *Las muertas* (1977), su cuarta novela, Jorge Ibargüengoitia retoma una fuente documental o de testimonio (como fueron las memorias de los generales a los que parodia en *Los relámpagos de agosto*), pero ya no sobre la historia de México independiente o revolucionario, sino a parti de un caso criminal que le producía "repulsión", según sus propias palabras: las Poquianchis. Un caso judicial que vincula al oscuro mundo de la prostitución con los no menos oscuros entretejidos de la corrupción del gobierno y la policía, un caso de la nota roja explotado en su tiempo por la prensa para exacerbar el morbo de un sector de lectores de periódicos que "pedían más muertas".

En *Las muertas*, la visión irónica dominante en las novelas con temática erótica se desplaza y transforma en una visión grotesca con rastros de humor negro. El germen de esta visión lo encontramos en el libro sobre los dictadores, *Maten al león* (1967). Esta novela comienza y termina con asesinatos políticos; en ella, el tono irónico con que se narran atentados y muertes alterna con otro tipo de escenas violentas, por ejemplo, la de riña de gallos a la cual es afecto el dictador Belauzarán, como lo era Álvaro Obregón a la fiesta brava, en la realidad histórica. En la descripción de las riñas de gallos, se intensifica la violencia y crueldad de las escenas para anunciar la cercana muerte del dictador con la pérdida de su gallo favorito. En *Maten al león*, todo tipo de muerte violenta adquiere un sitio preponderante, anticipando la visión grotesca y la ruptura que, en la escritura de Ibargüengoitia, supone una novela como *Las muertas*.

En esta última, el narrador abandona la primera persona y los rasgos biográficos, y se transforma en anónimo y distanciado de los hechos; este nuevo tipo de narrador reúne y compagina diversas versiones sobre un caso de asesinato múltiple a partir de los testimonios de los acusados y los cómplices, de informes policiales, sentencias jurídicas y notas de prensa. Es el responsable de armar la "historia" como si fuera un rompecabezas.

En la novela, "las Baladro" aluden a las hermanas González Valenzuela de la realidad extratextual, quienes fueron popularizadas con el apodo de

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:45 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

"las Poquianchis". Estas mujeres, dueñas de prostíbulos en los estados de Jalisco y Guanajuato, estuvieron involucradas en la muerte de varias de sus pupilas a comienzos de los años sesenta. En el universo narrativo de Ibargüengoitia, el germen de *Las muertas* se encuentra en la novela anterior, *Estas ruinas que ves*.

La novela abre con una aclaración firmada con las iniciales del autor: "«Algunos de los acontecimientos que aquí se narran son reales. Todos los personajes son imaginarios». JI" (Ibargüengoitia 1977: 7). Como un mecanismo para subrayar el trabajo de la ficción, el relato comienza así: "Es posible imaginarlos"; una y otra vez se repetirá a lo largo de la diégesis: "Podemos imaginar". Los rastros del proyecto ensayístico que antecedió a la novela se notan en los seis "apéndices" que, a manera de fichas sobrantes, cierran el relato. Otras marcas similares son las referencias cruzadas que sirven para reconstruir el proceso de la investigación y para mantener el suspenso. Por ejemplo: "El inspector Teódulo Cueto, cuyo nombre aparece en el libro de Arcángela en el capítulo «entregas» (ver *Anexo* 5)" (166). El narrador transcribe algunos datos de los personajes del siguiente modo: "(Blanca N., Ticomán, 1936 — Concepción de Ruiz, 1963.)" (96); o "Carácter de Blanca" (99). A continuación reconstruye las características físicas y psicológicas del personaje y las circunstancias que precipitaron su muerte.

Los personajes cumplen sus papeles de "buenos" y "malos" con cierto fatalismo; una y otra vez se arrepienten, tardíamente, de hechos u omisiones fundamentales, pero siempre "el destino tenía escrita otra historia" para ellos (22). La mirada superior del narrador relativiza los papeles de victimarios réprobos o de víctimas inocentes, porque subraya las fallas y omisiones de esta visión moralista. Incluso, algunos cómplices de un grupo pueden pasar a formar parte del otro deliberadamente: "El día en que agregaron esto a sus declaraciones, las tres mujeres fueron sacadas de la celda y recibieron en adelante tratamiento de víctimas" (169).

Los personajes se mueven manejados por oscuros designios en un mundo cada vez más asfixiante y absurdo. El narrador no exculpa sus errores y falacias sino que las subraya, contribuyendo de este modo a los trazos duros y negros de gran parte de la novela. Como es habitual en las obras de Ibargüengoitia, tanto en las de temática histórica como en las de recreación erótica y sobre todo en ésta de carácter testimonial y de denuncia, se desechan las falsas idealizaciones y el tono admonitorio. Justamente por ese rechazo moralista, en diversas ocasiones el autor se opuso a ser catalogado como escritor satírico. Al relativizarse en *Las muertas* las culpas y las virtudes de los personajes, se acentúa la ambigüedad de "los casos" y el texto se aleja de cualquier maniqueísmo reduccionista.

Vista en conjunto, la novela presenta una serie de huecos, cabos sueltos y omisiones voluntarias que conforman a primera vista un texto inacabado o

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:45 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

imperfecto. Sin embargo, estos supuestos "defectos" son coherentes con la información documental que alimenta el texto, con la historia narrada y con el tono elegido para presentar los hechos. En una lectura más detenida, se percibe su unidad latente, su estructura armónica construida sobre dos núcleos narrativos que sirven de catalizadores del relato, como en *Los relámpagos de agosto*. El primer núcleo tiene a Serafina Baladro como centro y como modelo de "victimaria". Comienza con el ataque a la panadería de Simón Corona, por motivo de una venganza pasional. La "madrota" se vale de aliados, de empleados y de un arma (objeto que también la relaciona con la primera novela). La consecuencia no prevista de esta acción será la prisión de todos los participantes.

El segundo núcleo tiene a Blanca N. como paradigma de las víctimas (capítulos 10 y 12). El motivo es la codicia y el robo, y el objeto catalizador son unos "dientes de oro" —en *Los relámpagos* se trataba de un reloj de oro—; la consecuencia es la muerte de varias prostitutas, entre ellas una pareja de lesbianas y la propia Blanca.

En la narración de los hechos vinculados a las hermanas Baladro aún encontramos rasgos irónicos y burlones, por ejemplo, la afirmación de Serafina: "¿Qué culpa tengo de haber nacido apasionada?" (160); pasión que cuidadosamente evitan los seductores de las dos novelas anteriores. En cambio, en el segundo núcleo la visión irónica se fisura y surge lo grotesco "con su alboroto de máscaras" de un mundo distanciado que no nos permite orientarnos y nos parece absurdo (*cf.* Kayser 1964). El asfixiante ambiente creado por Ibargüengoitia en *Las muertas* se puebla de caricaturas de sombríos trazos expresionistas. El mundo cotidiano se nos revela de pronto incomprensible y horroroso; en este sentido, *Las muertas* tiene puntos de contacto con los géneros de la novela gótica inglesa y la novela negra estadounidense. También puede relacionarse con algunas de las propuestas dramáticas de Bertolt Brecht para su "teatro épico": destacar lo "natural" o "cotidiano", que en el caso de *Las muertas* es el comercio y el ejercicio de la prostitución, como lo extraordinario para poner de manifiesto las leyes de causalidad y efecto. También el dramaturgo alemán se oponía al maniqueísmo romántico y defendía el relativismo, porque para él la naturaleza humana era mutable. Desde su técnica del distanciamiento anticatártico afirmaba: "No hablamos en nombre de la moral, sino en nombre de las víctimas" (Brecht 1973: 135).

Si el narrador puede rescatar, con cierto humor, las peripecias amorosas de Serafina Baladro y sus amantes, cambia de tono para presentar ciertas escenas relacionadas con la muerte de algunas prostitutas. Por ejemplo, la visión grotesca predomina en el relato cuando algunas pupilas intentan curar a Blanca de su mudez y parálisis, secuelas de un desafortunado aborto, con remedios caseros.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:45 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

El narrador omite en su detallada descripción del proceso todo matiz afectivo. Los datos más escuetos y objetivos se yuxtaponen para dar unidad y orden a un mundo que resulta absurdo y cotidiano al mismo tiempo. Lo grotesco surge de este choque y la escena narrada aparece ante el lector en toda su trivial crueldad.

En el grupo de las víctimas, todas son variantes de un mismo modelo marginal: la prostituta. La única distinción posible es el destino que tienen dentro del relato: las que mueren antes de iniciarse la investigación o las que son liberadas después del juicio. El nombre de Blanca es antifrástico: la pureza a la que remite el color designa a una "pecadora profesional", que a su vez juega a ser todas y cada una de las prostitutas por su voluntario cambio de personalidad y de nombre. Pero la elección irónica del nombre tiene otras connotaciones en el texto. El narrador apunta: "Fue apartada de su familia con engaños, vendida y comprada, iniciada en la prostitución a los catorce años, y sin embargo, todo parece indicar que *fue feliz*" (Ibargüengoitia 1977: 99; las cursivas son mías). Su muerte, ocasionada por la "cura" descrita, la convierte en una víctima paradigmática, pero para subrayar el lúdico manejo de los nombres, puede citarse otro rasgo físico del personaje, proporcionado por un cliente fiel: "Según el Libertino, que la conoció con los dientes manchados, sin dientes —en los días entre que le quitaron unos y le pusieron los otros—, y con dientes de oro, no sabe decir cómo le gustaba más. El brillo dorado no hizo más que resaltar su belleza exótica: *Blanca era negra*" (101; las cursivas son mías).

El propio autor declara en "Memorias de novelas":

> La vida de Blanca, su carácter y los dientes de oro, son ficción. Dice en las actas que dos mujeres murieron al caer de un segundo piso durante un pleito, que otra murió "a chancletazos" que le dieron sus compañeras, y que otras fueron muertas a tiros cuando trataban de escapar. También aparecen en las actas los zopilotes, que fue imposible ahuyentar. Casi todo lo demás que aparece en el libro es ficción (Ibargüengoitia 1988: 78).

En *Las muertas* las mujeres se multiplican, pero a pesar de tratarse de profesionales del sexo, el erotismo desaparece. El seductor protagonista de cuentos y novelas anteriores queda reducido a la caricatura de un personaje incidental: el Libertino, que rinde declaración en el juicio. El juez del caso dictaminó una condena de treinta y cinco años de cárcel para Serafina y Arcángela Baladro, así como diversas penas a sus cómplices, por homicidio en primer grado, homicidio por irresponsabilidad, privación ilegal de la libertad, maltrato físico y moral, y posesión ilegal de armas de fuego, entre otros cargos. En el epílogo, el narrador responsable de armar y contar la historia informa a sus lectores sobre la suerte de los presos y la esperanza

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:45 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

de las Baladro de salir con vida de la cárcel, mientras manejan ahí un negocio de refrescos y comida y son prestamistas (o sea que la corrupción no concluye).

Para cerrar con esta lectura de *Las muertas*, podemos citar lo siguiente de *El cuerpo del delito* de Josefina Ludmer: "La naturaleza del delito es más profunda [...] porque el delito, por su definición misma, es político; su acción, sus causas, su definición, hacen del delito un acto político" (Ludmer 1999: 20).

VI. De enigmas y detectives

> Cuando empecé a escribir *Dos crímenes* tenía intenciones de hacer una novela "rápida y fácil", que contrastara en todo con *Las muertas*, que fue la anterior.
>
> Jorge Ibargüengoitia,
> "La vida en México en tiempos de Hank González"

Dos crímenes fue escrita a manera de divertimento para aliviar al autor de la tensión que le provocó la investigación y escritura de *Las muertas*. Ibargüengoitia había manifestado su interés por las novelas de aventuras o el género del *thriller* en un artículo titulado "Homenaje a James Bond" (Ibargüengoitia 1988: 34) y en la reseña a *La cabeza de la Hidra* de Carlos Fuentes (Ibargüengoitia 1978). La definición que da del género o subgénero es "una obra novelística o dramática ideada para mantener el interés [del público] por medio de la abundancia de la intriga, de la aventura o del suspenso" (Ibargüengoitia 1978: 28); cita como sus representantes más destacados a Chandler y Le Carré. En sus reflexiones sobre James Bond, propone como diferencia entre una novela normal y una novela de espionaje que "la primera es, o pretende ser, un organismo viviente, mientras que la segunda es, y sabe que es, un mecanismo". El novelista serio, según nuestro autor, "está presentando una imagen del mundo como él lo ve, mientras que el escritor de *thrillers* está construyendo algo que parece vida, cuando en realidad es una serie de situaciones interesantes que ocurren a un personaje imaginario que es todo lo que la mayoría de la gente quisiera ser y no es" (Ibargüengoitia 1988: 34). Según esta definición, *Dos crímenes* es una novela seria que se construye con elementos propios de la novela policial —más de corte clásico que de novela "negra" y de aventuras—, pero puede leerse desde otras perspectivas críticas, por ejemplo, la de la novela política que en la década de los setenta desplaza las experimentaciones formales de grandes novelas vinculadas con el mal llamado *boom*. Sobre este fenómeno de la literatura latinoamericana, en julio de 1973 Ibargüengoitia escribe un artículo en *Excélsior*, subtitulado "Recuerdos mitológicos", donde nombra a los escritores consagrados que por entonces viven en

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:45 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Europa y finaliza con su opinión sobre el libro de José Donoso *Historia personal del boom* (1987), al que ubica como parte del grueso del *boom*, entre Augusto Monterroso y "otros que se le escapan", con la siguiente afirmación: "Si «boom» quiere decir auge, no me siento en auge; si es mafia, no pertenezco a ella y si es una explosión no sé a qué se refiere" (Ibargüengoitia 1997: 80).

Dos crímenes inicia así: "La historia que voy a contar comienza una noche en que la policía violó la Constitución" (Ibargüengoitia 1979a: 7). A continuación narra, en primera persona, la fiesta organizada por el quinto aniversario no de la boda sino de la fecha en que la Chamuca "«se me entregó» en uno de los restiradores del taller de dibujo del Departamento de Planeación" (*idem*). Los asistentes y sus anfitriones, salvo los dos sujetos que llegan sin ser invitados y provocan la serie de catástrofes que precipita la huída de la pareja protagónica, pertenecen a modelos propios de los años setenta: ropa y gustos folclóricos, lecturas marxistas y cierta fraternidad bohemia. Comen tamal de cazuela en platos de Tzinzunzán y beben cubas libres y vodka ruso. La foto del Che preside la reunión y se habla de La Habana y Moscú. La Chamuca, vestida de huipil, canta acompañada con la guitarra canciones como "Patrulla Guajira" y "Retrato del guerrillero Carlos Macías".

Desde ese primer capítulo, junto a la presencia de lo político y la alusión erótica, se nombra una prenda que será fundamental en la trama: el jorongo de Santa Marta que reciben como regalo, y la referencia a una playa y a un hotel del puerto de Ticumán, hacia donde, finalmente, la pareja viajará y serán apresados, después del periplo en la provincia y los dos crímenes cometidos en Muérdago.

Dos son los intentos de asesinato de los que se salva el protagonista, Marcos González, alias el Negro, como dos son los narradores y los puntos de vista de esta historia y dos los objetos que se convertirán en fatídicos a lo largo del relato: el citado jorongo y el frasco de "agua zafia", con el que curan y luego matan, por equivocación, al tío hacendado y rico, Ramón Tarragona. Su sobrino político, el Negro, le propone un negocio de minas, el cual realmente es un fraude para conseguir el dinero que le permita reunirse con su pareja, la Chamuca, refugiada en Jerez, y escabullirse de la persecución policial por la falsa acusación de terrorismo. Podemos decir, con José Ingenieros, que los límites de la simulación son la locura y el delito (Ingenieros *apud* Ludmer 1999: 389).

Uno de los no invitados a la reunión con la que se inicia la historia, un tal Pancho, llega a la fiesta acompañando a Ifigenia Trejo, porque él quería conocerlos. Su presencia enfría el cálido ambiente de camaradería amistosa y política. El sujeto dice trabajar en la Procuraduría y desentona, claramente, con el grupo de amigos: "tenía un diente de oro, papada, traje, corbata y camisa" (Ibargüengoitia 1979a: 8) y habla mal de la Unión Soviética. El Manotas, que usa bigotes de zapatista, trata de explicar al intruso, "con paciencia

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:45 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

infinita, lo difícil que es erradicar del hombre el instinto pequeñoburgués" (9). La otra visita inesperada, que precipitará el desastre, es la de Evodio Alcocer, a quien le molesta la presencia de los demás y solicita pasar allí la noche. Además, es el causante, antes de ser aprendido a la mañana siguiente por la policía, de que la Chamuca se niegue a hacer el amor con Marcos por temor a ser escuchados por el huésped. Evodio, a quien el narrador le reconoce ser "un activista de corazón", no pertenecía al grupo de ellos, calificado como de "socialistas serios".

A la mañana siguiente, cuando la pareja se marcha a su trabajo, leen en *La Prensa*, mientras desayunan en una lonchería: "«Cayó uno de los incendiarios de *El Globo*»"; más tarde, llama a la oficina de Marcos la portera del edificio, Estefanita, para avisarle que "vinieron cuatro del Gobierno a buscarlo. Preguntaron por usted y por la señora [...] y se llevaron al señor que estaba en la sala, durmiendo en camiseta" (16-17).

Si las mujeres que el "sujeto deseante", joven y clasemediero, persigue en *La Ley de Herodes*, tanto las casadas como las solteras, son siempre únicas y sucesivas, en *Estas ruinas* se duplican: una casada y otra soltera; y en *Dos crímenes* aumentan a tres en relación con el protagonista que las desea: la Chamuca, su pareja; Amalia, su prima casada con el gringo, y Lucero, joven soltera hija de ésta y que, por tanto, sería "sobrina". Son mujeres de distintas edades y colores: la Chamuca presumiblemente es de la edad de Marcos, quien tiene treinta y dos años, usa barba y botas argentinas. A través de la mirada del Negro, sabemos que su mujer tiene piernas largas y pezones demasiado oscuros que se traslucen por la camisa de algodón bordada. También en el primer capítulo el protagonista trata de explicar lo que siente cuando ella canta: "En primer lugar me enorgullece que una mujer tan bella sea mía: es morena, tiene los ojos muy grandes, los labios carnosos, los dientes magníficos, de sus orejas cuelgan arracadas, su cuerpo podría ser el monumento a la raza" (10). Al igual que en los cuentos, el tono irónico podemos atribuirlo a la visión del metanarrador, quien coincide con el punto de vista del protagonista, convertido, una vez más, en sujeto deseante.

Amalia, por su parte, tiene alrededor de cuarenta y cinco años y el pelo teñido de rubio. Tiene "formas espectaculares de guapa de tiempos del presidente López Mateos: nalgas en forma de pera, cinturita y los pechos levantados milagrosamente" (36). Además, con la peculiar mirada disfémica del ironista, anota que la prima se depila las cejas pero tiene pelos negros en las piernas, a pesar de lo cual le parecen provocativas, y que sus ojos son espléndidos pero miopes. Luego se refiere a "su figura azul fuerte, en forma de un ocho esbelto" (82) y, según su tío le hace notar, es la única persona en Muérdago que usa paraguas en tiempo de seca.

Lucero es unos diez años menor que Marcos. Cuando la ve por primera vez, piensa que la niña pálida se había convertido en una mujer muy bella.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:45 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

La observa oculto tras los geranios y la describe con discreción: "tenía el pelo castaño claro, los brazos dorados, apoyado en la cadera llevaba un traste lleno de maíz" (30). Más adelante su tío le dice, mientras ella le sirve el coñac y el agua en el escritorio: esa muchacha "anda poniéndote las nalgas por delante" (82). Cuando intenta seducirla en su cuarto —después de que ella lo ha besado— y no lo logra, constata que duerme con camiseta y calzones. Después de reflexionar que Lucero es una mujer llena de contradicciones y observar, cubierta por la sábana, "la pirámide blanca formada por [su] erección" (83), Marcos piensa: "¿Que diría la Chamuca si me viera como estoy, por culpa de una mujer sin ideología? Para borrar la imagen reprobatoria de la Chamuca, evoqué el beso que me dio Lucero y el apretón que yo le di" (*idem*). Pero a la madrugada, confundido, se atreve a entrar al cuarto de Amalia (el marido no duerme en la casa solariega) y en un tono irónico, que podemos atribuir al metanarrador o autor implícito, apunta: "No sé cómo me atreví, en una casa tan respetable como la de mi tío Ramón Tarragona, a salir al corredor encuerado" (84). A la mañana siguiente, Amalia ya no le parece tan ridícula, por lo que reflexiona: "¡Que distintas se ven las mujeres cuando ha hecho uno el amor con ellas!" (87). Sin embargo, cuando al inicio de la historia la Chamuca había comenzado a cantar, Marcos piensa que además de bella es "un poco ridícula" porque "abre la boca, entrecierra los ojos, y suelta alaridos de pasión ficticia" (10-11).

Cuando finalmente logra conquistar a Lucero sobre otra mesa de dibujo instalada en el cuarto de los baúles, paralela al restirador del Departamento de Planeación de Vida donde sedujo a la Chamuca, tampoco ella se salva de la mirada oblicua y burlona, que en este caso incluye también al personaje masculino. Además, esta joven termina asesinando a su tío creyendo envenenar a su amante por despecho; Lucero es asesinada por Jim Henry, su padre, quien la confunde con el Negro porque llevaba puesto el jorongo de Santa Marta que éste le regaló en prenda de reconciliación. Puede proponerse que *Estas ruinas que ves* y *Dos crímenes* están protagonizadas por un seductor de origen provinciano, como una especie de crónicas de "amores ridículos".

La resolución del enigma sobre la muerte de Ramón Tarragona y los motivos que llevaron a Lucero a cometerlo, está a cargo del segundo narrador, Pepe Lara, el boticario amigo desde la juventud de don Ramón, ahora convertido en detective aficionado. Él es también el responsable de proveer la medicina —el agua zafia— al tío, con la prescripción del doctor Canales. Lucero, encargada de suministrarla, altera las proporciones mezclándola en el cognac Martell que, supuestamente, tomaría su amante y no su tío, a quien le habían prohibido la bebida y los cigarros. El segundo narrador tiene a su cargo, también, completar los datos sobre la vida de Ramón Tarragona y el misterio de por qué tenía escondida en la caja fuerte, junto al mezcal prohi-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:45 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

bido, una fotografía dedicada a Estela, cuando su esposa se llamaba Leonor. La revelación del enigma introduce otra categoría de mujeres en la amplia galería de la novela y se vincula intratextualmente con *Las muertas*, pues el Negro se entera de que su tía conoció al marido en un prostíbulo de Cuévano, la casa de la señora Aurora, que frecuentaban Ramón y Pepe de jóvenes —después de escuchar misa de once y jugar tenis en la casa de un médico con hijas casaderas— cuando estudiaban en la capital del estado de Plan de Abajo. Luego, será también el boticario quien logre salvar al Negro de la cárcel sobornando a los policías con la parte de la herencia que le había tocado, tras firmar un acuerdo con sus primos Tarragona. Todas estas situaciones le hacen repetir al Negro, como copla popular con variantes, el resumen de su vida: "nací en un rancho perdido, mi padre fue agrarista, me dicen el Negro, la única de mi familia que llegó a ser rica empezó siendo puta y con sólo echar una firma perdí catorce millones de pesos. Decir que estoy jodido es poco" (125). Al final de la historia y de la novela, el Negro es liberado de la cárcel; tras el soborno, cambia de estado —Mezcala—, de profesión —instalará un restaurante típico—, pero no de mujer, porque vuelve a reunirse con la Chamuca.

VII. Reflexiones finales

Jorge Ibargüengoitia muere a los cincuenta y cinco años de edad (en 2008 hubiera llegado a los ochenta, junto a Carlos Fuentes y Amparo Dávila). Cuando cumplió los cincuenta, debutó en televisión con un comentario semanal. Ese año escribió: "Es mentira que el signo de madurez consista en que uno empieza a sentirse más joven" (Ibargüengoitia 1988: 284); a continuación hace un balance vital y se proyecta a los ochenta que no llegó a cumplir:

> Siento también que el camino que escogí está más de la mitad andado, que ni me malogré ni alcancé las cúspides que hubiera querido escalar; que el pasado tiene otra textura, que varios enigmas se han aclarado, historias que parecían paralelas han divergido, muchos episodios han terminado. Cada año que pasa tengo más libros que quisiera escribir y cada año escribo más lentamente. Si vivo ochenta años, cuando muera dejaré un montoncito de libros y me llevaré a la tumba una vastísima biblioteca imaginaria (*idem*).

Releído Jorge Ibargüengoitia como dramaturgo, narrador y periodista, en el siglo XXI, en la conmemoración del Centenario de la Revolución y el Bicentenario de la Independencia, en los álgidos tiempos de la globalización y del derrumbe de los mercados supranacionales, ese raigal individualismo que asume el escritor guanajuatense, desde su lugar de ciudadano

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:45 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

peatón y observador crítico de las costumbres nacionales, puede resultar otro modo diferente de ser contestatario y "revolucionario", aunque estos términos estén discontinuados en los círculos posmodernos y en los escenarios virtuales.

BIBLIOGRAFÍA

Directa

IBARGÜENGOITIA, Jorge. 1975. *Estas ruinas que ves*. Editorial Novaro, México.
——. 1977. *Las muertas*. Joaquín Mortiz, México.
——. 1978. "Un nuevo libro de Carlos Fuentes", *Vuelta*, vol. 2, núm. 20, pp. 28-30.
——. 1979a. *Dos crímenes*. Joaquín Mortiz, México.
——. 1979b. "Dos aventuras de la dramaturgia subvencionada", *Vuelta*, vol. 3, núm. 27, pp. 33-35.
——. 1979c. "La vida en México en tiempos de Hank González", *Vuelta*, vol. 3, núm. 31, pp. 32-33.
——. 1982. *Los pasos de López*. 2a. ed. Océano, México.
——. 1988. *Autopsias rápidas*, sel. y pról. Guillermo Sheridan. Vuelta (*La Reflexión*), México.
——. 1990. *Instrucciones para vivir en México*. Joaquín Mortiz, México.
——. 1997. *Ideas en venta*. Joaquín Mortiz, México.
——. 2002. *El atentado. Los relámpagos de agosto*, ed. crítica coordinada por Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega. ALLCA XX (*Archivos*, 53), París.

De referencia

ÁLVAREZ GARDEAZÁBAL, Gustavo. 1984. *Pepe Botellas*. Plaza y Janés, Bogotá.
ARROYO VIEYRA, Francisco *et al.* 1996. *Ibargüengoitia a contrareloj* [*sic*]. Congreso del Estado de Guanajuato, México. [2a. ed. 2006].
BRECHT, Bertolt. 1973. *Escritos sobre teatro*, tr. Jorge Hacker. Nueva Visión, Buenos Aires, vol. 3.
CARO, Rodrigo. 1947. *La canción a las ruinas de Itálica*, intr., versión latina y notas Miguel Antonio Caro. Editorial Voluntad (*Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo*, 11), Bogotá.
DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. 2002. "«Distancia y contaminación». Estudio crítico", en Ibargüengoitia 2002, pp. xxxix-xlviii.
DOMENELLA, Ana Rosa. 1983. "La clase media no va al paraíso", *Diálogos. Artes/Letras/Ciencias Humanas*, noviembre-diciembre, núm. 114, pp. 39-44.
——. 2004. "Jorge Ibargüengoitia y la historia de México. Entre la fascinación y la farsa", *Signos Literarios y Lingüísticos*, enero-junio, núm. 11, pp. 13-27.
——. 2005. "Jorge Ibargüengoitia. De la ironía a lo grotesco. Otro modo de narrar

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:45 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

amores y crímenes", en Norma Angélica Cuevas, Ismael M. Rodríguez y Elba M. Sánchez Rolón (comps.), *Homenaje y diálogo. Primer Coloquio Nacional de Literatura Jorge Ibargüengoitia. Memoria*. Universidad de Guanajuato, México, pp. 17-41.

——. 2006. "Jorge Ibargüengoitia: Instrucciones para leer la historia de México", en *Ibargüengoitia a contrareloj*, ed. cit., pp. 63-82.

FREUD, Sigmund. 1973. *Obras Completas*, 3a. ed., tr. Luis López-Ballesteros y de Torres. Biblioteca Nueva, Madrid, t. III.

GARCÍA FLORES, Margarita. 1979. *Cartas marcadas*. Universidad Nacional Autónoma de México (*Textos de Humanidades*, 10), México.

KAYSER, Wolfgang. 1964. *Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura* (1957), tr. Ilse M. de Brugger. Nova, Buenos Aires.

LUDMER, Josefina. 1999. *El cuerpo del delito. Un manual*. Perfil, Buenos Aires.

MUÑOZ ALARCÓN, Horacio. 2008. *En primera persona. Cronología ilustrada de Jorge Ibargüengoitia*. Senado de la República, México.

PIRANDELLO, Luigi. 1965. "El humorismo", en *Obras escogidas*, 7a. ed., tr. Ildefonso Grande, Mario Grande y José Miguel Velloso. Aguilar, Madrid, t. I., pp. 907-1095.

PITOL, Sergio. 2002. "Jorge Ibargüengoitia", en Ibargüengoitia 2002, pp. xv-xxii.

SANTILLÁN, Gustavo. 2002. "La crítica literaria en torno a *Los relámpagos de agosto*. 1964-2000", en Ibargüengoitia 2002, pp. 246-260.

SKLODOWSKA, Elzbieta. 1991. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. John Benjamins Publishing Company (*Purdue University Monographs in Romance Languages*, 34), Amsterdam/Philadelphia.

VILLASEÑOR, Margarita. 2006. "Conversaciones frente al mar de la Presa", en *Ibargüengoitia a contrareloj*, ed. cit., pp. 21-32.

VILLORO, Juan. 2002. "El diablo en el espejo", en Ibargüengoitia 2002, pp. xxiii-xxxviii.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:45 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:25:45 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

EL COLEGIO DE MÉXICO

Chapter Title: EL UNIVERSO NOVELESCO DE SALVADOR ELIZONDO

Chapter Author(s): Amadeo López

Book Title: Doscientos años de narrativa mexicana

Book Subtitle: Siglo XX

Book Editor(s): Rafael Olea Franco and Laura Angélica de la Torre

Published by: El Colegio de Mexico

Stable URL: https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnq1k.18

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at https://about.jstor.org/terms

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0). To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

El Colegio de Mexico is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Doscientos años de narrativa mexicana*

JSTOR

This content downloaded from 189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:06 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

EL UNIVERSO NOVELESCO DE SALVADOR ELIZONDO

Amadeo López
Universidad de París Ouest-Nanterre

Salvador Elizondo Alcalde nació en la Ciudad de México en 1932 y falleció en 2006 en la misma urbe. Fue galardonado con el Premio Xavier Villaurrutia por la novela *Farabeuf o la crónica de un instante* en 1965 y con el Premio Nacional de Literatura en 1990. Novelista, ensayista, crítico literario, periodista y poeta, Elizondo es uno de los pilares de la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo xx por la concisión y elegancia de su escritura, la variedad de los temas que trata y la habilidad con la que entreteje ficción, imaginario y pesadilla. Pese a ello, no alcanzó la notoriedad que se merece. El conocimiento y difusión de su obra continúan siendo relativamente limitados, quizá por considerar su creación un tanto abstrusa. Y es cierto que la constante experimentación lingüística en pos de una escritura que se engendre en el instante y se baste a sí misma, el cuestionamiento metafísico sobre el sujeto y su entorno, el universo movedizo de la subjetividad en el que son configurados y evolucionan los personajes, pueden sorprender. A ello contribuye asimismo, sin duda, el estilo literario cosmopolita que desarrolló al frecuentar a autores como Charles Baudelaire, Georges Bataille, James Joyce y Ezra Pound, entre otros. En una entrevista a *La Jornada* en 1999, el propio Elizondo dijo a propósito de su obra literaria: "Creo que los temas que se abordan en mi literatura y la manera de hacerlo corresponden a una cierta determinación del lector que no comprende o no abarca al público general, sino a un público que más o menos esté interiorizado en las formas de la literatura que yo utilizo" (*apud* Güemes 1999: 28).

Hijo de un diplomático, gran productor cinematográfico y guionista, Salvador Elizondo creció con el sello del cine y de la literatura, lo cual s n duda alguna marcó su itinerario de escritor y de intelectual ávido de nuevas formas de creación y de expresión. Estuvo muy temprano en contacto con otras lenguas y culturas: en Alemania hizo una parte de sus estudios primarios y en California pasó tres años de interno en un colegio militar. Cursó estudios superiores de literatura en diferentes universidades extranjeras —Ottawa, Perugia, París y Cambridge— y la carrera de artes plásticas en la Ciudad de México. La doble formación en artes plásticas y en letras nutrirá su creación

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:06 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

literaria y marcará su estilo, desde *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), su primera novela, hasta *Elsinore: un cuaderno* (1988), la última narración que salió a luz en vida del autor.

Según explica en su *Autobiografía precoz*, publicada en 1966, dos factores intervinieron en la concepción y escritura de *Farabeuf o la crónica de un instante*: el impacto que le produjo la fotografía de un supliciado chino de principios del siglo XX que descubrió leyendo *Les Larmes d'Éros* de Georges Bataille y el *Précis de Manuel Opératoire* del doctor L. H. Farabeuf[1] que utilizó para realizar una película experimental —*Apocalypse 1900*— destinada a un concurso en Francia (al cual no llegó porque no la terminó a tiempo).

La fotografía del supliciado chino —"un ser andrógino que miraba extasiado el cielo mientras los verdugos se afanaban en descuartizarlo, revelaba algo así como la esencia mística de la tortura" (Elizondo 2000a: 56-57)— se adentró de manera fascinante y angustiosa en la mente de Elizondo, como se había adentrado en la de Georges Bataille.[2] Según dice en *Autobiografía*, "el solo mirarla me iba dando la pauta casi automática para tramar en torno a su representación una historia, turbiamente concebida, sobre la relaciones amo-

[1] Louis Hubert Farabeuf (1841-1910) fue un célebre anatomista y cirujano francés que desempeñó una función importante en la evolución de la enseñanza médica y quirúrgica, la cual profesó y practicó en Francia. Sus minuciosas descripciones de las amputaciones y la invención de múltiples instrumentos quirúrgicos permitieron avances considerables en la enseñanza y en la práctica operatoria. *El Précis de Manuel Opératoire* se publicó en 1881.

[2] He aquí un extracto de *Les Larmes d'Éros* (*Las lágrimas de Eros*) en el que Bataille explica el desconcierto, fascinación —incluso éxtasis— que le produjo dicha fotografía, el papel decisivo que tuvo en su vida y el objetivo que persigue con el libro —"ilustrar un vínculo fundamental: el existente entre el éxtasis religioso y el erotismo"—; "El mundo vinculado a la imagen expuesta de la víctima fotografiada durante el suplicio, y repetidas veces, en Pekín, es, que yo sepa, el más angustioso de los que nos son accesibles a través de las imágenes fijadas por la luz. El suplicio figurado es el de los *Cien pedazos*, reservado para los delitos más graves. Uno de estos clichés fue reproducido, en 1923, en el *Tratado de psicología*, de Georges Dumas [...] Desde 1925, estoy en posesión de uno de estos clichés [...] Este cliché tuvo un papel decisivo en mi vida. Nunca he dejado de estar obsesionado por esta imagen del dolor, estática (?) a la vez que intolerable. Imagino el partido que, aun sin asistir al suplicio real, con el que soñó, aunque le fue inaccesible, el marqués de Sade hubiera sacado de la imagen que contiene: esa imagen que, de una manera u otra, tuvo siempre ante sus ojos. Pero Sade hubiera querido contemplarla en soledad, al menos en una relativa soledad, sin la cual el pretendido resultado de éxtasis y voluptuosidad es inconcebible. / Bastante más tarde, en 1938, un amigo me inició en la práctica del yoga. Fue en esta ocasión cuando discerní, en la violencia de esa imagen, una infinita capacidad de trastorno. A partir de esta violencia —aún hoy en día soy capaz de imaginarme otra más alocada y horrible— me sentí tan trastornado que accedí al éxtasis. Mi propósito aquí es ilustrar un vínculo fundamental: el existente entre el éxtasis religioso y el erotismo —y en particular el sadismo [...] Lo que súbitamente veía y me angustiaba —pero que al mismo tiempo me liberaba— era la identidad de estos perfectos contrarios, oponiendo al éxtasis divino un horror extremo" (Bataille 1997: 247-249). En esta dirección se puede ver una reproducción de la fotografía del supliciado: *www.desordre.net/textes/bibliotheque/bataille.html*.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:06 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

rosas de un hombre y una mujer" (57). Las ilustraciones del *Précis de Manuel Opératoire* del doctor Farabeuf, utilizadas abundantemente en su película, intervendrán, de manera decisiva, en la escritura de la novela, como lo subraya el propio autor:

> Estos grabados, de una pulcritud incisiva sorprendente, complementaron gráficamente las imágenes que se habían formado en mi mente a partir de la fotografía de la tortura china y me sirvieron en la escritura de *Farabeuf* para establecer ciertas dimensiones de atmósfera y de contrapunto de imágenes que dieron a la novela cierto carácter y cierto estilo inusitados en las corrientes más tradicionales de la narrativa castellana (58).

Desde las primeras páginas de la novela, la atmósfera cinematográfica de la narración es obvia, como también lo es en *El hipogeo secreto*, en *El grafógrafo* y en otros textos breves, por la presencia obsesiva del relampagueo de imágenes, los *flash-back* y la frecuente y a veces explícita escenificación, como al final de *Farabeuf*. Desde el comienzo de esta novela, es difícil no pensar, si se ha visto, en la maravillosa película *El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais, proyectada por primera vez en 1961. Es como si la cámara que recorre interminablemente los pasillos en la película filmase "Los pasos de Farabeuf subiendo la escalera, arrastrando lentamente los pies en los descansos" (Elizondo 1965: 9), hacia la mujer paciente, amante y víctima del erotismo sádico del doctor, quien "sentada al fondo del pasillo agitó las tres monedas en el hueco de sus manos entrelazadas y luego las dejó caer sobre la mesa" (*idem*), en un ambiente de confusión de identidades y de tiempos.

* * *

En este trabajo me propongo desvelar la especificidad y objetivos de la escritura elizondiana y los principales temas y obsesiones que pretende *retener* y a veces exorcizar Elizondo en y por la escritura. Para ello me centraré principalmente en sus dos novelas —*Farabeuf o la crónica de un instante* y *El hipogeo secreto*, publicadas, respectivamente, en 1965 y 1968—, porque son sus narraciones más amplias, más densas, y en las que, por ello, el autor desplegó con mayor fuerza su problemática literaria y su visión filosófica del hombre, de la realidad y del mundo. Pero también intentaré poner de relieve, aunque en menor grado, la presencia de varios de esos temas, obsesiones y estrategias de escritura que aparecen, de manera similar y a veces idéntica, en las narraciones breves: *Narda o el verano* (1964), *"El retrato de Zoe" y otras mentiras* (1969), *El grafógrafo* (1972), *Camera lucida* (1983) y *Elsinore: un cuaderno* (1988). Las tres primeras pertenecen a la fase de gran producción narrativa

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:06 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

y ensayística de Elizondo. Las dos últimas salen a luz tras diez años sin nuevas publicaciones.

El ámbito umbralicio de los personajes

> Miraba fijamente el fondo de aquel pasillo, adentrándose con el pensamiento en esa penumbra en la que su ansiedad había imaginado la existencia de un ser, el ser que ella hubiera querido ser, de las cosas que ella hubiera querido saber y que algunos minutos antes había tratado de concretar, trazando con el índice de la mano derecha un signo incomprensible sobre el vidrio empañado de una de las ventanas [...] un signo que ella hubiera deseado ser y comprender porque en esa capacidad de comprender lo que ella hacía al azar y sin sentido, por capricho, residía la concreción y el significado del ser que ella se imaginaba, un ser anticuado, cruel, bello [...] un ser inolvidable que todo lo que toca lo vuelve inolvidable y que se cuela, de tan inolvidable, en la memoria y en los recuerdos de quienes nunca lo hubieran conocido (Elizondo 1965: 19-20).

Estas líneas de *Farabeuf* expresan el móvil profundo de la novela y anuncian un tema iterativo en toda la narrativa elizondiana: hacer surgir lo real de lo imaginario, estabilizarlo mediante la escritura y el conocimiento para lograr la síntesis de lo Mismo y lo Otro en la plenitud del instante. Como Georges Bataille en *Les Larmes d'Éros*, Elizondo se siente apremiado a escribir —y *describir*— a modo de terapia, la fascinación-repulsa que le produjo la visión del supliciado chino, creando una atmósfera de inquietante misterio, de identidades difusas y confusas, de multiplicación de voces y conjeturas en el transcurso narrativo.

El ser imaginado en el horizonte del pasillo en "esa penumbra" a la que se refiere la cita es el resultado a la vez de un sentimiento de irrealidad y de la "ansiedad" de ser que surge, acuciante, de ese constante y angustiador sentimiento de irrealidad, particularmente en *Farabeuf* y en *El hipogeo secreto*, aunque también está presente en sus relatos cortos. La penumbra es el espacio en que se debaten los personajes de estas dos novelas en busca de un fundamento ontológico al que asirse. Elizondo crea deliberadamente ese ambiente que favorece la confusión. Es un rasgo persistente y esencial de todos los personajes, con contornos siempre difuminados, porque es la característica de la realidad tal cual la percibe el novelista y expresa el personaje-narrador de *El hipogeo secreto*: "Los libros importantes requieren de un ámbito umbralicio; un ámbito en el cual los personajes y las cosas estén siempre, como en la vida, a punto de dejar de ser lo que están siendo, a punto siempre de cambiar de nombre" (Elizondo 1968: 51).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:06 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Por ejemplo, en "El retrato de Zoe", uno de los cuentos de *"El retrato de Zoe" y otras mentiras*, publicado en 1969, un año después de *El hipogeo secreto*, el narrador afirma desde un principio que la identidad del personaje Zoe que intenta rescatar del olvido se difumina en la incertidumbre y la falacia. Su nombre es incierto, su atuendo y sus actos, un mero relampagueo, y ella, una "enorme mentira" (Elizondo 2008a: 61), un "espejismo que hubiera sido preciso fotografiar para retenerlo en el más claro resquicio de nuestra memoria secreta: pero tú sabes que ella hubiera huido hacia quién sabe dónde" (60). Todo es apariencia, confusión, falacia. Este último término es frecuente en Elizondo. En *El hipogeo secreto*, las certezas que busca el narrador terminan hundiéndose todas en la "falacia total del mundo" (Elizondo 1968: 20) que subyace en la novela como amenaza virtual constante.

El deseo de hacer surgir lo real de lo imaginario es inseparable del deseo de conocer, porque el conocimiento le da al ser imaginado un contorno estabilizador que prefiguraba el jeroglífico trazado en el vidrio al comienzo de *Farabeuf*. Coincidir con el ser imaginado, configurarlo mediante la escritura en el horizonte para alzarse hasta él y estabilizarse estabilizándolo, implica una victoria sobre el tiempo.

En el texto citado de *Farabeuf*, el ser imaginado corresponde a un intento de síntesis del pasado y del porvenir en el instante, mediante el cual se logra la "concreción y el significado del ser que ella se imaginaba". Claude Fell escribe al respecto:

> Es este momento privilegiado, cruce de la vida y de la muerte, del placer y del sufrimiento, del éxtasis y de la agonía, lo que se trata de preparar. De ahí la intensidad de la espera, en la que comienza y termina el libro. Espera a nivel de la memoria, primero: en cada página de los dos primeros capítulos se encuentra la palabra *recuerdo* o un equivalente. La memoria es aquí, por lo demás, imaginación y anticipación (Fell 1976: 155-156).

La referencia obsesiva a la memoria, al recuerdo y al olvido es constante a lo largo de *Farabeuf*, de *El hipogeo secreto* y de varios de los escritos breves.

El instante deseado

Gracias al recuerdo, la memoria permite introducir la continuidad en lo discontinuo de la experiencia. Recordar es obstaculizar la corrosión del ser que es el tiempo, es *presentificar* lo que ya no es y por ende *retenerlo* salvándolo del olvido. Hundirse en el olvido es hundirse en la amenazadora insubstancialidad. De ahí que el doctor Farabeuf intente curar a la mujer-paciente de la enfermedad del ser que es el olvido de sí con la terapia del recuerdo. De

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:06 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ahí también que *El hipogeo secreto* comience con esta imploración al personaje llamado Perra:

> ...Dime, te imploro —dice—; la noche hubiera quedado envuelta en el más sombrío de todos los olvidos. Evoca; evoca ese sueño que habrá de realizarse aquí, ahora [...] Tratemos de resumir tu participación en los hechos [...] Recuerda y olvida esa llaga luminosa [...] No pienses ya en la noche. Todo es el alba y éste es el momento en el que se produce la primera grieta (Elizondo 1968: 9).

En las dos novelas, el recuerdo es fundamental para acceder a la noche de los orígenes, a la noche de la prehistoria personal, que se rescata al ser salvada "del más sombrío de todos los olvidos". Esta idea, central en *Farabeuf*, adquiere en *El hipogeo secreto* un relieve más explícitamente metafísico, como lo indica el personaje-narrador: "Se trata [...] de una novela de aventuras, de aventuras metafísicas, sagradas [...]" (71). Desde las primeras páginas, el personaje-narrador anuncia la búsqueda como búsqueda gnoseológica: "Tenía sed del origen de mi noche; quería conocer con toda exactitud la organización de la prisión en la que estaba encerrado. Me deleitaba ese conocimiento que imaginaba poder adquirir en tu contemplación" (14).

La "sed" a la que alude el personaje-narrador ante la Perra dormida corresponde al deseo de acceder a la claridad originaria, a la causa de su ser, para apaciguar el terror que inspira lo tenebroso, lo desconocido. El terror, dice uno de los personajes de *El hipogeo secreto*, "[...] es una operación de la impotencia de la mente [...] Sólo produce terror lo ignorado, lo desconocido" (77). El terror está presente en las dos novelas.

En *El hipogeo secreto*, como en *Farabeuf*, el acceso a esa "claridad" ansiada exige esfuerzo y aceptación de la terapia que, en *Farabeuf*, conjuga la "argumentación" con la seducción, mientras que en *El hipogeo secreto* se concilian más bien la súplica, la argumentación y una metodología pseudocartesiana.

Así se explica, por ejemplo, en la escena final de *Farabeuf*, el paso del "tú" del amante al "usted" del terapeuta y la confusión de identidades: "Es preciso que confíes en mí. Yo te amo, tú lo sabes, ¿no es así? Debe usted considerar esta experiencia como un tratamiento. ¿Acaso no lo es? Usted se encuentra enferma de olvido, por decirlo con un lenguaje sencillo. Nosotros deseamos ayudarle. Déjese conducir" (Elizondo 1965: 174). Si el recuerdo libera de la enfermedad del olvido es porque está cargado de porvenir. Cuando uno recuerda, lo hace sobre un fondo de temores, de esperanzas, de deseo en relación con un presente y con un futuro imaginado o presentido. Si esto es ya evidente en el recuerdo espontáneo, tratándose de un acto voluntario como en *Farabeuf* o en *El hipogeo secreto*, la presencia del porvenir se impone más aún.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:06 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Es significativo que *Farabeuf* empiece y termine por la interrogación: "¿recuerdas?", la cual se repite a lo largo de la novela como condición necesaria, aunque no suficiente, para alcanzar el objeto del deseo. El subtítulo de la novela —*o la crónica de un instante*— aclara el sentido de la reiteración de "¿recuerdas?" Por supuesto, en el subtítulo hay una contradicción entre "crónica" e "instante". La noción de crónica implica sucesión y por ende duración. Mientras que el "instante" excluye esta idea. Pero precisamente es esta contradicción la que mantiene a los personajes de *Farabeuf* en el ser en cuanto puro esfuerzo para integrar la cronología —el allende espacio-temporal— en un instante de plenitud.

La obsesión del allende se presenta de manera constante tanto en *Farabeuf* como en *El hipogeo secreto*, aunque con modalidades distintas. Sin embargo, por paradójico que sea, el recuerdo tendrá por función el proceder a esa "violación" del tiempo, condensando el "allende", a la vez pasado y futuro, pero también próximo y lejano, en un instante intensamente deseado y por consiguiente futuro: "Farabeuf no vacila. Cada uno de los tiempos de esta curiosa intervención está de acuerdo con un plan perfectamente establecido. ¿Con qué fin? Con el fin de encontrar una respuesta, con el fin de encontrar en tu imagen, en la imagen de tu cuerpo abierto mil veces reflejado en el espejo, la clave[3] de este signo que nos turba" (Elizondo 1965: 182). Estas palabras del amante-sacrificador a la paciente, en la penúltima página de la novela, tienen como clara finalidad que la víctima acepte plenamente el sacrificio. La insistencia a lo largo de este capítulo en el "te amo" lo confirma. Pero, más profundamente, esas palabras significan que es ese instante último —que ilumina e integra en retrospectiva todos los instantes anteriores— el que persigue la terapia de Farabeuf.

Manuel Durán subraya tres momentos importantes en *Farabeuf*: el instante en el que la mujer, tras haber llamado a Farabeuf para que la martirice a la manera china, deja caer las monedas —instante inicial en la novela, pero posterior a los otros dos en la cronología—, el instante de la playa con la estrella de mar, y el instante muy anterior de la fotografía del sacrificado chino —"un hombre desnudo, sangrante, rodeado de curiosos, cuyo rostro persiste en la memoria, pero cuya verdadera identidad se olvida" (10):

> [...] la novela en su totalidad pide, exige, que imaginemos todavía otro instante, el verdadero, el instante al cual tienden los demás: el momento en que la mujer martirizada, mutilada, sangrante, sublime [...] con la extática expresión que

[3] Como Farabeuf, el propio Elizondo intentará encontrar la clave de ese signo que, lo hemos visto, lo había impactado profundamente, emprendiendo el estudio del mandarín y familiarizándose con la escritura y cultura chinas. Sobre esta experiencia, dice el autor: "Un descubrimiento importante fue para mí el del concepto chino del erotismo como una actividad diametralmente opuesta al sentido que tiene en Occidente" (Elizondo 2000a: 62).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:06 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

> hemos visto en la foto del torturado chino, morirá y Farabeuf experimentará, al mismo tiempo [...] un orgasmo que pudiéramos llamar existencial o esencial: sabrá por fin quién es ella (Durán 1973: 153).

Este instante-límite es, en efecto, el objeto del deseo de la mujer y de Farabeuf porque en él se realizan todos los instantes en cuanto éxtasis. Y el éxtasis es pura coincidencia de la conciencia con su objeto, sin mediación, unión perfecta en la que la conciencia vive la experiencia de la beatitud, de la comunión con el ser perfecto, con el Absoluto, aunque el Absoluto aparezca con el rostro del "dios pánico", como en el caso del supliciado chino:

> El supliciado es un hombre bellísimo. En su rostro se refleja un delirio misterioso y exquisito [...] Ese hombre parece estar absorto por un goce supremo, como el de la contemplación de un dios pánico. Las sensaciones forman en torno a él un círculo que siempre, donde termina, empieza, por eso hay un punto en el que el dolor y el placer se confunden (Elizondo 1965: 148).

En el éxtasis se superan el dolor y la desdicha, porque la conciencia vive esta experiencia y *se* vive en esta experiencia como plenitud de un presente eterno en donde sólo el recomienzo sin fin de la inmovilidad perfecta puede ser deseado. Por eso cabe decir que el éxtasis es una victoria sobre el tiempo y da al deseo de alcanzarlo un sentido de terminación: el de la conciencia que, al surgir de la incertidumbre, de la carencia de ser, se reconcilia consigo misma pues coincide plenamente con el deseo de ser. Pero esta búsqueda se mueve en el espacio de la ascesis y por ende del sacrificio, de la incertidumbre y del sufrimiento que conlleva la experiencia ascética. Al respecto, es significativo que el doctor-amante ejerza su poderío seductor hasta el final para que la víctima acepte someterse a la prueba como la única vía para alcanzar la experiencia suprema, el éxtasis, y descubrir así el secreto de su ser.

La incertidumbre es constante en *Farabeuf* y en *El hipogeo secreto*, como lo es en los relatos breves.

La terapéutica

En *Farabeuf*, la incertidumbre concierne, en primer lugar, a los fundamentos de la terapéutica, la cual en realidad es una mayéutica, no en el sentido de Platón —en cuanto Platón se mueve en la problemática de las ideas—, sino en el sentido freudiano de catarsis, de esfuerzo por concientizar el pasado y superarlo mediante la intervención del otro, el terapeuta. Entendida en este sentido, la mayéutica en *Farabeuf* y en *El hipogeo secreto* adolece de incerti-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:06 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

dumbre porque el pasado que ella intenta configurar en el ser se intuye como falacia virtual. Así se explica, por ejemplo en *Farabeuf*, la resistencia al recuerdo que ofrece la mujer a lo largo de la novela:

> No recuerdo nada. Es preciso que no me lo exijas. Me es imposible recordar. Es necesario que no me atormentes con esa posibilidad, con la probabilidad de esa mentira que hemos forjado juntos ante aquel espejo [...] Es necesario que no me atormentes con esa posibilidad de la memoria [...] soy, tal vez, el recuerdo remotísimo de mí misma en la memoria de otra que yo he imaginado ser. Es por ello que yo no puedo recordar (24).

Sin embargo, la "paciente" es consciente de la necesidad de creer lo que le dice el amante-terapeuta para no hundirse en la inconsistencia:

> Es preciso, lo sé, que yo te crea cuando me hablas de todo lo que hemos hecho juntos. Estoy dispuesta a creerte, pero no puedo recordarlo porque para ti yo no soy yo. Soy otra que alguien ha imaginado. Soy, quizá, la última imagen en la mente de un moribundo. Soy la materialización de algo que está a punto de desvanecerse; un recuerdo a punto de ser olvidado... (24-25).

Pero este acto de fe, al que apela constantemente el terapeuta, no logra acallar la sospecha de inanidad que expresan las palabras de la paciente sobre la mayéutica. Elizondo insiste sobre la eventualidad de que el recuerdo, como los seres, no sea más que pura creación imaginaria y falacia. Sospecha que no sólo afecta a la mujer-paciente, sino también al mismo terapeuta, como afecta, en *El hipogeo secreto*, a los personajes soñados y al soñador. Todos se agitan en la maraña de la conjetura sobre la realidad de lo que han vivido y, más profundamente, sobre el estatus ontológico de su propio ser.

En "El retrato de Zoe", la conjetura la expresa de manera iterativa el término "ausencia". Es la característica del personaje, ese hueco en donde resuenan la falacia y la vacuidad. Por ello al narrador se le escurre el personaje, como se le escurren las certezas en el revolotear de las falacias en las que vive inmerso y reivindica como única substancia de la verdad.

El capítulo IV de *Farabeuf* nos brinda, al respecto, un ejemplo particularmente significativo. Tras haber insistido en la importancia de fijar en un recuerdo indeleble el momento presente de la experiencia —porque de ello depende la posibilidad de mantenerse "congelados, inmóviles [...] para siempre" (84)—, Farabeuf formula una serie de hipótesis sobre la eventualidad de que los seres sean una mera ficción, fruto de un sueño, del sueño de un soñador que nos está soñando, soñador tan inconsistente como los seres que está soñando:

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:06 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

> Habéis hecho una pregunta: "¿Es que somos acaso una mentira?", decís. Esta posibilidad os turba, pero es preciso que os avengáis a pertenecer a cualquiera de las partes de un esquema irrealizado. Podríais ser, por ejemplo, los personajes de un relato literario [...] Podríamos, por otra parte, ser la conjunción de sueños que están siendo soñados por seres diversos en diferentes lugares del mundo. Somos el sueño de otro. ¿Por qué no? O una mentira (96).

Estas conjeturas, como todas las que recorren la novela, ponen en entredicho la realidad de la existencia que depende de un ser que nos sueña, un demente quizá, y subrayan la idea de la contingencia absoluta del hombre, la cual obviamente preocupa a Elizondo. En *El hipogeo secreto*, es el tema central explícito, y en los relatos breves aparece iterativamente.

La obsesión del espejo

El cuestionamiento sobre la consistencia ontológica del ser explica la presencia obsesiva del espejo y de la imagen reflejada en la narrativa elizondiana, como en Unamuno y en Borges, cuya influencia sobre el autor es conocida. El espejo multiplica las imágenes y por ende acentúa la impresión de desintegración de los personajes. La ausencia de espesor de la imagen especular reduce el encuentro de los personajes consigo mismos y con el otro a un mero e inútil juego de ausencias, como lo sugiere el personaje-narrador en *Farabeuf* dirigiéndose a la paciente: "Hemos jugado a tocar nuestros cuerpos sobre esa superficie fría, a besarnos en la imagen reflejada sin que nuestros labios se tocaran jamás [...] Nos besábamos virtualmente sobre la superficie de azogue de aquel espejo enorme" (Elizondo 1965: 23). La naturaleza del azogue es huidiza, siempre cambiante con la luz, la perspectiva y el movimiento. De ahí que los personajes perciban al otro y se perciban a sí mismos como pura ausencia. Cuando el doctor, en *Farabeuf*, acude a la cita con la paciente, el encuentro con su propia imagen en el espejo le borra la conciencia de su identidad:

> Apoyado a un lado de la pequeña mesa con cubierta de mármol, podía ver su rostro reflejado en el enorme espejo que pendía de la pared opuesta y podía ver el reflejo de la figura de la mujer, de espaldas al espejo, en la misma forma en que esta representación hubiera surgido en la mente de alguien que pretendiera describir el momento de su llegada a aquella casa. Perdió entonces la noción de su identidad real. Creyó ser nada más la imagen figurada en el espejo y entonces bajó la vista tratando de olvidarlo todo (18-19).

Ese sentimiento de ser "nada más la imagen figurada en el espejo" asusta al doctor, como asusta sin duda al mismo Elizondo, no sólo por su expe-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:06 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

riencia de la "cloaca" de la que habla en *Autobiografía*,[4] sino también y sobre todo porque una reflexión sobre el hombre no puede eludir la cuestión de la consistencia del ser, como lo muestra la historia de la filosofía.

En "La puerta", uno de los relatos de *Narda o el verano*, el personaje femenino, tras una fuerte tensión entre atracción y repulsa que le inspira, en el manicomio, la puerta cerrada al fondo del pasillo, por fin la abre para encontrarse con la imagen aterradora de su propio rostro reflejada en el espejo:

> Un rostro la miraba fijamente desde ese resquicio sombrío. El terror de esa mirada la subyugó. Se acercó todavía más al pequeño espejo que relucía en la penumbra. El rostro sonreía dejando escapar, por la comisura de los labios, un hilillo de sangre que caía, goteando lentamente, en el quicio. De pronto no lo reconoció, pero al cabo de un momento se percató de que era el suyo (Elizondo 2000b: 94).

El encuentro con su rostro le produce el mismo terror que le había producido la visión de su cuerpo extendido en la cama el primer día que la habían llevado al manicomio. En ese cuerpo vio su propio cadáver. Hay aquí, sin duda, una referencia a la propia experiencia de Elizondo durante los dos meses que pasó en el manicomio recorriendo los pasillos —según nos lo cuenta en *Autobiografía*, publicada el mismo año que *Narda o el verano*—, como el personaje femenino de "La puerta".

En "El ángel azul", que forma parte de *"El retrato de Zoe" y otras mentiras*, la presencia del espejo es obsesiva. En él se condensa y refleja la mirada. En él, al personaje masculino se le evapora el objeto del deseo, la Criolla, porque el espejo ansiado por la Criolla "sólo refleja la mirada... y la guarda después de la muerte" (Elizondo 2008a: 74). Y en "El retrato de Zoe", el narrador enfatiza la presencia de los espejos en el vestíbulo de la casa, evocada en estos términos:

[4] En *Autobiografía precoz*, Elizondo explica así su hundimiento en la cloaca como consecuencia de sus tertulias en Estados Unidos en compañía del escritor William Burroughs —por quien tuvo una profunda admiración—: "Los martinis y la nostalgia que por primera vez había yo sentido en Nueva York me dieron la clara medida de mi vocación de habitante de la cloaca porque súbitamente llegué a la conclusión de que mi vida estaba ligada ineluctablemente al terror de los silencios significativos, de las alusiones veladas, de los recuerdos obscenos, y que todas esas taras me habían hecho lo que era y lo que soy, que cualesquiera aspiraciones estaban sujetas a un consenso humillante y que mi futuro, como miembro de la especie humana, estaba tan íntimamente unido al asco de mi propia vida y al asco de las que me rodeaban, que mi única escapatoria era la maldad, el cinismo, la aceptación de la cloaca como paradigma. El amor a la cloaca me había minado [...] Proliferaron los martinis en un ámbito de locura latente que no tardó en declararse algunas semanas después de mi llegada a México" (Elizondo 2000a: 66-67). Como consecuencia de ese "ámbito de locura latente", Elizondo intentó incendiar su casa para hacer desaparecer "todos los vestigios de la presencia de Silvia" (67) y fue ingresado en un manicomio, donde permaneció dos meses.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:06 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

"Recuerda la disposición de los espacios. Esto tal vez sea importante. Se entraba por un vestíbulo en el que todos los muros estaban recubiertos de espejos manchados y de cuyo centro arrancaba una escalinata de mármol por la que descendía una alfombra negra que acentuaba el carácter sombrío y a la vez lujoso de este lugar [...]" (57). Esos espejos manchados subrayan el carácter huidizo, inasible, de la imagen de Zoe en el espacio exterior, ese espacio ilusorio, falaz, determinado sólo por su ausencia.

La interrogación de los personajes sobre su consistencia se mueve en un laberinto de reflejos especulares, sin otra respuesta que la del revoloteo de la conjetura, y la conjetura se difumina gramaticalmente también, en *Farabeuf*, por el paso del "tú" al "yo" y del "él" al "ella", sin contornos precisos, a la manera del supliciado chino: ¿es hombre?, ¿es mujer? La incertidumbre subsiste. De ahí que surja constantemente la fundamental y angustiadora pregunta formulada por una de las voces narrativas: "Es preciso que nos hagamos de nueva cuenta la misma pregunta: ¿somos la materialización del deseo de alguien que nos ha convocado, de alguien que nos ha construido con sus recuerdos, con sombras que nada significan?" (Elizondo 1965: 124).

¿Quién es ese "alguien" que nos crea deseándonos? En *Farabeuf* no hay respuesta. Los personajes se aferran al deseo de ser como única vía de salvación en el universo evanescente de sombras en donde las imágenes se entremezclan y confunden, como se mezclan y confunden realidad e imaginario, pasado, presente y porvenir. Esta confusión suscita la amarga conclusión del personaje-narrador refiriéndose a la identidad del supliciado chino:

> Es una mujer. Eres tú. Tú. Ese rostro contiene todos los rostros. Ese rostro es el mío. Nos hemos equivocado radicalmente, maestro. Nos engañan las sensaciones. Somos víctimas de un malentendido que rebasa los límites de nuestro conocimiento. Hemos confundido una tarjeta postal con un espejo [...]
>
> Esa cara... ese rostro es soñado... no existe... ese rostro... es el amor... la muerte... (150).

El fracaso de la búsqueda es total, pues el rostro del supliciado en donde, piensan, "yace oculta la clave que nos libra de la condenación eterna" (149) —la desdicha de no ser—, es soñado. La plenitud deseada del éxtasis como síntesis ontológica de lo Mismo y de lo Otro revela, entonces, su vacuidad en cuanto al ser. Todo intento de aprehender el sentido de la existencia es vano:

> Quisiste conocer todos los significados de la vida sin darte cuenta que el último significado, el significado en el que estaban contenidos todos los enigmas, la realidad que hubiera permitido conocer nuestra existencia en su grado absoluto, no era sino una gota de sangre, la gota que rezuma cada milenio y cae sobre tu pecho marcando con su caída el transcurso de un instante infinito (170).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:06 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Esa "gota de sangre" pudiera simbolizar la desdicha de la conciencia deseante, condenada a revolotear en la relación especular consigo misma.

Es significativo que el último capítulo de *Farabeuf* —que describe detalladamente la preparación del sacrificio— se desarrolle en un ambiente de representación teatral nocturno, en un decorado de espejos que multiplican las imágenes y densifican, mediante el juego de penumbra y claridad, la impresión de misterio. Ese misterio que las últimas frases de la novela intentan, en vano, descifrar mediante el conjuro: "No te detengas. En tu mente van surgiendo poco a poco las imágenes ansiadas. Un paseo a la orilla del mar. El rostro de un hombre que mira hacia la altura. Un niño que construye un castillo de arena. Tres monedas que caen. El roce de otra mano. Una estrella de mar...una estrella de mar...una estrella de mar... ¿recuerdas?..." (183). El "¿recuerdas?" final, que es también, lo hemos visto, la interrogación inicial de *Farabeuf*, participa del conjuro porque pretende dar mágicamente a las "imágenes ansiadas" el estatus de la realidad.

Olvido metódico

La búsqueda de los personajes de *El hipogeo secreto*, catecúmenos de una secta místico-filosófica, se mueve en un contexto más explícitamente gnoseológico y metafísico que en *Farabeuf*, como queda dicho y lo evidencia el texto arriba citado sobre la "sed del origen" y del conocimiento de su estatus ontológico. Búsqueda en pos de sí mismos, de su propio fundamento, mediante un recorrido iniciático, en un ambiente nocturno angustiador, de pesadilla, con el terror de lo desconocido a cuestas.

Si en *Farabeuf* el método de la búsqueda reposa esencialmente sobre el recuerdo para acceder al éxtasis en el instante, en *El hipogeo secreto* el olvido es inseparable del recuerdo para alcanzar la claridad originaria a la que se refiere el personaje-narrador. Por eso insiste ante la Perra durmiente:

> ... repite conmigo: "Rómpeme... deshójame como si yo fuera la Flor de Fuego, la sangre que incendia, la sangre que galopa y salva las comisuras de la llaga en que nace... desciende como los cóndores de la muerte por los desfiladeros abismales y recuerda; recuerda y olvida tres veces seguidas las palabras escritas en este libro; recuerda y desgasta las palabras contenidas en esta página [...] Olvídalo todo" (Elizondo 1968: 9).

La insistencia del narrador sobre la necesidad de recordar y simultáneamente olvidar conlleva contradicción. Empero, la contradicción se supera si se tiene en cuenta que la experiencia iniciática a la que se someten los miembros de la Asociación implica el olvido para disolver todo sistema anterior de

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:06 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

referencias y estar disponibles para acceder a otro nivel de conocimiento de la realidad. Así se explica la iniciación del narrador por Sabelotodo: "El Sabelotodo me instruyó [dice] en las etapas más rudimentarias de la disciplina del olvido" (20). Se trata de alcanzar, añade, un "presente eterno hacia el que se fugan todas las perspectivas del tiempo" (*idem*). El olvido aquí es un olvido metódico, como lo acredita la discusión entre varios miembros de la Asociación sobre el objeto que persiguen y el método para alcanzarlo:

> Aspiramos a desconocer el mundo, dice X. En resumidas cuentas aspiramos a desconocer el mundo [...] Otra voz, decididamente inminente, habrá de preconizar un método para desmaterializar la substancia de la realidad. El olvido metódico [...]
>
> Otro agrega que el desconocimiento es un método infinitamente necesario porque nos libera de culpa.
>
> —Para desconocer el mundo es preciso peregrinar hasta las fuentes en que ese olvido nace como si fuera la súbita idea de un dios (77).

El prefijo "des", de "desconocer", hay que entenderlo como proceso regresivo de la conciencia hasta su disolución en un instante anterior a todos los instantes, como el "desnacer" en la obra de teatro *El otro* de Unamuno. Así desaparecería todo sentimiento de culpabilidad, y la conciencia, liberada de su condición presente, quedaría reconciliada consigo misma. Pero como ello presupone la "desmaterialización" total de la "substancia de la realidad", la conciencia debe, como en el recuerdo, pasar por la prueba del tiempo que le impone el olvido metódico y olvidarse en cuanto conciencia que se somete al proceso: "Recordarlo y olvidarlo tres veces hasta que la memoria se vuelva polvo; ceniza que sucumbe al tiempo del olvido, dicen ellos —los miembros del Urkreis—, intentar la realización de la experiencia" (10).

Recuerdo y olvido son pues correlativos. El olvido metódico no puede alcanzar su meta —la "desmaterialización" de toda realidad— si no opera sobre lo que el recuerdo, también metódico, hizo presente. E inversamente, el olvido metódico no adquiere sentido sino en cuanto permite evocar ese recuerdo lejano, antiguo, que contiene, quizá, lo que el autor llama "la clave de toda esta demencia" (18): "La vida se concibe entonces como un proceso de recuperación, mediante el desconocimiento de todas las cosas, de algo que hubiéramos perdido hace cincuenta mil años" (79). Sería un comienzo a la manera de la estatua de Condillac que describe uno de los miembros de la Asociación (*cf.* Elizondo 1968: 76) y a la que se refiere Elizondo varias veces en los relatos breves. La estatua, en el momento de su concepción, no tiene nada que olvidar. Es pura disponibilidad. Pero al mismo tiempo, su devenir está contenido en el pensamiento del que la ha concebido, su fundamento inicial, el "manantial; la boca en que el sueño se convierte en palabra" (9).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:06 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Alcanzar esa boca sería afirmarse como principio de la estatua y por ende tener en sus manos el destino del ser creado en el instante de su concepción. Es la razón por la que, sin duda, el "recuerda y olvida" y la transformación del nombre "Perra" en "Mía" —nuevo nombre que el narrador-autor desea insistentemente que la Perra repita y asuma—, adquieren tanta importancia en las primeras páginas de la novela.

La Perra participa probablemente del secreto que los miembros de la Asociación intentan elucidar —ese "sueño que habrá de realizarse" (*idem*)—, en la medida en que, mientras duerme, sueña y lee. El sueño aquí contiene el porvenir en cuanto porvenir deseado. Y la lectura participa del sueño. Es la revelación del devenir de los personajes concebidos como escritura. Sin lectura, la escritura pierde su razón de ser. La interdependencia entre la escritura y la lectura aparece igualmente en varios relatos breves, en particular en los de *El grafógrafo*. En *El hipogeo secreto*, la tarea de la Perra es complementaria de la de su causa, el escritor, llamado el Imaginado. Al leer, la Perra contribuye a despejar el devenir de los personajes y a mantenerlos en el ser. Debe, pues, impregnarse de las palabras que los configuran y la configuran en su estatus de personajes. Es el recuerdo. Sin el recuerdo, las palabras se evaporan y con ellas los personajes. Esto explicaría, en parte, el pavor, ya subrayado, de los personajes a que la Perra despierte y cese de leer. Digo en parte, porque ese pavor concierne asimismo a las relaciones del sueño con su causa eficiente y con la naturaleza de esa causa.

Si el recuerdo de las palabras subsistiese, el ser que las palabras indican se mantendría como ficción y entonces se frustraría el deseo de ver realizarse el sueño. De ahí que el olvido metódico tenga por objeto el anonadamiento total del conocimiento para que la conciencia coincida, de manera inmediata, con lo deseado. Dan fe de ello estas líneas al final de la novela:

> —No se habrán de poner en marcha los catecúmenos hasta que el conocimiento haya sido demolido como una estatua infame...
>
> Es la voz de X. Habíamos clamado por un olvido absoluto. Escucha, Perra: [...] Yo te arrebataré del sueño en que nos estás soñando ante la imagen definitiva de ese otro personaje que, en la soledad de su cubículo, dirime su vida virtual escribiendo en las páginas de un álbum forrado de tafilete rojo, los incidentes de una conjura todavía informe contra el tiempo (149).

La culminación de la experiencia depende, pues, de la destrucción de todo conocimiento mediante el olvido absoluto. Y ese olvido absoluto implica ahora la supresión de la última mediación, el sueño de la Perra: "Estamos a punto de entrar en una relación pura con el Imaginado que nos está escribiendo" (155). Por eso el personaje-narrador apremia a la Perra para que lea las últimas páginas con el fin de consumar la experiencia. Pero esta lectura,

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:06 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

en la que la Perra también se está leyendo, choca con la misma imposibilidad de escapar al tiempo de la escritura del personaje solitario con el que el narrador desea coincidir:

> La Perra entonces se lee a sí misma [...] Es como si se hubiera devorado a sí misma o como si fuera la anfisbena que durante un instante repta simultáneamente en dos direcciones contrarias. Se trata de un tránsito misterioso hacia un fondo más bajo de las palabras. Hacia el fondo en el que todavía no están disociadas de la substancia que las hace significativas como representaciones escritas de una realidad que les es totalmente ajena (157).

El "fondo" al que se refiere la cita resulta inalcanzable porque es imposible ir en dos direcciones contrarias a la vez. El intento de fundar el método sobre la simultaneidad del olvido y del recuerdo es vano. La experiencia iniciática pretende liberar a los personajes de las garras del tiempo y ser causa de sí mismos, pero como el proceso metodológico es eminentemente temporal, el objeto del deseo —"ese sueño que ha de realizarse"— se les escurre. Objeto que corresponde, en última instancia, al deseo de autofundación que subyace en la peregrinación de los personajes.

La insubstancialidad de los entes

Una de las modalidades del deseo de autofundación aparece en la ciudad soñada por el personaje E.:

> La ciudad sería el término de todas las rutas de los transhumantes del mundo, la urbe prevista desde el origen de todos los pueblos nómadas y su arquitectura sería como el reflejo de los atavismos milenarios, la cristalización y el fin de todo impulso de viaje, el puerto de todas las naves y el final de todos los caminos. Así la sueña y conforme la va soñando la ciudad toma forma en su memoria (Elizondo 1968: 27).

Esta ciudad soñada por E., deseada también por los otros catecúmenos, es el resultado de una actividad reflejante en la que el soñador se refleja a sí mismo —"era como el reflejo de una aspiración reflejante" (*idem*)— y puede ver reflejado su propio destino. Soñada como "la cristalización y el fin de todo impulso de viaje", la ciudad surge del deseo como un remanso de apaciguamiento:

> Porque él, que también era un nómada, se hallaba fatigado de vagar y deseaba fervorosamente anclar su sueño en esa rada que él concebía bordeada de enormes

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:06 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

> rompeolas: frisos en los que estuviera inscrito con los caracteres de una nueva escritura la grandeza de su delirio; porque si la ciudad había de estar al margen de la historia, ella contendría toda la historia; sería la historia misma (28).

El deseo de esta ciudad corresponde a un deseo de autofundación, pues pretende fundar un universo y fundarse a sí mismo en este universo en donde todo está previsto de antemano: "La ciudad había sido concebida como la culminación de una claridad suprema" (24). ¿Y si el personaje E. fuera el sueño de otro que lo sueña soñando la ciudad? La eventualidad de ser el sueño de otro estaba ya presente, lo hemos visto, en *Farabeuf*. En "Una ocurrencia nocturna", uno de los más sucintos relatos de *El grafógrafo*, el autor pone en escena a un visitante llamado Salvador Elizondo que se presenta repetitivamente como el ser que el autor sueña ser y que si despertase se disolvería, porque su substancia es la de los sueños. En *El hipogeo secreto* esta idea, obsesiva, constituye la problemática esencial de la novela, como lo indica el personaje-narrador, al dirigirse a la Perra, en la célebre definición de *El hipogeo secreto*: "Quizás me estás soñando que te escribo, que te recreo mediante las palabras que mi mano traza en la página. Tal vez estás soñando que tú eres uno de los personajes de *El Hipogeo Secreto* que es la historia, dicen, de un sueño y de un personaje que lo sueña" (40). Esta definición de *El hipogeo secreto*, frecuentemente comentada por la crítica literaria, suscita duda sobre el estatus ontológico del soñador. ¿Quién es el soñador, el autor de *El hipogeo secreto:* Salvador Elizondo, a la vez autor y personaje, como aparece frecuentemente en la novela, o bien "un otro yo, un Salvador Elizondo último" (59), un Otro lejano, inaccesible? Doble interrogación que explica el largo debate de los miembros de la Asociación sobre la interconexión de los seres de ficción y su dependencia del autor, de un ser capaz de soñarlos a todos, y de las razones de soñarlos.

La respuesta no parece posible, puesto que la interrogación se mueve dentro del sueño que los separa, en el laberinto de los pasillos, del soñador del que dependen. Así lo confirma el personaje E. en respuesta a la pregunta de X. sobre cómo llegar a la ciudad soñada: "—Eso es cosa de ustedes. Para mí es imposible conducirlos más lejos. Yo mismo no he podido llegar más allá de aquí. Me es imposible trasponer el umbral de este sueño" (143).

Quizá la búsqueda sea inútil. Pero renunciar a ella equivaldría a aceptar la derrota. Elizondo no se resigna: "No, de alguna manera somos algo más que el sueño de otro. O el sueño que sueña nuestra propia libertad empecinada en realizarse de alguna manera que transcienda los estrechos límites de la vida en que el amor, la escritura que somos, la retienen" (47). Se trata por supuesto de un postulado, el cual, sin embargo, permite a la conciencia salvarse de la peor de las tentaciones: la renuncia a sí misma. Aunque la búsqueda fuera absurda, renunciar a ella sería aceptar lo absurdo como satisfactorio,

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:06 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

lo que no es posible (Albert Camus lo mostró magistralmente). Pero a la inversa de Camus, quien se encierra en la rebeldía, Elizondo intenta abrir una brecha hacia el sentido a la manera de la "esperanza desesperada o desesperación esperanzada" de que habla Unamuno. Como en Unamuno, en Elizondo el deseo se mueve en el espacio del pánico en cuanto conciencia de la nada, siempre virtual, como lo explicita, entre otros muchos fragmentos, el siguiente:

> Estamos hechos, esto se comprende claramente en la noche, para colmar los vacíos que la muerte paulatina de las cosas va abriendo en la masa de la realidad. La edificación es la organización emocional de la materia, solía decir E. Aspiraba a poder soñar una ciudad, como si con ello la fuera construyendo. Como yo te construyo en el sueño; en ese sueño que X. le cuenta al otro a la sombra de un gran árbol. El Otro. Pero ¿quién eres tú, la que sueñas cerca de mí? ¿Qué sueñas? Sueñas como en el borde de un abismo de quietud total (39).

Esta argumentación tiene mucho que ver con la del epílogo de *Niebla* de Unamuno, cuando Augusto, el personaje "nivolesco", se enfrenta con su autor, don Miguel, que lo había declarado inexistente y a su vez declara inexistente a su autor,[5] afirmando así la interdependencia entre el autor y la criatura, el soñador y el ente soñado. Todo es fluidificación, tanto de los personajes como del mundo. Por eso, refiriéndose a las ideas del "Cuaderno 9" que se encuentran en el manuscrito original de *El hipogeo secreto*, el personaje-escritor, el Elizondo personaje-autor, dice: "Todas ellas se resumen en esa aspiración mediante la cual el autor de este libro pretende volverlas improbables haciendo que toda identidad sea ambigua, inclusive la de él. No faltan los recursos descabellados, las fórmulas demenciales para crear un desconcierto entre los lectores" (59).

Especificidad y objetivo de la escritura

La ambigüedad generalizada de "toda identidad", con la que el Elizondo "personaje ficticio" —y el Elizondo autor de la novela— se propone y logra crear el desconcierto en los lectores, es probablemente más que un juego, si es verdad, como lo dice en un momento anterior, que piensa en los hombres y en el universo como en una mera "aglomeración de palabras":

[5] "¡Pues bien, mi señor creador don Miguel, también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salió...! ¡Dios dejará de soñarle! [...] Porque usted, mi creador, mi don Miguel, no es usted más que otro ente nivolesco, y entes nivolescos sus lectores, lo mismo que yo, que Augusto Pérez, que su víctima" (Unamuno 1966: 154).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:06 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

> Supongo que hace ya demasiado tiempo que pienso en los hombres como si las individualidades esenciales que los definen no fueran más que una aglomeración de palabras. Concibo el universo como un gran diccionario abrumador [...] El universo, así lo deseamos, es la combinación de sustantivos, de verbos, de adjetivos; pero esta presencia que parece ser aquí, cerca de la ventana, ¿en qué se diferencia de una forma, de su forma contenida en las páginas de una revista banal? [...] El ser real ¿dónde se esconde? Quizá detrás de estas palabras, como la mosca se oculta visiblemente en la traslucidez del ámbar (Elizondo 1968: 55-56).

Este texto plantea la cuestión de las relaciones del lenguaje con el ser. Si el universo no es más que "la combinación de sustantivos, de verbos, de adjetivos", ¿en "dónde se esconde" el ser real? ¿Cuál es el estatus de ese ser que se esconde detrás de las palabras y cómo acceder a él? Elizondo ubica la respuesta en la eventualidad de que la escritura lo haga visible configurándolo. La escritura *presentifica* el objeto del deseo en una lucha constante del autor consigo mismo: "La verdad de una novela es siempre la lucha que el escritor entabla consigo mismo" (45), dice. Lo que pretende esta lucha es, en última instancia, la manifestación del Deseado. Los personajes, como el mundo, no se manifiestan en el ser sino en cuanto son deseados. Así se explica la importancia que adquiere la escritura en la obra de Elizondo. Pero ese deseo forcejea con la angustiadora incertidumbre sobre la posibilidad de la escritura de otorgar consistencia a los seres creados, como lo subraya el personaje-autor del *El hipogeo secreto* refiriéndose a la Perra:

> Ella piensa que yo soy el autor de ese libro y que por lo tanto conozco la identidad del Pantokrator, pero no se da cuenta de que *El Hipogeo Secreto* es la representación de un universo absolutamente gerundial; una trama que en todo momento está siendo iniciada y en ninguno tiene un desenlace... todavía. El autor y su libro también están siendo escritos y todos, menos el Pantokrator, también están siendo escritos y aunque es un hecho prácticamente indudable que Salvador Elizondo es nuestro autor, su autoridad es, de hecho, también cuestionable (95).[6]

Si el autor Elizondo es "cuestionable" en su ser, queda la posibilidad de que otro autor, llamado aquí Pantokrator y en otros lugares Imaginado, se salve de ese universo "absolutamente gerundial". Ahora bien, si es verdad, como afirma Elizondo, que hay identidad entre la escritura y la vida —"Aludes a la consabida identidad entre la escritura y la vida" (128), dice Sabelotodo—,

[6] Hay una semejanza evidente entre este texto y la página de *Niebla* que cité en la nota previa. En los dos casos, la esencia del autor es tan "nivolesca" como la de sus personajes.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:06 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

la vida se puede modificar con la escritura. Pues quien conoce el destino de los seres puede intervenir en el destino de los personajes que dependen del autor. De ahí la importancia que tiene para los miembros de la Asociación, como hemos visto, y en particular para el personaje-autor, el conocimiento del final del libro que se está escribiendo. Es lo que dice explícitamente Sabelotodo en respuesta a las apremiantes preguntas del autor sobre la inscripción ilegible grabada en la piedra: "Seguramente la clave de ese desciframiento se encuentra en ese libro; pero ese libro todavía está siendo escrito por alguien, por ti, o por el Imaginado como tú lo llamas, o por alguien que, como quiera que sea, todavía no ha terminado de escribirlo, pero que ya conoce nuestro destino y, mediante la escritura, puede modificarlo..." (124).

Los personajes, como el mundo, sólo se mantienen en el ser en cuanto son escritos y mientras son escritos, es decir soñados; en cualquier momento, el soñador puede desintegrarlos cesando de soñarlos y el escritor de escribirlos.

En el relato "La historia según Pao Cheng", de *Narda o el verano*, el autor y su personaje, el filósofo Pao Cheng, descubren con pánico que son interdependientes en cuanto al ser. Meditando sobre su devenir y la fugacidad del tiempo, Pao Cheng imagina un mundo que cobra consistencia a medida que lo va coligiendo. En una de las extrañas ciudades imaginadas, entrevé a un hombre que está escribiendo: "En ese mismo momento Pao Cheng sintió que allí se dirimía una cuestión que lo atañía íntimamente" (Elizondo 2000b: 97). Ese sentimiento se convierte en terror cuando descubre que lo que está escribiendo el hombre es su propia historia:

> Pao Cheng miró las cuartillas terminadas que yacían en desorden sobre un extremo de la mesa y conforme pudo ir descifrando el significado de las palabras que están escritas en ellas su rostro se fue nublando y un escalofrío de terror cruzó, como la reptación de una serpiente venenosa, el fondo de su cuerpo: "este hombre está escribiendo un cuento", se dijo. Pao Cheng volvió a leer las palabras escritas sobre las cuartillas. "El cuento se llama *La historia según Pao Cheng* y trata de un filósofo de la antigüedad que un día se sentó a la orilla de un arroyo y se puso a pensar en... ¡Luego yo soy un recuerdo de ese hombre y si ese hombre me olvida moriré!..." (98).

Por la escritura, el autor del cuento *presentifica* y mantiene a Pao Cheng en su estatus de descifrador/creador del futuro y por ende en cuanto personaje que depende en su ser de la actividad del escritor. Y a la inversa, el escritor depende intrínsecamente del personaje que lo ha imaginado, puesto que es un mero "recuerdo de ese hombre". De ahí la importancia de mantener el recuerdo mediante la escritura para no desaparecer con el olvido:

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:06 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

> El hombre, no bien había escrito sobre el papel las palabras "... si ese hombre me olvida moriré", se detuvo [...] su mirada se ensombreció como si ante él cruzara una nube cargada de lluvia. Comprendió, en ese momento, que se había condenado a sí mismo, para toda la eternidad, a seguir escribiendo la historia de Pao Cheng, pues si su personaje era olvidado y moría, él, que no era más que un pensamiento de Pao Cheng, también desaparecería (*idem*).

Este fin del relato nos sitúa, a todas luces, en una problemática de interdependencia autor/personaje en el espacio de la insubstancialidad ampliamente desarrollada, dos años después, como hemos visto, en *El hipogeo secreto*.

El pánico de Pao Cheng y del autor del cuento ante la eventualidad del olvido obedece al mismo principio que el que aqueja a los personajes de *El hipogeo secreto* ante la posibilidad de que la Perra despierte, porque "si la Perra despierta de su sueño el mundo mismo se disolvería en ese despertar..." (Elizondo 1968: 19). Esta idea es iterativa en la novela, en términos prácticamente idénticos. La Perra se mantiene en el ser en cuanto sueño y a la vez sueña a los otros personajes. La infranqueable interdependencia entre los sueños y los seres soñados motiva a Sabelotodo, tras una larga reflexión, a hacer que el personaje X se quede junto a E. y lo obligue, encañonándolo con la pistola, a continuar soñando: "Es preciso que E. no desmaye ni aborrezca el sueño que está soñando y del que seremos parte" (145), dice Sabelotodo, antes de saltar por la ventana y adentrarse en la "oscuridad inquietante" (*idem*) en compañía de la Perra y del narrador, siguiendo el fugaz centelleo de "los fuegos fatuos que en la lejanía daban testimonio de una distancia inconmensurable" (*idem*).

* * *

La fluidificación de los personajes y del mundo que opera la escritura elizondiana en una atmósfera de penumbra, sueño, pesadilla, reflejos especulares y múltiples *flash-back*, no obedece solamente a la voluntad del autor, ya subrayada, de desconcertar al lector, sino que traduce asimismo, y más fundamentalmente, una inquietud metafísica del novelista. Inquietud que la escritura intenta apaciguar:

> Mi personaje escribe una historia y vive una vida. Está en un umbral en el que la realidad, su realidad y la fantasía de la que yo lo estoy invistiendo se confunden tal vez [...] Toda escritura es el intento de comprender y de transmitir una visión que es quizá o tal vez incomprensible, quizá o tal vez incomunicable. Esa visión que cobra los caracteres de la alucinación en la mente de los personajes que narran una historia en primera persona, esa fantasía es, inadvertida-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:06 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

> mente, la conciencia de un sueño aprisionado en los grilletes de la vigilia; es decir: toda escritura es la concreción de un insomnio y la creación literaria una aspiración irrefrenable de sueño (Elizondo 1968: 51-52).

Este texto indica que la razón de ser de la escritura y su fuerza, pero también su impotencia, proceden de la problemática existencial del escritor. Su razón de ser y su fuerza, porque la escritura representa una posible respuesta a las inquietudes del autor. De ahí arrancan, por ejemplo, lo hemos visto, la concepción y elaboración de *Farabeuf*. Su impotencia en la medida en que esa "aspiración irrefrenable de sueño" conlleva, en cuanto sueño, su propia insatisfacción. En otros términos, la escritura responde a la urgencia de apaciguar la angustia que atenaza al escritor a la manera de la serpiente negra que está a punto de ahogar al joven pastor del que habla el Zaratustra de Nietzsche. El joven pastor se libera mordiendo y escupiendo la cabeza de la serpiente. Pero la "serpiente" de Elizondo resiste las mordeduras de la escritura, sin duda porque esa "serpiente" está profundamente anclada en la existencia, como está anclada en los personajes de *Farabeuf*, de *El hipogeo secreto* y de varios relatos.

Elizondo precisa en *El grafógrafo* que todo acto de escritura, incluso si de antemano está condenado a fracasar, pretende instaurar un orden, es decir, salvar la realidad del caos. No un orden estético, sino un orden susceptible de apaciguar la conciencia, percibiéndose como ente pensante: "Sólo existe una forma real, concreta, del pensamiento: la escritura. La escritura es la única prueba que tengo de que pienso, *ergo*, de que soy. Si no fuera por la escritura yo podría pensar que el pensamiento mismo que concibe la realidad del mundo como una ilusión y como una mentira es, él mismo, una ilusión, una mentira" (Elizondo 2008b: 185).

La idea de que la escritura configura y *retiene* la realidad corresponde al proyecto literario, obsesivo, de Elizondo: el de una escritura engendrándose y reflejándose a sí misma en la mente del autor. Son varios los textos en los que aparece esta problemática, en particular en *El grafógrafo*, empezando por el del título: "Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiéndome ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir [...]" (157).

Y *Elsinore: un cuaderno* empieza subrayando, de manera análoga, el reflejo de la escritura en la mente del autor:

> Estoy soñando que escribo este relato. Las imágenes se suceden y giran a mi alrededor en un torbellino vertiginoso. Me veo escribiendo en el cuaderno como si estuviera encerrado en un paréntesis dentro del sueño, en el centro inmóvil

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:06 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

> de un vórtice de figuras que me son a la vez familiares y desconocidas, que emergen de la niebla, se manifiestan un instante, circulan, hablan, gesticulan, luego se quedan quietas como fotografías, antes de perderse en el abismo de la noche, abrumadas por la avalancha de olvido, y sumirse en la quietud inquietante de las aguas del lago (Elizondo 2001b: 9).

En el mismo sentido se puede leer el cuento "Log" de *Camera lucida*, en donde el personaje-autor se escribe escribiendo en la isla de la que es el único habitante, reflejándose y observándose a sí mismo en una suerte de círculo narcisista para aprehenderse; pero termina identificándose, no sin inquietud, con el personaje de la isla.

Detener la clave que permitiera acceder al instante del éxtasis —instante que persigue el terapeuta en *Farabeuf*— y a la llaga luminosa, su equivalente, en *El hipogeo secreto*, los catecúmenos, permitiría salir de la niebla de la incertidumbre, de la falacia y conocer el destino de los personajes; sería poder contener la realidad en y por el deseo. Es esto, sin duda, lo que pretende Elizondo con la escritura. Es significativo que el término "clave" se encuentre con frecuencia en *Farabeuf* y en *El hipogeo secreto*. La búsqueda del autor por los personajes en esta novela, la cual se hace cada vez más precisa a medida que la narración se acerca al final, nos sitúa en el plano de una indagación metafísica como respuesta última al deseo de ser, como apaciguamiento de la angustia que surge de ese fondo tenebroso, inconsistente, sobre el que peregrinan los personajes. Pero el final de *El hipogeo secreto*, como el de *Farabeuf*, deja la conciencia con un sentimiento de fracaso e impotencia.

El proyecto de Elizondo de estabilizar el ser por la escritura y en la escritura es sin duda, ontológicamente hablando, pura quimera. Desde el punto de vista literario, sin embargo, la pureza del estilo, la exploración incesante del lenguaje, la pasión de la perfección con la que lleva a cabo la absolutización de una escritura siempre en movimiento, en diálogo con las técnicas cinematográficas, escribiéndose a sí misma —autoengendrándose—, la densidad y carga emotiva de los temas, obsesiones y fantasmas que recorren su obra, hacen de Salvador Elizondo uno de los escritores que con mayor fuerza elabora una literatura autorreflexiva, cargada de belleza y de resonancia existencial.

Bibliografía

Directa (por orden cronológico de la edición citada)

Elizondo, Salvador. 1965. *Farabeuf o la crónica de un instante*. Montesinos, Barcelona.
——. 1968. *El hipogeo secreto*. Joaquín Mortiz (*Serie del Volador*), México.
——. 2000a. *Autobiografía precoz* (1966). Aldus, México.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:06 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

——. 2000b. *Narda o el verano* (1964). Fondo de Cultura Económica (*Letras Mexicanas*), México.
——. 2001a. *Camera lucida* (1983). Fondo de Cultura Económica, México.
——. 2001b. *Elsinore: un cuaderno* (1988). Fondo de Cultura Económica (*Letras Mexicanas*), México.
——. 2008a. *"El retrato de Zoe" y otras mentiras* (1969), en *La escritura obsesiva de Salvador Elizondo*, selec. y pról. Daniel Sada. RM Verlag, Barcelona, pp. 51-153.
——. 2008b. *El grafógrafo* (1972), en *La escritura obsesiva de Salvador Elizondo*, ed. cit., pp. 155-216.

De referencia

BATAILLE, Georges. 1997. *Las lágrimas de Eros*, tr. David Fernández. Tusquets (*Ensayo*), Barcelona.
——. "Extrait des *Larmes d'Éros* de Georges Bataille", en http://www.desordre.net/textes/bibliotheque/bataille.html (consultado el 7 de abril de 2010).
DURÁN, Manuel. 1973. *Tríptico mexicano: Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo*. Secretaría de Educación Pública (*SepSetentas*, 81), México.
FELL, Claude. 1976. *Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea*, tr. Luis Enrique Delano Díaz. Secretaría de Educación Pública (*SepSetentas*, 268), México.
GÜEMES, César. 1999. "No soy un escritor popular, dice Elizondo", *La Jornada*, 21 de noviembre, sección Cultura, p. 28.
UNAMUNO, Miguel de. 1966. *Niebla*. Espasa-Calpe (*Austral*, 99), Madrid.

Otras publicaciones de Elizondo

Poemas. [s. p. i.], 1960.
Luchino Visconti (crítica). Universidad Nacional Autónoma de México (*Cuadernos de Cine*, 11), México, 1963.
Contextos (artículos de crítica). Secretaría de Educación Pública (*SepSetentas*, 79), México, 1973.
Museo poético (antología de poesía mexicana moderna). Universidad Nacional Autónoma de México (*Textos Universitarios*), México, 1974.
Antología personal (textos inéditos). Fondo de Cultura Económica (*Archivo del Fondo*, 17), México, 1974.
Miscast (comedia en tres actos). Editorial Oasis, México, 1981.
La luz que regresa y otras historias (Textos), ils. Alejandro Luna. CIDCLI, México, 1984.
Estanquillo (textos). Vuelta, México, 1993.
Teoría del infierno y otros ensayos. El Colegio Nacional-Ediciones del Equilibrista, México, 1992.
Pasado anterior (póstumo). Fondo de Cultura Económica (*Letras Mexicanas*, 141), México, 2007.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:06 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

EL COLEGIO DE MÉXICO

Chapter Title: SERGIO PITOL. EL SUEÑO DE LO REAL

Chapter Author(s): Elizabeth Corral

Book Title: Doscientos años de narrativa mexicana

Book Subtitle: Siglo XX

Book Editor(s): Rafael Olea Franco and Laura Angélica de la Torre

Published by: El Colegio de Mexico

Stable URL: https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnq1k.19

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at https://about.jstor.org/terms

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0). To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

El Colegio de Mexico is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Doscientos años de narrativa mexicana*

JSTOR

This content downloaded from 189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

SERGIO PITOL. EL SUEÑO DE LO REAL

Elizabeth Corral
Universidad Veracruzana

> Y me digo, con admiración total, que vida y literatura se funden en mi maestro y amigo. Y paso a preguntarme si hay algo más cervantino que la pasión por confundir vida y literatura.
>
> ENRIQUE VILA-MATAS, "Viaje con Pitol"

I

Cualquier buen escritor es, antes que nada, buen lector, y en Sergio Pitol (Puebla 1933)[1] es clara la relación simbiótica entre ambas. Ha hablado de esto en la *Trilogía de la memoria*, en múltiples entrevistas y, sobre todo, es un rasgo evidente de su obra. En su *Autobiografía precoz* cuenta que de muy niño, poco después de llegar al ingenio de Veracruz donde pasó la infancia, pidió que lo enseñaran a leer, despechado por la falsa acusación de los vecinitos que acababa de conocer. Luego, la malaria, con los confinamientos periódicos que lo llevaban a leer interminablemente, abonó la imaginación fértil de quien reinventaba las tiras cómicas de los periódicos dominicales. De la lectura, Pitol pasó a la escritura. Su carrera literaria se inició hace unos cincuenta años con "Victorio Ferri cuenta un cuento". En todo este tiempo, Pitol ha escrito novelas, artículos, ensayos, cuentos y traducciones. *Infierno de todos* (1964), *El tañido de una flauta* (1972), *Juegos florales* (1982), *Tríptico del carnaval* (1999), *La casa de la tribu* (1989), *Nocturno de Bujara* (1981), *Trilogía de la memoria* (2007), son algunas de las obras que ha dado a sus lectores. Desde los primeros relatos —inclinados a concluir con la muerte o la locura del protagonista, como ha dicho el propio autor—, la escritura ha avanzado con firmeza hacia una narrativa de atmósfera diferente, en la que impera lo jocoso y lo disparatado. La trayectoria marca una

[1] "[...] nació en 1933, para todo efecto de celebración onomástica, es nativo de Córdoba, Veracruz (nació accidentalmente en Puebla), y allí estudia hasta la preparatoria" (Monsiváis 2007: 47).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

transformación en las tonalidades privilegiadas —de grises y sepias a colores más vivos y aun estridentes—, pero la calidad estética lograda en sus textos adultos sin duda se encontraba en germen en esos primeros relatos; aunque en ellos exhibía trabas en cuanto a sus posibilidades creativas, ya se anunciaba su capacidad para hilar tramas inesperadas, con un lenguaje preñado de humor.

Además de lo fructífera que resultó la enfermedad infantil —y a decir de Juan Villoro de todas las enfermedades que siguieron—, el entorno plurilingüe en que Pitol creció funcionó como un nuevo acicate. A su origen italiano por los cuatro costados hay que agregar la presencia de los anglohablantes del ingenio veracruzano. Más tarde, cuando empezó a viajar y a radicar en países extranjeros, Pitol fue enriqueciendo su conocimiento de distintas literaturas en su idioma original. Siempre le han interesado los lugares en los que se da la diversidad cultural y lingüística, un medio fértil para los artistas que prefiere. Escribe en *El arte de la fuga*: "Uno está conformado por tiempos, aficiones y credos diferentes" (1996: 25). Desde su juventud ha asistido y apoyado manifestaciones sociales. Luego ha escrito sobre ellas. Conceptos como tolerancia, apertura, libertad, universalidad están contenidos en las páginas en que habla de la perestroika, los zapatistas o la revolución cultural china.

Sergio Pitol, opina Julio Ortega, es un cosmopolita auténtico, porque después de vivir por el mundo, regresó a su lugar de origen (Ortega 2008). Y para ser un verdadero cosmopolita, ya sabemos, se requiere una actitud que no necesariamente se logra por simple nomadismo. De nadie puede decirse que haya nacido cosmopolita, pero es un hecho que a Pitol le bastó poco, sólo salir de Veracruz y llegar a la Ciudad de México, para insertarse en un contexto vivencialmente enriquecedor. En "Soñar la realidad" dice: "Estábamos en 1957 y yo tenía veinticuatro años. Me movía con regocijo en un medio de intensa excentricidad donde amigos de distintas edades, nacionalidades y profesiones convivíamos con absoluta naturalidad" (Pitol 2005: 38). Cuando ese medio agotó sus posibilidades, emprendió el vuelo para dedicarse a conocer países y culturas diferentes durante alrededor de veintiocho años. En 1989, ya de regreso, la Ciudad de México le pareció transformada en algo ajeno, por lo que decidió establecerse en Xalapa, donde aún reside.

Por generación, Pitol pertenece a la de Medio Siglo, también llamada de la Casa del Lago, al lado de García Ponce, Elizondo, Melo, De la Colina, Inés Arredondo, entre otros. Él, sin embargo, ha considerado que su verdadero grupo se compone por los dos amigos con los que en su juventud discutía permanente y a veces agresivamente de literatura: Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco, un lazo antiguo que aún muestra su vigencia en el volumen quinto de las *Obras reunidas* que el Fondo de Cultura Económica publicó en 2008, que abre con un prólogo de Monsiváis y cierra con un epílogo de

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Pacheco. A decir de Pitol, Monsiváis fue quien lo llevó a escribir en serio. "El primer cuento que publiqué está dedicado a él. Creo que sin su ayuda no hubiera podido escribir ni ése ni los que siguieron y que formaron *Tiempo cercado*" (2006: 29).

No dudo que Sergio Pitol haya debido pagar más de una vez por su voluntad de independencia, pero para quien ve una obra sólida varias décadas después de iniciada su carrera como escritor, no se presentan sino las ventajas de esa decisión. Vivir en el extranjero y no seguir más que el modelo de los clásicos le ha permitido respetar su propio ritmo, elegir con mayor libertad sus opciones estéticas, escribir sólo sobre lo que le gusta y quiere compartir. Cuenta en "Soñar la realidad":

> Un sentimiento encontrado de aproximación y fuga me permitió disfrutar de una envidiable libertad, que de seguro no hubiera conocido de haber permanecido en casa. Mi obra habría sido otra. El viaje como actividad continua, las frecuentes sorpresas, la coexistencia con lenguas, costumbres, imaginarios y mitologías diferentes, las diversas opciones de lectura, la ignorancia de las modas, la indiferencia ante las metrópolis, sus reclamos y presiones, los buenos y malos encuentros; todo eso afirmó mi visión (2005: 43),

todo eso que le ha permitido la creación y consolidación de una obra apreciada dentro y fuera del país.

En su labor literaria hay dos facetas más, la traducción, la asombrosa y al mismo tiempo desesperante tarea que lleva de la lectura a la escritura, y el trabajo editorial, que Pitol creyó primero su única vocación. Se relacionó con editoriales españolas y argentinas a las que proponía traducciones de autores desconocidos o poco valorados. Conrad, James, Austen, Gombrowicz, Pilniak, Andrzejewski, son algunos de los nombres de la larga lista de autores con los que Pitol aprendió y ejercitó sus cualidades. Participó también en la concepción y dirección de colecciones poco convencionales, de calidad indiscutible, primero para Tusquets (*Los Heterodoxos*) y luego para la UNAM (*La Línea de Sombra*) y para Siglo XXI (*De la Gran Literatura*), actividad que retomó en el seno de la Universidad Veracruzana (con *Biblioteca del Universitario* y *Sergio Pitol, Traductor*, iniciadas en 2006 y 2007, respectivamente).

A finales de los años sesenta, Emmanuel Carballo señaló que si bien en sus primeros textos Pitol utilizaba un lenguaje que pudo parecer poco apto para la narración, en su obra posterior el manejo de ese mismo lenguaje —al que le quitó todo lo que "pueda sonar a ensayo"— dio como resultado narraciones eficaces, bellas y promisorias (Carballo 1967: 8). Varias décadas después puede afirmarse que la prosa de Pitol, justamente por esa falta de límites precisos, ha ofrecido libros en los que navega con libertad y maestría por la mezcla de géneros, su inclinación desde siempre.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

II

"El pintor vale en función de su capacidad de crear formas, o de alimentarlas y revivirlas" (1972: 135), dice Ángel Rodríguez, uno de los muchos personajes creados por Pitol.[2] La Forma, con mayúscula, es un elemento esencial e ineludible del hecho artístico, sobre el que Pitol vuelve una y otra vez, en su narrativa y en las entrevistas. Aún más, la forma es entendida como sinónimo de estilo. Dice el 13 de mayo en el "Diario de la Pradera": "La Forma que llega a crear un escritor es resultado de toda su vida: la infancia, toda clase de experiencias, los libros preferidos, la constante intuición" (2005: 242). Antes había advertido que ésta no se busca, sino que el escritor "se abre a ella, la espera, la acepta, la combate. Y entonces, siempre es la forma la que vence" (45).

Distintas formas responden a distintas épocas; de ahí la clasificación en cuatro "aires" que el mismo autor hace de su narrativa (*cf.* "El tríptico", en Pitol 2005: 88-97); cuatro épocas distintas, bien identificables, en las que el sueño, uno de sus grandes placeres confesados, se impone como constante. En Pitol abundan los pasajes donde los sueños dan pie a la narración, historias anómalas sumergidas en las atmósferas de por sí neblinosas de su escritura:[3] la literatura vista como sueño de lo real. En estas páginas me centro en *El tañido de una flauta*, su primera novela, que a decir de Pitol debe su final, la pesadilla del hombre de cine luego de una jornada por Venecia, a un sueño real en que vio la escena; este sueño también le inspiró el tono del gran *finale* burlesco que da a la obra una coloración prácticamente ausente en *Juegos florales*, su segunda novela.

Pitol sólo necesitó tres años para concluir *El tañido*, de 1968 a 1971. "Al escribirla", dice en *El mago de Viena*, "establecí de modo tácito un compromiso con la escritura. Decidí, sin saber que lo había decidido, que el instinto debía imponerse sobre cualquier otra mediación. Era el instinto quien determinaría la forma" (2005: 45). Su instinto determinó una forma compleja, un

[2] Resulta inútil tratar de encontrar los referentes reales de los que surgen los personajes y narradores de Pitol. Un ejemplo: las coincidencias anecdóticas entre la vida del escritor, materia prima del *Tríptico de la memoria*, y la del personaje innominado de *Juegos florales* pueden llevarnos en un primer momento a hacer una identificación. Luego descubrimos que, como dice el propio Pitol en entrevista con Laura Cázares, su criatura es un ser "frustrado y rencoroso, que de promesa pasó a ser don nadie, sí, un maestro mediocre e intrigante, un narrador incompetente y nada confiable que constantemente se contradecía en el relato" (*apud* Cázares 2006: 215). Esto es más evidente aún en los personajes transformados en prototipos, como la Falsa Tortuga, de la que me ocupo más adelante. Para este tema resulta interesante revisar, entre otros, "El salto alquímico", en *El mago de Viena*, y "El oscuro hermano gemelo", en *El arte de la fuga*.

[3] Con Pitol siempre sucede así, lo nebuloso se impone en la primera impresión y luego, con la relectura, vemos con nitidez los trazos precisos con que crea la ambigüedad.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

tejido compacto con tramas que se ajustan con la precisión de un fino mecanismo. La obra se construye a partir de dos líneas centrales. El punto de contacto entre ellas es la creación, porque los protagonistas, un hombre de cine y un pintor, viven en el medio artístico y reflexionan sobre el significado de la creación y sus alrededores. Son dos vidas que nunca se cruzan, que siguen incluso direcciones contrarias, pero en las que hay vasos comunicantes. El hombre de cine está en Venecia, como parte de un grupo de mexicanos que fue a presentar una película en el festival, un "bodrio" que con "impune sangre fría dispararon contra público y jurado" (1972: 10). Originalmente realizador, abandonó esa vía a partir del fracaso de su primera y única película, *Hotel de frontera*, la recreación de un momento de su vida. Desde entonces se dedicó a la producción y la escritura de guiones. Se siente más seguro y a gusto haciendo eso. Viaja, da opiniones para las columnas especializadas, asiste a festivales, se codea con los grandes nombres del medio. Es un hombre satisfecho de ser lo que es. Pero todo va a cambiar en el festival de Venecia, en la proyección de la película de Hayashi, el detonador con que comienza la novela. Va a verla sin sospechar que sufrirá un golpe casi mortal. "Cuando un punto de realidad explota todo se pone en movimiento", escribe Pitol en "El salto alquímico" (2005: 225). Algo similar, aunque de signo opuesto, sucede en la novela. Presenciar la proyección de una película japonesa en el festival perturba al personaje porque en ella cree ver la historia de su antiguo amigo Carlos Ibarra, de la que también él había aprovechado un episodio para su película. La cinta le despierta emociones encontradas, no sólo porque confirma la pobreza de su *Hotel de frontera*, incomparable con la película del japonés, sino porque lo cimbran sospechas más hondas. Para el hombre de cine, la explosión de la que habla Pitol no significa la posibilidad de crear, no es la puerta que da paso a la transmutación mágica de la realidad en ficción, sino una experiencia inesperada que convierte en desazón y cuestionamiento lo que antes creyó bonanza: "Al mediodía, antes de ver la película japonesa, es decir cuando aún era feliz [...]" (1972: 15). La jornada descrita en la novela transcurre mientras el personaje recorre Venecia sumido en los recuerdos y en la consternación —más: el terror— por haber visto reflejado a su amigo, y a él mismo, en un papel menor, en la película que Hayashi tituló *El tañido de una flauta*.

Ángel Rodríguez, el otro eje de la narración, es un pintor con éxito en el extranjero que decide instalarse en la ciudad en que nació doce años después de haberla abandonado, una Xalapa que, como su propia familia, se niega a reconocer sus méritos mientras no los ratifiquen los intelectuales y los críticos del lugar. Encuentra su terruño como lo dejó, sólo que más burocratizado y con sus glorias locales más arrogantes y resentidas. Rodríguez es un personaje que vive para la pintura y cualquiera de sus actos, pensamientos o preocupaciones, aun los más nimios y en apariencia alejados del arte, están en

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

relación con esa pasión que lo mantiene en un "equilibrio nervioso en que las altas y bajas eran muy pronunciadas" (37). Si el hombre de cine es un ser contento de sus logros, Rodríguez se angustia con el proceso creativo, porque a diferencia de aquél, el pintor sí es artista. Reflexiona una y otra vez sobre la posibilidad que da el arte de crear vidas alternativas, "un universo autónomo: otra vida domeñada por otras leyes" (91), vive pendiente de lo inexplicable, se sorprende y asusta con el poder premonitorio de la creación, presta atención a las coincidencias (asuntos que dan pie a algunas de las tramas apenas esbozadas de la novela). Es sobrino de Gabino Rodríguez, un personaje que dedica tiempo y fortuna a estudiar los fenómenos del ocultismo, y aunque el pintor no es esotérico, lo fantasmal de alguna manera está presente en las realidades intensas e imprecisas de su obra, como en el *Homenaje a Peter Lorre* que lo consagró ante la crítica europea. El tiempo en que el pintor cuenta su historia es aún más breve que el del hombre de cine; unas cuantas horas de insomnio en que padece los efectos de una gran borrachera. Como en el caso del otro narrador, ese breve lapso se llena con recuerdos que remiten a muchos momentos y lugares. Londres, París, Budapest, México, son algunas de las ciudades aludidas en las que se despliega una historia que se remonta a la época de juventud en que decidió dedicarse al arte.

El tercer protagonista, Carlos Ibarra, la gran ausencia alrededor de la cual giran todos los recuerdos del hombre de cine y algunos fundamentales del pintor, constituye de alguna manera el núcleo de la narración. Es un personaje al mismo tiempo presente y ausente, cercano y lejano, incluso cuando ocupa el primer plano. Esencial en la vida del anónimo hombre de cine, es figura colateral en la del pintor, quien lo conoció primero de manera indirecta por otro personaje central en la novela, Paz Naranjo,[4] y en dos encuentros, importantes cada uno a su manera, narrados en el mismo capítulo. El descrito con mayor minuciosidad tiene lugar en el departamento de Rodríguez en Londres, cuando Carlos va a entrevistarlo. El segundo, apenas esbozado, se da en un restaurante cercano al King's College, donde se encontraron para cenar. Carlos Ibarra le cuenta sin emoción un incidente que acababa de presenciar en el metro: la agonía de un joven toxicómano. El relato impresionó tanto a Rodríguez que agrega a su celebrada serie sobre Lorre las telas donde recrea al actor en su adolescencia.

El hecho de que conozcamos a Ibarra a partir de la mirada ajena añade complejidad al personaje y contribuye a que el lector se forme una imagen nebulosa de él. Las experiencias y emociones con que los dos protagonistas elaboran su retrato se completan y distorsionan con las de otros, Paz Naranjo

[4] En "*El tañido de una flauta*: las virtudes del blanco y negro", un excelente estudio que lee la obra a la luz de un mundo cinematográfico "grandioso y, a la vez, clausurado" (2007: 237), Óscar E. Montoya se refiere a ella como la diva de la novela.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

en primerísimo lugar, la Falsa Tortuga secundaria e inconsistentemente, Hayashi, que con su película colabora de manera indirecta pero fundamental en la construcción de su vida, según la interpretación del hombre de cine.[5] Inteligente, culto, inquieto, en muchos sentidos incomprensible, Carlos Ibarra, la gran promesa con voluntad de desastre, viaja sin descanso por el mundo en busca de algo que al parecer nunca encuentra. Escritor de una novela que se le escapa como agua entre los dedos, Carlos tiene sin embargo la enorme capacidad de modificar, como un hoyo negro, los destinos de quienes se cruzan en su camino. La personalidad brillante y carismática que lo convierte en centro de atracción insoslayable presenta también un lado oscuro, cruel, fuente del padecimiento que nunca superan del todo los dos personajes más cercanos a él. Forma con Paz y con el hombre de cine un triángulo en el que se confunden amistad, amor, admiración, envidia, traición, y del que al menos los dos últimos, a los que conocemos más, salen mal librados.

Entre los trazos con que se forja a Carlos Ibarra encontramos uno, fundamental, que me hace pensar en el *relajiento* de Jorge Portilla, "literalmente, un hombre sin provenir" (1984: 39); aunque Ibarra, más que "el buen corazón" que Portilla confiere a su conceptualización, parece tener el suyo inmerso en las tinieblas. Quienes se refieren a él llegan a hablar de maldad, y la atmósfera en que se desarrolla la última parte de su vida resulta sofocante, como el paisaje lluvioso y paupérrimo en que muere el protagonista de Hayashi. Creo que lo que me llevó a pensar en la figura de Portilla es el fracaso estrepitoso aunado a una inteligencia privilegiada. Pero incluso esto es incierto en el caso de Ibarra. A pesar de que su presencia llena muchas páginas de la novela, a pesar de la multitud de datos que se nos dan sobre él, se nos escabulle. Y entonces surgen las preguntas: ¿lo que vemos como fracaso de veras fue tal?; ¿no podríamos pensar que el personaje optó por reírse de todo, sin motivo, como la genial hiena del cuento de que hablaba, a decir del hombre de cine?:

> —Nuestro mundo, éste por el que tú y yo y todos deambulamos, no admite la alegría, a menos que la haya previamente codificado. Debes, il faut, bisogna, you need mostrar júbilo, felicidad, exultación, pero siempre y cuando sea como respuesta a una serie de factores creados ex profeso para ello: los clowns, el circo, los bufones, la comedia [...] el ridículo, lo grotesco, el sainete, la caricatura, el pastel estampado en la cara mofletuda, todo en la dosis conveniente; sí, sí, muy bien regulado, de manera que hasta los suizos puedan lograr su cotidiana dosis de júbilo. Pero ser feliz sin un motivo determinado, reírte sin motivo como

[5] Dijo Pitol en una entrevista: "Todo lo que sabemos de la película es a través de la versión de ese personaje [el hombre de cine]. Pudo haber sido una película completamente ajena a los hechos reales en los que estuvo implicado [...] pero él, de repente, hace suya la historia [...]" (*apud* Cázares 2006: 214).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

> la genial hiena del cuento, eso ya es otra cosa y no te lo aguanta nadie. Inténtalo y verás; verás que de repente te has acercado al desafío, que irritas a los demás en una zona imprecisa, en un flanco no custodiado y por ello su desconfianza será mayor. Descubrirás que casi todo el mundo, aun quienes navegan con banderas de heterodoxia, en el fondo a lo que aspiran es a la sacralización (1972: 30-31).

¿No decidió Carlos Ibarra hacer de su vida un ejemplo de la más absoluta desacralización, aun a riesgo de ser considerado un simple viejo estrafalario y alcohólico? El penúltimo capítulo de la novela, el relato de Ícaro que cae al mar, parece debilitar esta conclusión, pero no podemos olvidar que se trata de otra versión de los hechos, la interpretación que hace el hombre de cine de la película del japonés; tampoco podemos pasar por alto que el mismo hombre de cine, luego de la proyección, siente por un momento el deseo violento de abandonar todo para lanzarse a vagabundear por los caminos, como hizo Ibarra, para convertirse por fin en su réplica (18). La complejidad de Carlos, las múltiples caras de su personalidad, nos lo muestra como alguien esencialmente libre y como un frustrado, como un amigo entrañable y como un ser detestable, como un conocedor de las "fuerzas procedentes de abajo" y como un artista que se cierra todas las puertas posibles. Ibarra, igual que la película de Hayashi para el hombre de cine, tiene una extraordinaria capacidad de perturbación.

El título compartido por la novela y la película del japonés, *El tañido de una flauta*, se relaciona con Carlos. Es el dato que desvanece cualquier duda del hombre de cine sobre la procedencia de la historia contada por Hayashi, porque Carlos declamaba una y otra vez las líneas de Shakespeare que lo retratan mejor que cualquier otra de las descripciones hechas por los personajes a lo largo de la novela: "¿Piensas acaso que soy más fácil de tañer que una flauta? / Tómame por el instrumento que más te plazca, / pero por mucho que me trates, te lo advierto, / no conseguirás obtener de mí sonido alguno" (33). Carlos también da algunas de las notas autorreferenciales de esta novela construida con la lógica de la refracción. Así sucede cuando habla de la interminable elaboración de esa novela que nunca se materializó:

> Comentó que la trama era muy sencilla, era la historia entreverada de dos destinos, un individuo que rompía el cordón umbilical y otro que volvía al seno materno. Era una simple ejemplificación de dos mitos antiguos: el del hijo pródigo que regresa a casa, el individuo que no ha sabido o no ha querido amar ni retener el amor que se le ofrece y vuelve en busca de la querencia inicial, y el del desterrado, quien cree en el amor y al ir en su busca rompe definitivamente con todos los lazos que lo atan, sin encontrar nunca un presente válido (121).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

La cantidad de reflejos que hay en la escritura de Pitol contribuye a crear la atmósfera onírica de la que hablé al principio. Dice Montoya sobre esta novela: "Pitol se entrega a uno de sus juegos favoritos: la autoimplicación, la transformación del espacio de la obra en un complejo mecanismo de espejos donde cada relato encuentra su contrapartida en otro que lo deforma, lo invierte, lo parodia" (2007: 238). Siempre es así, tiene razón Montoya: la mirada indirecta que obliga al lector a sacar sus propias conclusiones, tantas como distintos sean los ángulos de lectura.

III

Me interesa detenerme en el papel fundamental que tiene el arte en la construcción de la novela. Son tantas las reflexiones sobre ese asunto incluidas en el texto que generaron dudas en el escritor: "El terror de crear un híbrido entre el relato y el tratado me impulsó a intensificar los elementos narrativos", anota Pitol en "Soñar la realidad" (2005: 45). Como sabemos, los recelos desaparecieron después, pero cuando escribía la primera novela, a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta, sintió la necesidad de hacer algo. A la luz de su obra posterior, resulta significativo que desde entonces decidiera agregar narración.

El capítulo dieciocho es el mejor ejemplo de la asociación de los dos elementos. Los comentarios sobre arte están por toda la novela, pero aquí se intensifican porque se trata del encuentro de los dos artistas, Ángel Rodríguez y Carlos Ibarra. Se reúnen en Londres, en el departamento del pintor, como mencioné. Carlos ya no vive en Inglaterra, pero estuvo ahí por varios años y le gusta hablar de la ciudad, que conoce muy bien. "Londres adquirió de pronto una dimensión inimaginable", se nos dice del hombre de cine al recordar los paseos con Ibarra: "su estancia, antes del encuentro, le llegó a parecer banal, inexistente..." (1972: 32). Es la magia de Ibarra, transformador de ciudades y de personas. Desde que estaba con Paz trabajaba ocasionalmente como periodista, haciendo crónicas sobre artistas mexicanos, y por eso llama a Rodríguez, porque quiere hacerle una después de haber visto unos cuadros suyos que le interesaron.

Rodríguez trata por primera vez al hombre del que tanto le ha hablado Paz Naranjo, pero le parece diferente al retrato que ella hace. Ese mismo día la vio muy nerviosa mientras organizaba la recepción del hombre a quien finalmente no se atreve a encontrar. No obstante el tiempo transcurrido, Paz tiene sentimientos disímiles. En su recuerdo, Carlos sigue siendo el joven brillante, divertido y malvado que atrae y repele al mismo tiempo. El pintor, en cambio, ve a un hombre de unos cincuenta años, con tendencia a la obesidad y a la calvicie, los ojos saltones y nublados, desaliñado y un poco

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

tomado. Carlos bebe de inmediato la primera copa mientras mira con atención los cuadros del estudio; ninguno descuida su copa y pronto abren la segunda botella. Intercambian algunas palabras, las impresiones generales de dos mexicanos en Europa, pero el diálogo no tarda en transformarse en dos monólogos que se cruzan esporádicamente, lo necesario para mantener el contacto.

Pitol encontró la solución. Un diálogo real hubiera reducido las posibilidades temáticas; tal como está, la entrevista de un periodista sin interés por tomar notas ni hacer preguntas concretas, se alimenta de las obsesiones de los dos personajes, centradas en cuestiones estéticas. Rodríguez habla del expresionismo, de su uso del color para crear los contornos, de su concepción sobre la forma, de su necesidad de trabajar por series, del poder inspirador de Londres. Ibarra hace literatura al imaginar los momentos previos al suicidio de Virginia Woolf y se refiere también a la Forma —preocupación fundamental que ambos personajes comparten con Pitol—, aludiendo a la contienda entre Settembrini y Naphta, a escultores como Brancusi y Hepworth, a los arquitectos del Bauhaus. Habla de la relación entre ciencia y arte, de los hermanos Lumière, Verne, Kandinsky, Malevich, Léger, Calder, Grosz... Entonces, vemos que el "tratado" no es tal sino un imprescindible sostén estructural. Forma y personajes dependen del arte en la misma medida en que dependen de las tramas, que a su vez se nutren de arte, como sucede en buena parte de este capítulo.

Esta discusión sobre el arte alcanza a mostrar cosas a primera vista imperceptibles. Y no sólo sobre los dialogantes. Al escucharlos nos damos cuenta de la vaciedad del hombre de cine. No hablan sobre él ni tendrían por qué hacerlo, ya que Rodríguez no lo conoce. Es la fibra de estos dos personajes la que evidencia la endeble fachada del otro. Ellos viven lo que el otro no se cansa de enunciar. A pesar de su capacidad para armar discursos inteligentes y divertidos, al hombre de cine le falta y siempre la faltará la vivencia real, esa que trata de copiar de Carlos. Si nos fijamos, los "tratados" son fundamentales para dar profundidad a la novela, inciden en la forma mientras hablan de ella, contribuyen a la ambigüedad, a los significados indirectos, a la atmósfera onírica.

IV

Me ocupo ahora de dos personajes muy grotescos, la tía Amelia y la Falsa Tortuga, muestra de los tonos predominantes de la novela, el trágico —con Paz Naranjo como la mejor exponente—, y el burlesco, de aparición intermitente en esta primera novela y predominante en Pitol a partir del *Tríptico del carnaval*.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Amelia es el personaje central de otra de las tramas de la novela. Es tía política de Ángel Rodríguez y vive aislada en su habitación, dentro de una enorme casa en ruinas que recuerda la de la señorita Havisham de *Grandes esperanzas*. Sólo parece apreciar a Juanita, la hija de la sirvienta. La familia de su hijo, nuera y nietas, murió en un accidente del que sólo salió ileso él, un doctor con el que mantiene una relación de desamor con su ingrediente de sadismo. Juanita pasa todas las tardes con la vieja dama y es la encargada de darle las medicinas. Juntas juegan, inventan historias, dibujan, porque la niña horrible sustituye a las nietas muertas, a las que sí quería. Cuando el pintor regresa de su larga estancia en Europa, un proyecto que ella había animado, le lleva algún tiempo recuperar la confianza de la anciana. La visita todas las tardes por afecto y porque desde el primer día le ronda la idea de una nueva serie de cuadros inspirados en la escena: la inmensa gorda junto a Juanita, un monito feo. Cuando entra a la casona después de tantos años, se sorprende de la decadencia del edificio, las puertas clausuradas, el desorden, los jardines llenos de maleza. Encuentra a la anciana en la plenitud del desencanto, sólo reconocible por el timbre de voz con que le habla mientras levanta con "sus dos potentes moles" a la niña para sentarla a su lado. El pintor se horroriza porque la alucinación que lo recibe no difiere gran cosa de un capricho que esbozó muchos años atrás en Londres, cuando la tía Amelia seguía hermosa como retrato de Ingres, una de esas premoniciones de su arte que lo inquietan. Teme que el cuadro que trazó la noche del reencuentro sea también un anticipo de la relación siniestra que se establecería entre la anciana y la niña, como en efecto sucede. Así como en "Nocturno de Bujara" la historia del pianista Feri que inventan los amigos mexicanos parece reproducirse en lo que vive la neurótica Issa, la obra del pintor de *El tañido de una flauta* tiene la cualidad de adelantar los acontecimientos relacionados con Amelia. La trama que protagoniza la tía es de corte policiaco, como las novelas que ella tanto lee. Se enreda en un crimen que no se va a resolver porque, como siempre en Pitol, falta información esencial. Se utilizan los recursos del relato policiaco, pero en parodias que revierten el sentido común: la información se convierte en desinformación, el suspenso en antisuspenso, la solución en otra incógnita, los monólogos subjetivos de los testigos en diálogos que se establecen con narradores a los que no les interesa la objetividad. "Intento hacer una novela de la descomposición, en que todo se fracture, las escenas, los personajes, las motivaciones, los ademanes mismos, y, por supuesto, el lenguaje" (162), dice Carlos Ibarra, y a mí me parece que está describiendo historias con la cualidad de los sueños, que en el caso de Pitol suelen ser delirantes.

La extranjería de la tía Amelia es sólo la puerta de entrada a una excentricidad que descansa en un carácter contrario a la ortodoxia provinciana. Ella no cree en el amor incondicional de una madre hacia su hijo, en el con-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

suelo de los sacerdotes, en la resignación sacrificada. A pesar de su propia impresión, se ha liberado de muchas inconveniencias del entorno. Aun su manera de moverse, uno de los puntos en que Kayser, en su estudio clásico, articula excentricidad con grotesco, presenta cierta inadecuación: "La anciana se movía y hablaba con impaciencia" (94); cuatro capítulos antes nos habíamos enterado de cómo ve el pintor a este personaje:

> Sobre una cama yacía un cuerpo inmenso cuya magnitud lo anonadó, impidiéndole fijar en el primer instante la atención en cualquier otra cosa que no fuera esa montaña de apariencia intensamente animal, tendida en un lecho metálico y blanco, de hospital. Luego fue reparando en los detalles; la cabeza cubierta por una especie de turbante violeta, sujeto con un enorme broche rojo, la cara, que lejana, furtivamente, recordaba los antiguos rasgos cuya perfección lo emparentó a ciertos retratos de Ingres. El rostro actual estaba formado por una acumulación y hacinamiento de lonjas de carne rosácea y granulada, de costras oscuras que se yuxtaponían, que pugnaban por aplastar a las de abajo, por desplazar a las de arriba, y en medio de ese combate los ojos azules, grotescos precisamente por su hermosura, ojos convertidos en ojos de Petruchka, de muñeca bufa, de marioneta vieja (58-59).

Como una odalisca bufa de casa del terror, la masa amorfa del cuerpo de la tía se acompaña de una cara en la que la belleza anterior cedió paso a contornos espantosos. Incluso lo que se ha conservado carece ya de cualidad humana, es la visión de un mal sueño etílico, donde lo grotesco no sólo está en la anulación de la naturaleza de la tía, sino en las emociones del pintor, incapaz de mantener una relación estable con la realidad, estremecido ante ese ser desquiciado en la deformación. La comparación con la marioneta vieja, que en este pasaje se refiere a los ojos, va más allá. La tía y su entorno se encuentran bajo una ley que parece responder a poderes extraños, a las manos de un titiritero macabro que se complace en los contrastes estridentes. La mole de carne es sumamente expresiva, gesticula con "muecas malignas", tiene "ademanes suntuosos y ridículos" que resaltan aún más el brillo "animal" de sus ojos (94). El narrador refiere que al pintor lo atrae "la riqueza de efectos escénicos" de su tía (95), de manera que la posición inicial de la mujer como espectadora extranjera de una comedia costumbrista se transforma en el papel protagónico de otra comedia no carente de tintes dramáticos. En la alcoba desordenada y repleta, la "teatralmente afligida" sirvienta, el hijo médico y aun el pintor funcionan como la comparsa que encabeza la niña, cuya presencia permanente contribuye al efecto grotesco de la historia: "La niña sonreía. Le impresionó la expresividad y la viveza del rostro; era tal vez uno de los más feos que había visto, una carita de mono; sólo la inteligencia de la mirada conseguía que aquella fealdad no resultara repulsiva" (59).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

La mezcla heterogénea que llena la habitación tiene como centro gravitacional a la anciana de bata formidable y tobillos deformes. Las figuras que la rodean parecen sometidas, pero al mismo tiempo se adivina un encubrimiento tras gestos y movimientos ajenos a la naturalidad. La niña, de todos la más avezada a la circunstancia, se mueve como muñeca programada que al final muestra que no carece de frialdad, como sucede con cualquier mecanismo. No por nada el autor de una obra como la de Ángel Rodríguez cae en la tentación de pintar una serie de cuadros expresionistas inspirados en ese espectáculo asimétrico en el que impera el más pronunciado desequilibrio de las proporciones, en esas muecas y rasgos inarticulados que hacen pensar en las visiones horrorosas que a veces lo asaltan. En un pasaje que recuerda la composición de *Las meninas*, el narrador describe al pintor en medio del malestar de su embriaguez, cuando su mirada topa por azar con uno de esos lienzos:

> [...] por la puerta del baño, a través del espejo, contempla el cuadro en que está trabajando [...] el viejo monstruo en el momento de incorporarse con esfuerzos de la cama ante la sonrisa radiante de la niña. Las figuras están muy nítidamente trazadas, la vieja con el cráneo rapado cubierto de llagas y granos como pequeños cráteres sobre una superficie rugosa y el enorme, desorbitado pecho yacente sobre cúmulos enormes de tejido y grasas que dan idea de contener océanos de líquidos espesos en gradual descomposición, y, más arriba, los ojos azules, furibundos, enloquecidos, horrorizados ante la conciencia del propio cuerpo. Todo endurecido y recortado con precisión por medio del color, menos la parte inferior del rostro, de la nariz al mentón: una osamenta de cristal semejante a la del famoso cráneo azteca; ante ella la niña expresa su júbilo con una sonrisa desdentada. La parte superior del rostro, de la nariz a la frente, también en ella se volvía de cristal, la otra parte de la calavera, la más macabra, el abismo en la oquedad de los ojos (36-37).

En su cuadro, Velázquez retrata a un grupo juvenil de meninas con la infanta en medio. A la gracia de las niñas se añade la dignidad de los reyes, que no están pintados en el ambiente del cuadro, sino que aparecen reflejados en un espejo. En el primer plano, a la derecha, se encuentran dos meninas más, deformes y contrahechas, contraste grotesco de los integrantes de la corte. En este pasaje de *El tañido* la descripción del narrador coloca al pintor en el lugar de los reyes, un reflejo especular que se integra, horrorizado, al cuadro en el que las figuras se completan en lo macabro. Reflejos de reflejos que, como dije, tienen su antecedente en los caprichos de Londres en que el pintor representó la figura monstruosa de su tía antes del desastre. Parece la confusión artificiosamente ordenada de las pesadillas.

La mezcla de lo heterogéneo y la fuerza de la paradoja pueden conjugar ridiculez y horror, de manera que la pesadilla se coloca al lado de lo cómico

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

o, mejor, de lo tragicómico. Aun la tía Amelia, de discurso siempre ríspido, tiene salidas que hacen reír: "No se venderá esta casa mientras lo pueda impedir. No venderemos ni un solo metro. El que intente venderla tendrá que pasar antes, escalar mejor dicho, sobre mi cadáver" (40). Pero en *El tañido de una flauta* la Falsa Tortuga es la fuente principal de humor, no de manera voluntaria por su gracia o ingenio, sino porque el narrador y los personajes se solazan a sus costillas, desplegando una ironía que a ella le pasa desapercibida, ocupada como está en construir su imagen de distinguida funcionaria de la cultura mexicana.

La Falsa Tortuga tiene mala entraña; cuenta horrores de quien puede, describe con maligno regocijo la decrepitud de cualquiera, hace la vida imposible a sus subordinados, convencida de que la mejor manera de hacer respetar su autoridad consiste en despertar miedo. Es ignorante, presumida, vanidosa y aficionada a un *namedropping* que no se limita a la cita sino que busca la posesión, hacerlos "*su* gente, *sus* nombres, *eran ella*: «Yo le organicé la exposición me vino a ver lo presenté con el editor yo le dije que no fuera tímido yo misma aquella beca yo me dijo cuando llegó a México lo llevé me comentó yo estuve yo recomendé me escribió»" (82). Y como también es astuta, consigue cargos medianos de funcionaria en los que se relaciona con muchos de esos nombres que, voraz, quiere engullir.

Conocemos a la Falsa por el hombre de cine, quien afirma que la mujer le despierta cierto afecto por haberla conocido antes de que el caparazón se le volviera el "muro blindado" que luego la encorsetó. Lo dice con ironía, porque inmediatamente después de declarar su simpatía, habla de la "sepia que el engendrito" segregaba en todos los sitios por los que transitaba (81). Es él, además, el encargado de burlarse del personaje al recordar las distintas ocasiones en que la vio haciendo de las suyas. Cuenta que en una fiesta en Londres, a la que la mujer llegó "desafiante, agraviada y triunfal", le reclamó a Carlos Ibarra por haberle recomendado una representación de *Ricardo III* en la que no encontró los gobelinos que esperaba, sino overoles y tubos que los ingleses ni siquiera cubrieron "con un poco de gasa, que no costaba demasiado, con unos mechones de pelo de ángel [...]" (146). También relata con detalles un espectáculo que lo divirtió a morir, una función de *Ser o no ser* en París a la que la invitó. La aparición de la Falsa Tortuga sorprende por su vestido de noche y capa de pieles que desentonaban con el resto de los asistentes, y por los movimientos de "marioneta bufa" que parecían resultado de hilos invisibles "ajustados a las muñecas, los codos, los párpados, las comisuras de la boca" (82). El "animal rechoncho y aleteante" se desilusionó con el público reunido en el vestíbulo; su dignidad no se ajustaba a las funciones que reunían a estudiantes y maniáticos del séptimo arte. Ya en la sala se entabla un diálogo en el que el hombre de cine le miente con delirio ("Con la Falsa Tortuga se podía llegar sin ningún pudor

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

al absoluto desenfreno", 83), y ella finge un conocimiento que no tiene; confunde a Dreyer con Dreyfus, a Zola con Proust, asegura saber francés pero no entiende una palabra de la película doblada, se aburre pero ríe cuando los otros lo hacen. Todo el tiempo busca con avidez al fotógrafo que inmortalice su personita en la prensa de Francia, cosa que cree conseguir a la hora del coctel, cuando el hombre de cine la presenta con una periodista. La francesa, en un reflejo falsotortuguista, le hace una entrevista que la Falsa capotea con las tablas adquiridas en dos décadas como funcionaria, pero que no le impiden desgranar un discurso incoherente que deja en claro su ignorancia respecto de Lubitsch. Lugares comunes, digresiones, salidas por la tangente, se acompañan con movimientos de brazos que parecen aspas de molino, ojos en blanco, voz engolada, expresiones "que tendría un gobernador instantes después de colocar la primera piedra de la futura escuela de ópera de la capital de su estado" (86). La Falsa Tortuga arremete después contra la "hiena" que la entrevistó y medianamente contra el hombre de cine, por no advertirle que con esa función se inauguraba un ciclo de Lubitsch:

> ... Y a propósito, ¿de dónde carajos era el tal Lubitsch?
>
> —Húngaro, húngaro por supuesto [contesta el hombre de cine].
>
> Respiró aliviada. Consideró que, después de todo, su prestigio intelectual había quedado a salvo, que podía seguir respetándose.
>
> —¡Húngaro! ¿Lo está usted viendo? ¿Se da cuenta hasta dónde puede llegar la pedantería y el exhibicionismo de esos pinches franceses? ¡Que esa criada me exija a mí conocer en París la filmografía completa de un señor que, además de todo, es húngaro! ¡Joder! (89).

Lubitsch y la Falsa Tortuga, diversión por partida doble.

La aparición de la Falsa Tortuga que más me gusta está en la pesadilla del narrador a la que me referí antes. En la tarde, en su paseo desesperado por las calles de la ciudad, el hombre se había topado con un titular de periódico donde se vaticinaba la inminente desaparición de la ciudad bajo las aguas. Esa noche sueña con imágenes vividas mezcladas con otras que recrean la catástrofe periodística: Venecia abandonada, con muros que se vienen abajo trayendo consigo las obras de arte que los adornan, campanarios que se inclinan para luego desplomarse, llamas devorando lo poco en pie, un paisaje desolado donde no parece quedar más vida que la del hombre de cine mientras contempla el horror. Pero con alegría descubre a otro sobreviviente, ve un brazo que emerge de una góndola. La alegría dura poco, se transforma en terror cuando descubre quién será la única compañera de su vida: "—¿No es una maravilla? ¿Se da cuenta de que por fin estamos solos? —exclama con arrobo la Falsa Tortuga" (195).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Es la frase final de la novela. La atmósfera densa que recubre la obra, enrarecida aún más en el penúltimo capítulo con la descripción de la muerte trágica del Carlos de la película japonesa, reflejo de reflejo, encuentra una válvula de escape en el sueño final del hombre de cine. Se trata de la risa liberadora de la que habla Bajtín, el aire que al entrar a los toneles de vino evita que estallen. Las tensiones acumuladas por la recreación de las pesadillas de un mundo ficticio que refleja al real se evaporan en el humor, que pone de manifiesto que lo ridículo es nuestra segunda naturaleza. La Falsa Tortuga, me parece, apunta, con la certidumbre que la caracteriza, hacia la dirección carnavalesca que luego ocupó el primer plano en la narrativa de Pitol. Escribe Monsiváis: "Pitol y un compañero suyo de Facultad, Luis Prieto Reyes, carnavalizan —sin ese término, con esa actitud— lo que ven y viven" (2007: 48). La literatura como sueño de lo real.

V

"Una obra se potencia o se descarga según las que estén a su lado" (1989a: 148), dice el pintor de *El desfile del amor*, refiriendo un atributo esencial de la poética de Pitol. Es un rasgo que ha estado presente desde el principio de su carrera y que explica por qué incorporó cuatro cuentos de su primer libro en el segundo, por qué ha incluido cuentos como capítulos de novela, por qué ha creado volúmenes con cuentos y ensayos publicados antes en otros libros y revistas. Pitol juega con las transformaciones de los textos dependiendo del contexto; los trata como a las palabras con que se construye multitud de oraciones a partir del orden que se les dé, palabras a las que se les cambia de tonalidad con un adjetivo, a las que se les transforma el ritmo con un adverbio. Una conciencia estética que despertó en el autor cuando él reencontró en distintas partes de Europa cuadros que de adolescente conoció en los museos de Nueva York. Los cuadros, dice, parecían otros. Por eso el capítulo veintisiete de *El tañido de una flauta* parece tan diferente a "Ícaro", a pesar de que las diferencias entre uno y otro son mínimas. En el "aislamiento" del cuento, sin el tejido narrativo de la novela, se produce un acercamiento diferente, como cuando nos olvidamos de la totalidad del cuadro para detenernos a mirar con morosidad un detalle. Entonces el protagonista, Ibarra, se coloca en el primer plano, lo cual propicia que lo oriental de la película de Hayashi se diluya frente al nombre de Carlos; entonces ignoramos la envidia del cineasta que permea la imagen de su amigo que él construye, y sólo nos fijamos en la historia terrible de un personaje en la última etapa de su degradación y asociamos esa historia con la de Ícaro, que da nombre al cuento: "Ícaro" y el capítulo veintisiete de *El tañido de una flauta* son al mismo tiempo iguales y diferentes, como los cuadros de una serie de Rodríguez que representan las mismas figuras con distintas tonalidades.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Pitol publica con el mismo nombre libros que son diferentes, como las distintas ediciones de *Infierno de todos*, *El viaje*, *La casa de la tribu*, y crea con textos comunes libros tan diversos como *La casa de la tribu* y *Pasión por la trama*. Otra organización, el ingreso de algunos textos, hacen que los colores se abrillanten, que el tono menor module a uno mayor, que la imagen bidimensional del cuadro cobre el espesor de una escultura. Son las variaciones y fugas que configuran el arte excéntrico de Pitol, cubierto siempre por un velo que me recuerda a Carpentier: "volando luego sobre el país, a muy baja altitud, he podido entender el papel enorme que las nieblas y neblinas, las brumas y nubes detenidas, desempeñan en la prodigiosa imaginería paisajista de los pintores chinos" (Carpentier 2003: 16).

Bibliografía

Citada

Carballo, Emmanuel. 1967. "Prólogo" a Pitol 1967, pp. 5-14.

Carpentier, Alejo. 2003. *De lo real maravilloso americano*. Universidad Nacional Autónoma de México (*Pequeños Grandes Ensayos*), México.

Cázares Hernández, Laura. 2006. *El caldero fáustico: la narrativa de Sergio Pitol*. Universidad Autónoma Metropolitana-I, México.

Kayser, Wolfgang. 1964. *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*, tr. Ilse M. de Brugger. Nova, Buenos Aires.

Monsiváis, Carlos. 2007. "Sergio Pitol: el autor y su improbable biógrafo", en García 2007, pp. 45-53.

Montoya, Óscar E. 2007. "*El tañido de una flauta*: las virtudes del blanco y negro", en García 2007, pp. 235-245.

Ortega, Julio. 2008. "Sergio Pitol o la intimidad del cosmopolitismo", en http://noticias.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N64/contenido04.htm (consultado el 8 de febrero de 2010).

Pitol, Sergio. 1964. *Infierno de todos*. Universidad Veracruzana (*Ficción*, 61), Xalapa.

——. 1967. *Sergio Pitol (Autobiografía precoz)*. Empresas Editoriales (*Nuevos Escritores Mexicanos del Siglo XX Presentados por Sí Mismos*), México.

——. 1972. *El tañido de una flauta*. Ediciones Era (*Biblioteca Era*), México.

——. 1982. *Juegos florales*. Siglo XXI (*La Creación Literaria*), México.

——. 1989a. *El desfile del amor* (1984), 2a. ed. Ediciones Era (*Biblioteca Era*), México.

——. 1989b. *La casa de la tribu*. Fondo de Cultura Económica (*Letras Mexicanas*), México.

——. 1996. *El arte de la fuga*. Ediciones Era (*Biblioteca Era*), México.

——. 1998. *Pasión por la trama*. Ediciones Era (*Biblioteca Era*), México.

——. 1999a. *Tríptico del carnaval*. Anagrama (*Compactos Anagrama*, 192), Barcelona.

——. 1999b. *Un largo viaje* (selección de cuentos del autor), pról. Anamari Gomís, epílogo y entrevista Rafael Antúnez. Universidad Nacional Autónoma de México (*Confabuladores*), México.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

——. 2001. *El viaje* (2000), 2a. ed. Anagrama (*Narrativas Hispánicas*, 313), Barcelona.
——. 2005. *El mago de Viena*. Pre-Textos (*Narrativa*), Valencia.
——. 2006. *Obras reunidas IV. Escritos autobiográficos*. Fondo de Cultura Económica, México.
——. 2007. *Trilogía de la memoria*. Anagrama (*Compactos Anagrama*, 445), Barcelona.
——. 2008. *Obras reunidas V. Ensayos*. Fondo de Cultura Económica, México.
PORTILLA, Jorge. 1984. *"Fenomenología del relajo" y otros ensayos*. FCE-CREA (*Biblioteca Joven*, 26), México.

Otra bibliografía consultada

ENRIGUE, Álvaro. 2001. "Lección vital", *Letras Libres*, junio, núm. 30, pp. 83-84.
GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. 2006. "Poeta doctus: Sergio Pitol o la transgresión en los géneros literarios", en *Sergio Pitol* 2006, pp. 41-55.
MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio. 2006. "El privilegio de la locura. Textualidad, ensayo y creación en Sergio Pitol", en *Sergio Pitol* 2006, pp. 57-78.
MUÑOZ, Mario. 1999. "Los inicios literarios de Sergio Pitol" y "La inocencia maligna. Los cuentos de iniciación de Sergio Pitol", en *Tres planos de la mirada. Lectura de narradores mexicanos e hispanoamericanos*. Instituto Veracruzano de Cultura (*Atarazanas*), Xalapa, pp. 33-41 y 42-52.
TABUCCHI, Antonio. 1999. "Desconfianzas (mini-baedeker aconsejable para viajar por el mundo de Pitol). Presentación" a Pitol 1999a, pp. 7-13.
——. 2007. "Una doméstica asociación delictiva", en García 2007, pp. 147-150.
VILA-MATAS, Enrique. 2004. "Palabras para un nocturno en Bujara", en *El viento ligero en Parma*. Sexto Piso, México, pp. 169-177.
——. 2005. "Presentación: has hecho girar la locura" a Sergio Pitol, *Los mejores cuentos*. Anagrama, Barcelona, pp. 7-38.
——. 2006. "Viaje con Pitol", *El Cultural*, 20 de abril.
VILLORO, Juan. 2000. "Pitol: Los anteojos perdidos", en *Efectos personales*. Ediciones Era (*Biblioteca Era*), México, pp. 52-58.

Compilaciones y revistas monográficas

DOMENE, Pedro M. (ed.). 2002. *Sergio Pitol: el sueño de lo real. Batarro. Revista Literaria*, núms. 38, 39, 40.
GARCÍA DÍAZ, Teresa (coord.). 2007. *Victorio Ferri se hizo mago en Viena. Sobre Sergio Pitol*. Universidad Veracruzana, Xalapa.
Sergio Pitol. Texto Crítico. 1981. abril-junio, vol. 7, núm. 21.
Sergio Pitol. 2006. H. Ayuntamiento de Xalapa, Xalapa.
SERRATO, Eduardo (comp.). 1994. *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, pres. Alberto Vital. Ediciones Era, México.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

EL COLEGIO DE MÉXICO

Chapter Title: LAS NOVELAS DE VICENTE LEÑERO

Chapter Author(s): Sabine Schlickers

Book Title: Doscientos años de narrativa mexicana

Book Subtitle: Siglo XX

Book Editor(s): Rafael Olea Franco and Laura Angélica de la Torre

Published by: El Colegio de Mexico

Stable URL: https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnq1k.20

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at https://about.jstor.org/terms

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0). To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

El Colegio de Mexico is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Doscientos años de narrativa mexicana*

This content downloaded from 189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

LAS NOVELAS DE VICENTE LEÑERO

Sabine Schlickers
Universidad de Bremen, Alemania

Vicente Leñero nació en Guadalajara en 1933. A pesar de haberse graduado en 1959 como ingeniero civil en la UNAM, trabajó posteriormente como periodista y escritor. En su ya larga carrera, se dedicó a todos los géneros literarios, salvo a la poesía lírica, y publicó, además, crónicas y reportajes como *Viaje a Cuba* (1974), *La gota de agua* (1983) y *La ruta crítica de Martirio de Morelos* (1985). Fue guionista de la película *El crimen del padre Amaro* (2002), una adaptación de la novela portuguesa decimonónica de Eça de Queirós que aborda temas escandalosos como el sexo de clérigos, el aborto y la corrupción; así como de *La ley de Herodes* (1999), otra adaptación, ahora de una novela de Jorge Ibargüengoitia que desmonta la imagen ideal del partido reinante durante el gobierno del presidente Miguel Alemán (*cf.* Pfleger y Schlickers 2004). Entre los cuentos de Vicente Leñero están *"La polvareda" y otros cuentos* (1959) y *Cajón de sastre* (1981). Especialmente fructífera es su obra teatral: *Pueblo rechazado* (1968), *Los albañiles* (1969, una adaptación de su novela homónima; existe además una versión cinematográfica), *Compañero* (1970), *La carpa* (1971, basada en *Los hijos de Sánchez* de Oscar Lewis), *El juicio: el jurado de León Toral y la Madre Conchita* (1972), *La mudanza* (1979), *Alicia tal vez* (1980), *La visita del ángel* (1981), *Martirio de Morelos* (1981), *Pelearán 10 rounds* (1985), *Teatro documental* (1985), *Jesucristo Gómez* (1986, protagonista de su novela *El evangelio de Lucas Gavilán*), *Nadie sabe nada* (1988), *La noche de Hernán Cortés* (1992). Aunque "desde hace muchos años la posición de Vicente Leñero como miembro de la santísima trinidad de dramaturgos mexicanos está asegurada" (Day 2004: 17), no puede decirse lo mismo sobre Leñero como novelista, a pesar de que él mismo constata que la novela es el género: "que más me interesó siempre" (*apud* Day 2004: 25). Su novela más conocida, *Los albañiles*, recibió en 1964 el prestigioso Premio Biblioteca Breve Seix Barral. No obstante, después de este breve reconocimiento, "Leñero, like the majority of Spanish American novelists, fell into the shadows of the more flashy and outspoken literary personalities of the day" (Anderson 1989: ix). Leñero no formó parte del *boom*, pero es uno de los autores más destacados de la literatura mexicana actual. En 1959 fue becario del Instituto de Cultura

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Hispánica de Madrid, y a finales de la década siguiente, lo fue del Centro Mexicano de Escritores y de la Fundación Guggenheim. La literatura crítica sobre su obra es bastante abundante; destacan varias tesis de doctorado (Grossman 1972; Devereaux 1973; Niño 1977; McCracken 1978; Anderson 1989) y artículos sobre sus obras teatrales y novelas singulares. El siguiente estudio se dedica exclusivamente a las novelas de Leñero, que se caracterizan por sus arriesgados experimentos e invenciones narrativas.

Su primera novela, *La voz adolorida* (1961), fue publicada en 1967 con el título de *A fuerza de palabras* (Centro Editor de América Latina, Buenos Aires). Al leer este largo monólogo de Enrique, un enfermo mental de unos treinta años, quien se dirige frecuentemente a un narratario anónimo, no se entiende bien por qué Leñero cambió el primer título, el cual me parece muy adecuado. Enrique cuenta cómo escapó de un sanatorio de Puebla, ayudado por su amigo de infancia, Raúl Zetina —aunque fue idea de este mismo amigo enviarlo a un manicomio y luego al sanatorio (Leñero 1967: 57). Al momento de huir, se les revienta una llanta en plena noche y con mucha lluvia. Este suceso origina el accidente que parece acabar con la vida de Raúl, quien es golpeado por Enrique: "y le seguí pegando hasta el momento en que cayó el rayo aquel, muy cerca de nosotros" (13).

En una muy acertada autocaracterización de su narración, que resulta ser una *mise en abyme* de la poética de la presente novela, Enrique dice "entonces resulta que me desato y me suelto a hablar y hablar, sin freno, sin interrupciones" (63). En este continuo hablar pasa de un recuerdo a otro, de una asociación a otra, y nunca se puede distinguir claramente entre lo evocado y lo imaginado. Además, hay constantes vaivenes entre el tiempo actual de la narración y el pasado reciente y remoto. Por ciertas repeticiones, es posible suponer que es hijo de una madre loca encerrada en su cuarto bajo la vigilancia de dos tías solteronas. La locura es hereditaria: "todas las ramas femeninas del árbol genealógico tatuadas con los nombres de María del Carmen, María de las Mercedes, María del Socorro, María del Pilar, María de la Luz, María del Rosario, María de la Asunción" (71) sufren de la misma enfermedad, transmitida también al hijo-narrador.

Ya que el padre muere a temprana edad, el niño es puesto al cuidado de sus dos tías, Ofelia y Carmen, ambas solteronas. Ofelia, la mayor, es la que impide celosamente el casamiento de su hermana menor, bonita o menos fea. Las dos beatas llevan una vida muy retirada en su casa, ubicada en San Ángel, controlando sin pausa cualquier movimiento del niño. En este periodo, situado veinte años atrás del presente de la narración, se relata cómo el protagonista permanece poco tiempo en la escuela, porque los demás niños se burlaban constantemente de él; llevaba allí una existencia de paria, teniendo sólo a Raúl, a quien los demás preguntan que "por qué era yo así, tan retraído, tan chistoso, tan quién sabe cómo" (17). Enrique lleva consigo esta

This content downloaded from
f:ffff:ffff:ffff:ffff:ffff:ffff:ffff on Thu, 01 Jan 1976 12:34:56 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

experiencia a lo largo de su vida, pues parece sufrir, pasados los años, con el recuerdo doloroso que explica, asimismo, su frenético monólogo, dirigido a un interlocutor anónimo, quien por fin, en el estado de locura actual del protagonista, le presta la atención que nadie nunca le ha concedido, y quien también juega un papel esencial en su vida: "A nadie le importaban mis palabras, nadie se reía con mis cuentos" (*idem*); "escúcheme, es muy importante. Ahora que estoy en completa calma puedo relatar todo lo que sufrí por culpa de ustedes" (31).

Enrique tiene un objetivo importante: quiere escapar del sanatorio y volver a su "casa-cárcel", porque cree que sus tías esconden en el sótano al hijo que había engendrado ocho años atrás con Isabel, quien murió en el parto. En el niño (¿imaginario?) se repite entonces el destino del narrador autodiegético, tal como éste había reproducido el encierro de su madre loca. Enrique no había visto nunca a su hijo, ya que: "tía Ofelia me dio razones lógicas. Me dijo que mi pobre niño estaba enfermo y que el doctor había decidido encerrarlo dentro de una incubadora" (73). Sin embargo, después de tres o cuatro años, la negativa para que pueda verlo provoca una ira incontrolable, un ataque de cólera que suscita que los médicos, vestidos de blanco, vayan a buscarlo para internarlo en el sanatorio. Tras estar tres años ahí, vuelve para salvar a su hijo. Al fin y al cabo, cree que todo había sido un complot de sus tías, quienes "trajeron a Isabel y la obligaron a casarse conmigo sólo para que concibiera una criatura a la que ellas pudieran seguir martirizando como martirizaron a mi madre y como me martirizaron a mí con el objeto de enloquecer mi mente y quedarse con los veinticinco mil pesos de la herencia de mi padre" (102). Concluye su relato con otro apóstrofe: "Estoy seguro de que usted y Raúl Zetina sacarán a mi hijo del sótano y harán de él un hombre sano y feliz: el hombre que yo pude haber sido" (103), olvidándose, al parecer, de la muerte de Raúl, que él mismo había provocado.

La novela premiada *Los albañiles* (1964) es la más famosa y la más estudiada por la crítica, la cual se ha dado a la tarea de descifrar ese universo caótico. La novela presenta en cada uno de los once capítulos que la estructuran el interrogatorio a uno o dos personajes, en el que se entremezclan los recuerdos e ideas de los entrevistados con las imaginaciones del investigador, quien trata de detectar al asesino de un viejo vigilante de una obra en construcción. Un comisario cumple el triple papel de ser detective, confesor/sacerdote y juez (Ludmer 1969: 196), instancias que aparecen en varias novelas de Leñero. En su papel de receptor, es una metáfora para el lector "a mitad de camino entre el lector pasivo y el crítico literario" (197, n. 3), aunque hay que subrayar que el comisario no cumple la función de narrador (*cf.* Garavito 1980: 68).

A pesar de los trabajos estructuralistas escritos hasta ahora, por ejemplo el de Garavito, la crítica no ha identificado la técnica básica del funciona-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

miento de esta narración onírica:[1] Leñero recurre en esta novela a los vasos comunicantes, es decir, a una técnica de montaje que vincula dos secuencias de acción, desarrolladas en distintos lugares, y/o en otro tiempo y con otros personajes.[2] Un ejemplo se encuentra al principio del segundo capítulo, "El hombre de la corbata a rayas", cuando el inspector Munguía interroga a Isidro sobre las conversaciones que sostuvo con el viejo don Jesús en las noches que pasaron juntos en la obra:

> —No sabes qué.
>
> —No sé, no sé —repitió Isidro con los ojos arrasados de lágrimas mientras el hombre de la corbata a rayas cerraba los puños y golpeaba con ellos la mesa. —A ver, ¿qué es lo que no entiendes?; nunca oíste hablar del manicomio, ¿o qué? —dijo don Jesús volviendo a beber de la botella (Leñero 1991: 29-30).

Sin transición, hay aquí un salto hacia el pasado, e Isidro funciona como el elemento que vincula ambas secuencias de diálogos. Aunque se trata de una focalización interna de Isidro, quien recuerda sus conversaciones con don Jesús, es el narrador el que continúa relatando en discurso indirecto libre lo que el viejo contó: "No porque los ataques le daban casi tres veces por semana tenía justificación lo que muy a la mala le hizo la desgraciada de su mujer [...]" (30). El narrador heteroextradiegético personal no aparece nunca, pero es responsable del relato entero. Selecciona los discursos y el modo de su reproducción e introduce los vacíos y las omisiones que se producen mediante el corte abrupto de frases citadas sólo a medias. Ocasionalmente, tiene acceso a la focalización interna de los distintos personajes, por ejemplo, al reproducir lo que piensa el inspector en los interrogatorios: "Fue la primera, la única vez que Jacinto le habló [a Isidro] así [...] Necesitaba ganarse de antemano la confianza del muchacho y la mejor forma era ésa: defenderlo de los albañiles, hacer como que se ponía de su parte [...]" (161). El astuto inspector recurre a la ciencia y a la psicología y medita largamente sobre los logros de los modernos métodos interrogatorios (163-165, 169-170). No obstante, fracasa, porque toda una serie de hechos quedan sin resolver (Gnutzmann 1976: 154): "¿Trabajaba Jesús en la obra de «Hortensia»?" (97 ss., 108) [...] "¿perdió el Nene su cartera o se la robaron?" (128, 130, 148); "¿hubo pleito entre el Chapo Álvarez y Jesús o no?" (221). Por paradó-

[1] Clark trata de vincular la combinación de realismo y "misterio" con el realismo mágico, pero ella misma reconoce que lo "misterioso" reside dentro de los hombres, al contrario de lo que pasa en los textos de Juan Rulfo (1969: 220).

[2] Vargas Llosa utilizó esta técnica simultánea en *La ciudad y los perros*, pero supongo que en el caso de Leñero proviene más bien de su experiencia cinematográfica, donde el montaje, la yuxtaposición de distintos puntos de vista, es un principio común (*cf.* Robles 1970: 583).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

jico que sea, en la medida en que los datos y puntos de vista se acumulan, la verdad de los hechos disminuye. Al fin y al cabo, el inspector no logra detectar al asesino. Resulta que el grupo entero de albañiles es culpable, interpretación que se concretiza en la adaptación teatral, en la que el viejo tropieza con cada uno de los personajes fantasmales, siempre inmóviles: "Después de tropezar y de evadir a los seis, huye hacia el sitio donde se le encontró muerto. Allí se defiende inútilmente del ser invisible que parece descargar golpes contra don Jesús [...] al fin cae herido de muerte" (Leñero 1974: 120).

En ambas versiones, empero, no se llega a saber a ciencia cierta si hubo un asesinato, porque el texto termina con la visita del inspector a la obra, donde encuentra a un viejo velador "envuelto hasta la cabeza con un sarape" (Leñero 1991: 249), al que saluda con afecto.[3] Los códigos de la novela policiaca se rompen definitivamente, puesto que en vez de la verdad se llega a la ambigüedad absoluta y ni siquiera el objeto del crimen tiene más existencia.[4] Leñero mismo explica este final (que adoptó en su versión teatral), aunque no de modo convincente: "Quería acentuar el carácter simbólico del personaje don Jesús [...] imagen del Jesucristo evangélico" (*apud* Szmetan 1989: 69). Szmetan arguye acertadamente que el viejo don Jesús es más bien un anticristo, ateniéndose al juicio de Josefina Ludmer, quien reconoce que ese personaje es a la vez víctima y triunfador impune, "el mal del grupo: homosexual, mentiroso, ladrón, vicioso, enfermo" (1969: 206).

Ludmer destaca además que la técnica polifónica corresponde al sujeto colectivo y, podríamos añadir, a la novela polifacética, que puede ser leída en varios niveles: "es a la vez psicológica, sociológica, simbólica, mítica" (208). De ahí que las voces individuales se borren, que abunden pasajes en los que es casi imposible identificar las voces que confluyen:

> —De perdida que la pase —decía Marcial—. La vieja es de arrastre. Miren cómo dejó de chupado a don Jesús. Que te la pase a ti, Jacinto; tú eres su amigo, ¿o no es eso lo que andas diciendo? Amigo mío, pero nada, ¿por qué? Una sola vez aunque sea para averiguar cómo está; después el Chapo podría seguir con ella

[3] En la versión teatral, la acotación alude a la identidad entre el velador y don Jesús, pero a la vez subraya la ambigüedad: frente a Munguía "se encuentra un hombre abrigado con la cobija del viejo. Tiene su sombrero. Es quizás el mismo don Jesús, pero no es posible afirmarlo categóricamente" (Leñero 1974: 120-121).

[4] Szmetan advierte que la novela no cumple con uno de los rasgos distintivos de la novela de detectives, según lo establecido por Todorov: "los sucesos deben explicarse de manera racional: lo fantástico queda excluido". Además, reconoce la influencia del *nouveau roman*, tendencia que había introducido cambios genéricos importantes. No obstante, el hecho de que *Los albañiles* responda con suficiencia a los demás criterios apuntados por Todorov, lo lleva a la conclusión de que esta novela de Leñero es "una de las pocas novelas detectivescas hispanoamericanas de calidad" (1989: 70).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

> para siempre, viéndole la cara de tarugo a don Jesús como se la queríamos ver todos, empezando con Marcial, al que me lo soné por calumniar a mi amigo (Leñero 1991: 217).

Parece que Jacinto asume la voz a partir de "amigo mío", discurso directo libre dirigido (¿mentalmente?) al Chapo, que cambia, a partir de "después el Chapo", a discurso indirecto libre (líneas más adelante, retorna al discurso directo libre, dirigido mentalmente al "maldito Chapo hipócrita", 217). El hecho de que se trata de un discurso imaginario se revela al final, cuando Jacinto lo defiende frente al comisario (219). Kellerman advierte que la dificultad de decidir quién habla o reflexiona es comparable al problema de don Jesús de distinguir entre un perseguidor real e imaginario, complejo de persecución en el que ahonda el crítico y que podría relacionarse con el enfermo mental de *A fuerza de palabras* (Kellerman 1980: 47).

En otro vaso comunicante, hay un montaje de tres secuencias: Celerina se fue con Isidro al cine, él aprovecha la oscuridad para besarla —repitiendo lo que pasa en la pantalla, a modo de *mise en abyme*— en contra de su voluntad. Esta secuencia se vincula sin transición con la violación de Celerina por parte de Jesús:

> la mano de Isidro la acariciaba; ella no quería pero se dejó cuando en la pantalla Pedro Infante besó a la güera. No despegaba los labios Pedro Infante ni los despegaba Isidro del cachete de Celerina, luego de sus labios cerrados para rechazar el beso de don Jesús [...] Era inútil gritar [discurso indirecto libre de Jesús] [...] cochino viejo, ¡suélteme! [discurso directo libre de Celerina] Era inútil gritar. Ya no podía hacer nada [discurso indirecto libre de Jesús]. ¿Por qué no llega Isidro? [discurso directo libre mental de Celerina] Pero cómo iba a llegar Isidro, de dónde iba a venir si estaba allí, no se había ido. Esos ojos, la cicatriz, el olor, el olor, el olor [discurso indirecto libre de Celerina].
>
> —No te conviene decírselo a Isidro [discurso directo de Jesús dirigido a Celerina después de la violación].
>
> —Si Celerina te cuenta alguna barbaridad, no le creas [discurso directo de Jesús dirigido más tarde a Isidro]
>
> ¿Qué pudo ocurrir después? [pregunta del comisario]
>
> —Una de dos: o el viejo descarado se aventó la puntada de platicárselo tal cual, o Celerina/ [respuesta de otro policía] (Leñero 1991: 166-167).

El pasaje más intrincado, también estudiado por Gnutzmann (1976: 155), es el largo monólogo del inspector, que se dirige implícita y seguidamente a seis distintos narratarios intradiegéticos, resumiendo los motivos de cada uno para haber cometido el asesinato (227-240). Empieza con el Chapo Álvarez, quien pudo haber matado al viejo borracho para que éste no delatara sus

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

robos (227 ss). El segundo es el hijo del ingeniero, humillado por los albañiles, quienes no lo respetan y le han robado su cartera con tres mil pesos (229). Luego viene Jacinto, que era borracho y se indignó con el viejo porque pervertía al joven Isidro (230). El cuarto es Patotas, quien lo habría matado porque necesitaba los tres mil pesos (*idem*). El quinto es Isidro, pues el viejo había violado a su novia (232 ss). El sexto y último es el plomero, Sergio, hermano de la novia violada (234-240).

Al igual que en otras novelas de Leñero, los nombres y destinos de los personajes se repiten: Jacinto tiene un hijo muerto llamado Isidro y por ello trata de proteger al peón Isidro; la ex novia de don Jesús se parece a la novia de Isidro (165 ss). Los seres inferiores odian a los seres superiores, aunque éstos los protejan (*cf.* Ludmer 1969: 204). Todos los personajes sufren de un complejo paterno: como el viejo Jesús, cuyo padre fue asesinado; el hijo del ingeniero, un incompetente que trata en vano de ganar el respeto profesional de su padre y de los albañiles; el plomero, cuya carrera de seminarista fracasó debido al sacerdote que fungía como su padre espiritual; Isidro, que busca la protección y el amparo de don Jesús, quien lo corrompe.

Estudio Q (1965) trata de la programación y filmación de una telenovela truculenta protagonizada por el galán Álex, quien se identifica más y más con su personaje hasta no lograr vivir independientemente del libreto que la guionista Gladys tiene que cambiar constantemente, según las arbitrarias órdenes del director escénico. La parodia llega a su colmo cuando, después del pedido de un retrato completo del personaje, Gladys presenta minuciosos análisis frenológicos, astrológicos, psicoanalíticos, de Álex. Gladys lo inventa, pues, de pies a cabeza. Una de las escenas clave que la guionista recrea es la de una fiesta en la que se juega a la ruleta rusa hasta que todo culmina en una orgía: Álex adopta el papel del héroe y se presta voluntariamente para el juego. Sin embargo, en el último momento, retira el revólver de su sien y dispara contra una ventana que se hace trizas (Leñero 1965: 65-66). Álex critica el libreto —"la escena del encuentro es una escena escrita por una mujer ingenua que jamás ha tenido la fortuna de haberse acostado con Álex" (82)—, porque sabe que lo peculiar de la telenovela que está rodando es que debe representarse a sí mismo: "los productores de la serie le proponen hacer una obra basada en su vida aprovechando la popularidad y la bien ganada fama de Álex" (181). Los dos niveles diegéticos llegan a confluir en un constante vaivén entre filmación, reflexión sobre la misma, cambios de libreto, nuevos ensayos fílmicos, etcétera. Atrapado en una vertiginosa cinta de Moebius, Álex-actor llega a conocer a una mujer con la que pasa la noche para descubrir al día siguiente, en el estudio, que la actriz es la misma mujer de la que acaba de despedirse. Se confunde, porque cree haber encontrado el amor de su vida, aunque en ese momento descubre que ella pertenece a la ficción. Después de cierto tiempo de frustración y derroche, decide luchar y salir del libreto, actuando por cuenta

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

propia. Trata de encontrarse en su vida real con la actriz, pero el director escénico se entera de este plan y lo integra al guión. Tras muchos cambios, se encuentra con otra vuelta de tuerca: resulta que la ira y la protesta de Álex contra la escena del primer encuentro había formado parte del guión, al igual que los ejercicios de concentración del método de Stanislavsky que realizó en el momento del acto sexual. Él cree que el amor por Marta es real, porque ella le recuerda a su hermana, a quien metieron en un convento por haber mantenido una relación incestuosa con Álex, cuando eran niños. Sin embargo esta nueva versión de los hechos fue también ideada por Gladys, por lo que constituye la tercera vuelta de la cinta de Moebius. En este punto de la narración, al lector ya no le interesa si el posterior accidente con un hombre pobre durante la grabación forma parte o no del libreto, puesto que "Álex decidió (es un decir) abismarse dentro del juego en el que lo obligaban a tomar parte y no pensar que tal vez director escénico, escritora, miembros del *staff*, actores y extras se encontraban en su misma situación" (264). Ignorando deliberadamente las reflexiones de Diderot en *Paradoxe sur le comédien* (1773-1777), donde menciona que el comediante no debe sentir las pasiones que expresa en escena, sino, por el contrario, estudiarlas a sangre fría para poder reproducirlas convincentemente, Álex había metido siempre "bajo su piel a una criatura inventada por otro" (264). Al final, nadie sabe más qué elemento es real, por lo que la desorientación es total: "En su monólogo, el actor deberá pedir que se suprima cualquier monólogo" (282); el *staff* se mete en la escena de la que el protagonista escapa (295), y se reproduce otra vez la escena de la ruleta rusa. A estas alturas, ya nadie se extraña de que el actor tome su papel tan a pecho, pues "en lugar de obedecer las órdenes, en vez de disparar contra el candil como estaba determinado, presionó el gatillo cuando aún tenía el cañón del revólver en la sien" (300). En este final arbitrario queda abierta la posibilidad de que se trate de un suicidio, de un accidente, o de otro cambio en el libreto —porque resulta que había utilizado balas de verdad. Después de que Álex cae fulminado, la gente del estudio comenta: "—Absurdo. —Inverosímil, diría yo", y el mismo Álex piensa que había sido "una oportunidad de morir" (*idem*), lo que apunta hacia otra idea de la guionista Gladys, quien prosigue y termina la novela con un monólogo del protagonista, que recuerda, otra vez, escenas de su infancia, hasta llegar al momento del disparo, consciente de las cámaras, del público, de su actuación.

Pero Álex no es el único personaje que confluye entre "realidad" y filmación, sino que las duplicaciones se repiten en otros, por ejemplo, en un tipo llamado Actorfracasado, quien debe representarse a sí mismo, o sea a "un hombre que fue actor, o que lo es todavía, pero al que ya no le dan papeles en ningún programa y que sólo sabe hablar de tiempos pasados y llevar la contraria a todo mundo" (137). A la inversa, la guionista utiliza parte del material inventado —la historia de amor de los hermanitos, saltando el inces-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

to— para hacer dormir a su hijo llorón, quien la interrumpe a menudo en su trabajo de redacción. Y se identifica de cierto modo con el sistema de estrellas, soñando con volverse famosa, rica y admirada.

Todo este ambiente absurdo inventado por ella es de hecho ávidamente consumido por el público, que tampoco distingue entre personaje y actor, pensando que el Álex de carne y hueso vive las mismas aventuras amorosas con incontables mujeres, como el personaje de las telenovelas que protagoniza.[5] El personal del estudio, por su parte, critica la televisión nacional arduamente, lamentando que están "como cien años atrás" (132), que hay muy pocos actores profesionales, que todo funciona por recomendaciones, que las mujeres guapas y jóvenes llegan a ser estrellas por haberse acostado con los responsables (134 ss), que reina la censura (209) y que existen arbitrarias estructuras de poder: "Mientras tales señores, apoyados con dinero yanqui y mantenidos donde están por obra y gracia de los contubernios de nuestra desafortunada política, continúen siendo los amos, la situación de la TV nacional será tan triste, tan trágica, tan para echarse a llorar, como uno de sus tantos melodramas estúpidos" (206). Parece que Leñero, quien escribió durante algunos años obras para la televisión mexicana, se desahoga de sus vivencias con el experimento literario que *Estudio Q* resulta ser, tanto en el contenido como en el discurso, donde destacan muchos juegos textuales distintos: una mezcla de voces narrativas que cambian repentinamente, fragmentos de libretos con indicación de posturas y ángulos de las cámaras, extractos de entrevistas al estilo de "Intimidades con Álex Jiménez", reproducción ortográfica del arrítmico teclear de la máquina de Gladys, quien escribe, con los nervios crispados en plena noche, montajes de diálogos sin indicación de los hablantes. Amar Sánchez acierta cuando afirma que esta novela de Leñero es la "más sujeta al código *nouveau roman*. La negación del relato lineal y del personaje como sujeto psicológico [...] es la antítesis del personaje de la novela realista-naturalista" (1982: 232, n. 4).

El garabato (1967) es, en cambio, una novela rigurosamente estructurada que presenta a varios autores intraficcionales: Vicente Leñero aparece en la portada como autor real de una novela llamada *El garabato* (nivel 1, extraficcional). El texto abre con una carta de Pablo Mejía dirigida a Vicente [Leñero], en la cual le agradece, desde Austin, Texas, su ayuda en el proceso de publicación de su novela. Añade una pequeña nota biográfica y u ı breve texto para la solapa del libro, en el que presenta la hipótesis de que la obra versa sobre un autor que se desdobla mediante la escritura. A pesar de ciertos indicios con referencia localizable —Pablo menciona, por ejemplo, la

[5] Al analizar los quiebres entre ficción y realidad, y al acordarse de un famoso *dictum* de Borges (que éste había copiado de Macedonio Fernández), Anderson llega a la conclusión de que "in the end, this all implies that the readers of *Estudio Q* may be part of a fiction also" (1989: 85); sin embargo no hay ningún indicio textual que sostenga esta hipótesis.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

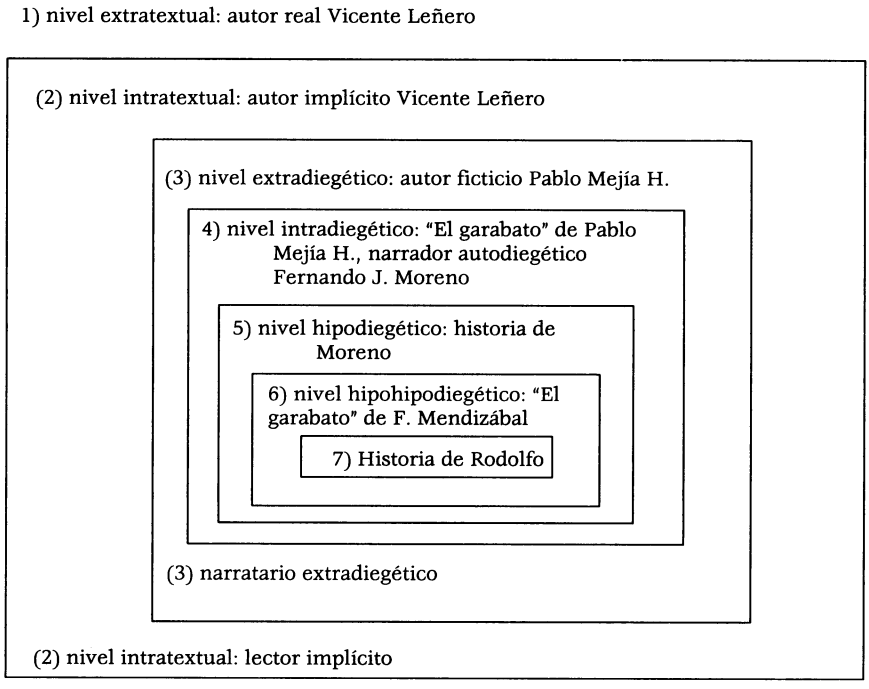
novela *Los albañiles* de Leñero—, esta carta pertenece ya a la historia del *garabato* (nivel 3, extradiegético[6]). En la próxima página se encuentra el titular de la novela de Pablo Mejía H. que se llama "El garabato"; una página más adelante, un epígrafe de los hermanos Goncourt: "Nadie escribe el libro que desea escribir". Este aforismo se revelará como *mise en abyme* de la poética de la novela de Leñero, que trata de varios personajes que quieren escribir un libro sin lograrlo.

Después sigue un relato en primera persona del narrador autodiegético Fernando J. Moreno, un reconocido crítico literario de la capital, bastante presumido, egoísta y neurótico, que sufre una crisis religiosa: luego de haberse separado de su esposa y de haber vivido durante cinco años muy feliz con Lucy, experimenta hondos sentimientos de culpa hacia Dios y cree que debe renunciar a este concubinato. Frecuenta regularmente a su psicoanalista, quien no logra aliviar estos ataques de culpa, ni ayudarlo a superar su impotencia creativa, ya que Moreno quiere nada más y nada menos que escribir la gran novela mexicana: "sería una novela épica, una trilogía quizá, en donde sobre un escenario histórico se plasmara el fenómeno evolutivo de la conciencia nacional; una novela que imbricara todos los géneros literarios, audaz en su forma, profunda en su contenido y emocionante en su trama" (Leñero 1992a: 100). La presente novela de Leñero no tiene nada que ver con este proyecto, salvo, tal vez, la audacia formal. En un momento de debilidad, Moreno cede al pedido de un joven periodista, Fabián Mendizábal, de leer el manuscrito de su primera novela, titulada "El garabato". Al recibirlo, Moreno se da cuenta de que está "escrito con un tipo de letra idéntico al de mi máquina" (28). Tenemos entonces el siguiente principio de las cajas chinas: *El garabato* de Leñero contiene *El garabato* de Mejía, el cual a su vez contiene *El garabato* de Mendizábal. Gráficamente, esta sucesiva intercalación podría representarse en el cuadro que aparece en la siguiente página.

El tercer "Garabato", el de Mendizábal, está relatado por un narrador heterodiegético en tercera persona; se trata de un truncado relato policíaco que proporciona, al parecer, la clave del título: uno de los personajes recibe un sobre que contiene un sobre que contiene un sobre que contiene un garabato. Los tres sobres reflejan, pues, la estructura abismal del relato (*cf.* Olivares 1994: 147). Al preguntarse qué podría ser, Rodolfo llega a esta conclusión: "no era un laberinto, era la ilustración de un hilo enredado, nada más" (Leñero 1992a: 135), otra *mise en abyme* de la poética de la novela entera. Si se toma en cuenta que, en su grandioso proyecto novelístico, Moreno cita tex-

[6] Figuerola, en cambio, constata que "esta carta es extratextual con respecto a *El garabato 2* y 3" (1980: 34). No acepta que la carta de Mejía forma parte integral de la ficción de la que parece desconfiar, porque ha controlado minuciosamente todas las fuentes que Moreno indica en su relato ("El garabato 2"), constatando que aquellas que se refieren a los trabajos de Moreno son apócrifas.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms



tualmente a Hiber Conteris y a Alejo Carpentier, quienes reclaman una literatura latinoamericana y una emancipación cultural y política (99 ss) —hay que recordar que en esos momentos, en Europa, el postestructuralismo celebra la muerte del autor y la pluralidad semántica—, Vicente Leñero juega, entonces, en *El garabato*, con la tendencia antropológica de otorgarle sentido a cosas absolutamente insensatas.

De ahí que resulte lógico que el enigma no se resuelva, porque Moreno, el lector ficcional de este texto, quien con frecuencia interrumpe su lectura con comentarios nefastos sobre los muchos defectos estilísticos, psicológicos, etcétera, no lee el último capítulo. Garavito reconoce que "sin lector no puede haber novela. Así lo ilustra la existencia trunca [de "El Garabato" de Mendizábal], que permanece inconclusa como resultado de la negativa de Moreno a seguir leyéndola" (1980: 77-78). La queja intraficcional adquiere una repercusión extraficcional frustrante, puesto que nosotros, los lectores reales, tampoco podemos leer el final del cuento policíaco.[7] Moreno le devuelve el texto a Mendizábal, y lo califica como obra policíaca de segunda categoría; asimismo, no logra explicarse la gran indignación del autor primerizo, quien defiende

[7] Vicente Leñero se distancia conscientemente de la novela policíaca, cuando declara que "en el momento en que se descubre el desenlace, la literatura deja de ser literatura" (*apud* Toledo 1986: 17).

This content downloaded from 189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

su texto y culpa a Moreno de no haber captado el sentido de la novela. Cuando Moreno trata de localizarlo algún tiempo después, no lo consigue. Parece que Mendizábal ha desaparecido, ¿o nunca ha existido? Así, tenemos que volver a la ya citada hipótesis del primer autor ficticio, Pablo Mejía:

> la historia refiere el supuesto enfrentamiento de dos individuos que no obstante su "opuesta" personalidad padecen un drama semejante de impotencia e incomunicación literarias. Pese a ellos mismos, pese a los obstáculos que les impiden transmitir su condición de seres vivos, el unitario escrito en el que ambos se convierten en una sola persona nos revela un drama de impresionante verosimilitud (Leñero 1992a: 9).

En favor de esta extraña hipótesis hablan varias proyecciones del lector Moreno al criticar el texto a partir de su propia problemática y con un punto de vista psicoanalítico: al hablar de la obra de Mendizábal, refleja, por ejemplo, un complejo materno ("mi miedo al infierno equivalía al miedo que durante la niñez me provocaba el comportamiento autoritario de mi madre", 92):

> Aún Mendizábal no tenía resuelto su problema con la mujer. La vivía extranjera e incógnita como era Frida Campbell, objeto de pasión, pero al mismo tiempo frustrante [porque] no había conseguido establecer una auténtica identificación con su propio sexo que le permitiese entrar en relaciones heterosexuales con la mujer a la que vivenciaba con las características de la figura materna (93).

A pesar suyo, Moreno se identifica con los protagonistas, poniendo dos veces "Lucy" (nombre de su amiga) en vez de "Frida" (50) o "María Luisa" (150).[8] Uno de los epígrafes elegidos por Mendizábal alude al problema principal de Moreno: "Pero aun cuando no conozco ya el concepto del deber, conozco, sin embargo, el de la culpa; acaso son los dos la misma cosa" (Hesse 1990: 207). El supuesto autor de *El garabato*, Pablo Mejía, había preguntado a Vicente si insiste "en lo de influencias borgianas", con lo que abre nuevas pistas: hay que pensar no sólo en el maestro del relato laberíntico y policíaco, quien tradujo *Orlando* de Virginia Woolf al español (donde se habla del tema de la doble identidad, sexual en este caso), sino también en el Borges que escribió relatos paradójicos como "Borges y yo", el cual profundiza en el tema de la "otredad", término que considero más adecuado que el de desdoblamiento para explicar lo que pasa entre Moreno y Mendizábal. En varios puntos de la historia, entre Moreno y Rodolfo existe una correspondencia; las

[8] Olivares interpreta estos errores como signos de que Moreno es el autor de "El Garabato" de Mendizábal, o sea que Mendizábal sólo existe como sombra o doble de Moreno (1994: 140 ss, 146, 152, n. 19). Garavito había presentado esta tesis ya mucho antes: "¿Es él [Mendizábal] también una invención de Moreno? Así podremos confirmarlo [...]" (1980: 77).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

acciones de uno se repiten en el otro. Después de que Rodolfo experimenta por vez primera el gran alivio que le concede una confesión (Leñero 1992a: 123 ss), Moreno entra en una iglesia para reintegrarse "al cuerpo místico de Cristo" (132). Asimismo, cuando Moreno llama primero a casa de Lucy, porque tiene la repentina idea de que podría suicidarse —aunque, al final, los dos se reconcilian (139)—, Rodolfo también busca a su novia, pues cree que está en peligro —aunque, en este caso, todo termina en una discusión—. Finalmente, otra correspondencia puede encontrarse en las dos iniciales a las que recurren ambos autores: F. M.

Olivares concluye que Moreno es el autor del texto de Mendizábal, por lo que la novela de Leñero sería una *self-begetting novel* "that would chronicle both the making of Moreno's new «liberated» self and the making of itself, that is, a «self-begetting» novel which is precisely the novel (i.e. Mejia's) we have just finished Reading" (1994: 145). Sin embargo no hay indicios que sostengan esta interpretación; además, la novela policiaca de Mendizábal no coincide con el ambicioso proyecto novelístico de Moreno.

La repetición de nombres y la confusión de identidades que destacaron en *Estudio Q* aparecen también en *Redil de ovejas* (1973), caracterizado por Grossman como "an ambitious and not entirely successful attempt to muralize Catholic life in Mexico City" (1976: 128), y por Anderson como "a critical portrayal of the cultural contradictions of Mexican Catholicism" (1989: 100). Primero aparece el periodista Bernardo, anticomunista, católico y guadalupano, marido de Rosamaría, con la que tiene cuatro hijos, dos de ellos llamados también Rosamaría y Bernardo. Los niños son muy devotos, lo que, por una parte, le encanta a ella, aunque, por otra, es una esposa algo frustrada que quisiera escapar a otra ciudad para "no oír hablar de Dios" (Leñero 1983: 21). Al igual que en *Estudio Q*, aparece de repente otra voz, en este caso la de Bernardo, quien reflexiona en primera persona sobre Rosamaría, que está ya muerta (31-32). Anderson advierte que su saber excede los conocimientos de un narrador en primera persona y concluye que la posible síntesis de las dos voces lleva a una combinación peculiar de aparente objetividad y subjetividad, lo que confiere una fundamental ambivalencia al texto (1989: 106). Un ejemplo de esta doble perspectiva se encuentra en el pasaje en que ambos personajes son presentados en una manifestación de católicos en contra del comunismo en el año de 1961. En uno de los monólogos a cargo de Bernardo, mientras el personaje observa con lujuria a otra mujer, cuya vida sexualmente activa se imagina, también piensa en su propia esposa y en las protestas de ésta cuando él la deseaba, lo cual se transmite mediante un discurso directo libre intercalado en el monólogo de Bernardo: "Lo peor que le puede pasar a uno es enamorarse de una niña mocha. Ay no, ay no, Bernardo, yo te quiero mucho pero pórtate bien, ya sabes que eso no me gusta. Apretada. Bien que le gusta pero su canija familia y las monjas la han vuelto más miedosa que el carambas" (38).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

El segundo Bernardo de la historia es un niño que vive con su hermano mayor, quien lo trata mal, y con su hermana, "la Güera", que cambia de novio a diario. Durante el día, el niño juega a la pelota con sus amigos. En una ocasión, rompe el vidrio de la casa de una mujer anciana a la que llaman "bruja". Como sanción, su hermano lo lleva al día siguiente a la casa de la anciana, para que le sirva de lazarillo. Ella es una beata que lo inicia en el culto religioso, por lo que Bernardo acaba por percibir su error: en vez de una bruja, ella es "un ángel disfrazado, tal vez la Virgen santísima, su madre santa del cielo, quien tomando la apariencia de una anciana miserable había descendido a la tierra para hacerle compañía y mostrarle cuál es la vereda que lleva al cielo" (114). Entre las varias tareas del niño, destacan dos que revelan la hipocresía de la beata, que practica un "voodoo-like Catholicism" (Anderson 1989: 111): Bernardo debe robar agua bendita de la capilla, así como el dinero de las charolas que las vírgenes tienen al pie de su altar: "No hay nada malo en eso, ¿por qué lo piensas? Si nosotros estamos trabajando para la causa de Dios es muy justo que tengamos un salario de la Iglesia" (137). La anciana se llama Rosita y lo prepara para la primera comunión, a la que al fin y al cabo él asiste solo, porque sus hermanos no lo acompañan.

El tercer Bernardo es un sacerdote que repite con un niño el adoctrinamiento que había experimentado él mismo en su infancia. Sus pensamientos hacen suponer que es el Bernardo-niño ya adulto, porque recuerda a sus hermanos y visita luego a la Güera. A través de vasos comunicantes, se intercalan primero recuerdos de infancia, después diálogos entre Rubén y el niño Bernardo (71-74) y luego un discurso de la Güera imaginado por Bernardo, quien desea que termine su relación libre con un hombre casado, porque eso perjudica su carrera eclesiástica, aparte de contradecir sus valores morales (76, 82 ss). El cuarto Bernardo es un santo, abad y doctor de la Iglesia, defensor de la ortodoxia religiosa (118 ss).

La novela termina con un anónimo coro de voces que se acuerdan de la Güera; entre ellas destaca una que piensa que "aquella pobre muchacha del dos, güerita, muy guapa, [fue] hija de Rosamaría" (160), lo que significaría que sería la nieta de la Rosamaría que es la esposa del periodista. La identificación más asombrosa viene al final, cuando una voz cierra el círculo, recordando, en el velatorio de Rosita, que "de joven había sido otra cosa. Según las fotos: muy guapa, bien formada, rubia. Le decían la Güera" (165). Según las reglas de la verosimilitud y de la lógica ficcional y temporal, eso es imposible, porque dentro del mundo narrado, este desdoblamiento del personaje no funciona, ya que la Güera es la hermana del niño Bernardo y conocida como tal por Rosita, quien lo incita a la carrera sacerdotal "para salvar del infierno a Rubén y a la Güera" (134). Desde el punto de vista de los beatos, en cambio, la Güera representa la oveja perdida y vuelta al redil. Así, por lo menos, lo piensa Bernardo, su hermano sacerdote: "El buen pastor

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

está obligado a dejar a las noventa y nueve ovejas y salir en busca de la que se ha perdido. Y la que estaba perdida era mi propia hermana" (77). Y ella sabe que él piensa de esta manera; después de la muerte de su impotente marido, puede legalizar su relación con otro hombre, por lo que le dice despectivamente a Bernardo: "Ahora sí podrás ser obispo. Tus oraciones han sido escuchadas. Tu hermana vuelve al redil" (85). Grossman, a quien le molestan los "technical intricacies" de esta novela, no ahonda mucho en la intención de sentido, pero concluye que "*Redil de ovejas* offers an interesting perspective of Mexican Catholicism from the point of view of an author who is himself an informed and believing Catholic" (1976: 130). Sorprendentemente, el crítico no profundiza en las grietas de esta perspectiva bastante peculiar y muy crítica del catolicismo mexicano.[9] Lipski, en cambio, relaciona la técnica narrativa de "destruction of knowledge through infinite choice" (1982: 50-51) con el contenido:

> [The] lack of information is part of Leñero's deliberate withholding of knowledge that would turn the narrative interweaving into a trivially straight-forward plot. This is equated with the impossibility of religious knowledge, for at every point in the novel Bernardo is constantly searching, dissatisfied, unable to come to grips with the questions that plague him (51).

Basándose en el personaje San Bernardo, jefe ideológico de la segunda cruzada, Amar Sánchez reconoce "una antítesis fundamental del texto: el enfrentamiento entre el catolicismo ortodoxo y el progresista" (1982: 238-239), pero no ahonda más en este aspecto y no menciona la contradicción textual de ambas posiciones en un fragmento de dos columnas que llevan los títulos "A la derecha de Dios" y "A la izquierda de Dios", ni en la isotopía del "guadalupanismo" que recorre el texto entero (*cf.* Anderson 1989: 116 ss). La virgen de Guadalupe explica el sincretismo religioso en México y ha llegado a ser un símbolo para la cultura mexicana tradicional: "the Virgin of Guadalupe offers the most convenient banner for uniting the conservative Catholics of Mexico" (119). No obstante, Anderson señala inmediatamente que *Redil de ovejas* no permite una categorización tan simple, por lo que destaca varios procesos de semantización y desemantización. Amar Sánchez concluye, de manera parecida, que el personaje de la beata reúne "los rasgos más disímiles: beata, santa, bruja, puta, virgen, madre" (1982: 238-239), sin explicar cómo se relaciona con las dos vertientes del catolicismo. Por otra parte, acierta al subrayar los continuos fracasos de creyentes y sacerdotes "en el intento de comunicarse o de modificar conductas y formas de pensamiento [...] confesar es narrar, no

[9] Para un análisis más pormenorizado de la crítica de Leñero contra la religión tradicional, véase Niño 1977.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

convertirse" (240). En este sentido, la religión cumple la misma función que el psicoanálisis: la confesión sirve para narrar algo de sí mismo, pero el aislamiento persiste —el narratario del que se confiesa, sea sacerdote o psicoanalista, suele ser mudo— y la salvación no se obtiene (compárense también las vanas sesiones de psicoanálisis de Moreno en *El garabato*).

La voluminosa novela-testimonio *Los periodistas* (1978) tuvo un gran éxito: el mismo año de su aparición en la prestigiosa editorial Joaquín Mortiz, salieron seis ediciones. La obra relata un conocido caso político-periodístico ocurrido a mediados de los años setenta en la Ciudad de México, durante la presidencia de Luis Echeverría, así como las artimañas de los políticos para limitar la libertad de expresión en el periódico *Excélsior*. La novela está dedicada a Julio Scherer García, quien como director del diario, luchó junto con sus colaboradores por un periodismo crítico e independiente. En esta batalla participaron muchas personas que aparecen en la novela con nombre y apellido; al final se ofrece un índice de quince páginas que incluye los nombres, "ocupaciones y cargos en relación con el periodo de tiempo en que transcurre la novela" (Leñero 1978: 397). La narración termina con la salida de Scherer, quien debe abandonar *Excélsior*, pero proyecta ya crear un nuevo periódico —posibilidad que se concretará en la realidad extratextual con la fundación de "la revista *Proceso*. Demostrando que nada puede frenar la labor periodística verdadera" (Cantú Castillo 2004).

A pesar de la advertencia de Leñero, quien aclara que se trata de un episodio de la realidad, *Los periodistas* es una novela, porque ejerce "los recursos que le son o le pueden ser característicos" (Leñero 1978: 9); el texto se parece más bien a un documento presentado por un narrador autodiegético que transcribe, en función de testigo, muchos diálogos. Intercala sólo esporádicamente algunas técnicas cinematográficas y teatrales ("*fade out*", "escena 1", etcétera) y reproduce fragmentos de artículos de prensa; sin embargo, carece de las típicas técnicas literarias intricadas de Leñero, de superposiciones, de fusiones entre realidad y ficción, de duplicaciones vertiginosas, entre otros elementos. El valor documental de *Los periodistas* predomina, por lo que la novela sigue recibiéndose hoy en día como documento histórico que relata el nacimiento de la prensa libre en México. De ahí que Jean Franco se pregunte: "why it should be termed a novel" (1980: 52), a lo que contesta, primero, con la ironía del autor implícito ("if the official version claimed to be truth, then other versions could only be fictions") y después con la libertad de la expresión ficcional: "The term novel also allows the author to include fantasy, farse and the personal feelings of the participants" (53). Empero, simultáneamente subraya la supuesta autenticidad del testimonio del autor real: "Only doubting Thomas saw and did not believe. In *Los periodistas*, the authenticity of this personal witness is guaranteed by the author's description of physical sensations, memories and conversations which are all pre-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

sented in the manner that they would naturally occur and be perceived by an observer" (55). Esto se relaciona con una variante muy peculiar de la auto(r)ficción, peculiar en el sentido de que el narrador pretende ser idéntico al autor real Vicente Leñero, sin marcar, para el lector, la ficcionalidad de este juego (*cf.* Toro, Schlickers y Luengo 2010). Genette resumió este pacto contradictorio de la autoficción con la frase: "Moi, auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m'est jamais arrivée" (Genette 2004: 161). En el caso de *Los periodistas*, en cambio, el narrador afirma que la historia que cuenta sí le ha pasado personalmente, por lo que el texto se inscribe a la vez en la vertiente de la novela testimonial. No obstante, el lector implícito no debe caer en la trampa de la factualidad, como Jean Franco advierte con mucha razón: "Yet, this very naturalness has to be treated with caution for it obscures the rhetorical positioning of the reader. Furthermore, the «personal» reactions of the narrator to the participants, his insistence on the anecdote limits his analysis to an account of loyalties and betrayals and does not get anymore general problems" (Franco 1980: 55).

El extremo opuesto a *Los periodistas* es el "reportaje o novela sin ficción" (Leñero 1992b: 5), como Leñero mismo titula su libro *Asesinato* (1985), donde presenta una minuciosa documentación de un crimen ocurrido en la capital mexicana en 1978. Se trata de un doble homicidio: del político nayarita Gilberto Flores Muñoz y de su esposa, la escritora Asunción Izquierdo, asesinados a machetazos en sus camas. Leñero mismo explica que no armó "la historia como la armaría en una novela [...] [que deseaba] hacer un texto lo más aséptico que pueda, lo más distanciado, lo más impersonal, lo menos comprometido" (*apud* Toledo 1986: 18). A pesar de la impresionante cantidad de notas periodísticas, juicios, reproducción de entrevistas, protocolos, etcétera, no se descubre la verdad: la culpa del presunto asesino, el nieto del matrimonio, quien al parecer sufre una enfermedad mental y estuvo encarcelado durante varios años, no puede demostrarse. En el epílogo de 1991, el reportero lo ve alejarse como un "hombre libre". La breve sinopsis revela ciertas similitudes entre *Asesinato* y la famosa "non fiction novel" *In Cold Blood. A True Account of a Multiple Murder and its Consequences* (1965), de Truman Capote; pero a diferencia del texto del autor estadounidense, la novela de Leñero no ahonda en la psiquis de sus personajes, carece de dramatización, no tuvo un éxito internacional y tampoco fue adaptada dos veces al cine.

El evangelio de Lucas Gavilán (1979) es una novela que resalta entre la serie novelesca de Vicente Leñero porque no tiene, a nivel del discurso, el alto grado de experimentación visible en sus otros textos. Presenta una versión moderna de la vida de Jesús, estructurada como una serie de anécdotas con base en una narración cronológica y coherente. Debido a su "controversial nature", esta novela —que fue publicada en España— sólo obtuvo una recepción mediana en México (Rodríguez-Pérez). *El evangelio de Lucas Gavilán* se

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

basa en el *Evangelio según San Lucas*, que "in contrast to the other Gospels [...] places greater emphasis on the poor, the sick, the oppressed and the individuals marginalized by society" (Anderson 1989: 128). El hipertexto indica, para cada episodio, la fuente exacta del hipotexto, pero sitúa la acción en el México de los años setenta del siglo XX. Esta transformación directa del hipotexto se parece a la efectuada por Joyce en el *Ulises*, quien sitúa la vida del protagonista de Homero en el Dublín del temprano siglo XX. Pero mientras Joyce recurre al hipotexto para parodiar las escenas triviales en el hipertexto, la trayectoria de Jesucristo Gavilán, el protagonista del *Evangelio* de Leñero, carece de esta dimensión paródica. Por el contrario, Jesucristo imita la vida de Jesús seriamente: dedica su vida entera a ayudar a gente pobre y desamparada, renuncia a cualquier lujo personal y exige lo mismo de todos sus seguidores. Sus discípulos lo admiran y obedecen, pero ninguno de ellos tiene características propias, porque son personajes-tipo: planos, sumisos, incapaces de aconsejarlo.

La historia es contada por Lucas Gavilán, quien en el prólogo-carta dirigido a Teófilo habla en primera persona; él lleva, pues, el mismo nombre que el narratario del *Evangelio* de Lucas (1, 3): "decidí intentar mi propia versión narrativa impulsado por las actuales corrientes de la teología latinoamericana. Los estudios de Jon Sobrino, de Leonardo Boff, de Gustavo Gutiérrez y de tantos otros [...] me animaron a escribir esta paráfrasis del *Evangelio según San Lucas*" (Leñero 1993: 11). La alusión a la Teología de la Liberación se traduce en el texto por el hecho de que Jesucristo Gómez trata de eliminar la explotación, pues sueña con el fin de las injusticias de este mundo. No obstante, Jesucristo no quiere ser confundido con Jesús: "—¡No! —brincó Pedro Simón—. Tú no te llamas en balde como te llamas porque eres el mismísimo Jesucristo. Ése que vino a salvarnos hace un chorro de siglos. / Jesucristo Gómez empalideció. —No le digan eso a nadie —dijo" (132). Jesucristo repite muchas veces, con otras palabras, el imperativo de Jesús "cobrad ánimo y levantad la cabeza porque se acerca vuestra liberación" (Lucas 21, 28), pero no para que esperen con pasividad el advenimiento del Reino de Dios, sino para que cambien activamente su destino, para que recobren ánimo y resistencia, para que luchen contra el fatalismo y la resignación. Por ejemplo, en el episodio de la viuda de Naím, quien se desespera por la muerte de su único hijo, en vez de resucitar al hijo (Lucas 7, 11-17), Jesucristo escucha su lamentación y reacciona de manera inesperada, pero muy eficaz:

> Qué voy hacer yo sola en la vida. Qué puede hacer una mujer viuda, sin hijos, sin dinero, cargada de penas y de deudas... —¡Trabajar! —interrumpió Jesucristo Gómez con un grito que cogió desprevenido al doctor Dorantes [...] —¡Tu hijo no está muerto, estúpida! La que ha estado muerta eres tú. Siempre atenida a tu esposo, a tu padre, a tu hijo. ¡Floja, inútil, miedosa, inservible, muerta! [...] ¡Tienes

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

> la fuerza de tu hijo, la sangre de tu hijo, el alma de tu hijo! Compréndelo, mujer. ¡Levántate, con un carajo! ¡Vive! (101-102).

Caufield señala, además, que "Liberation theology is theological in the sense that if refers to the possibility of attaining the kingdom of God here and now" (2000: 528). Adopta, entonces, implícitamente, principios del protestantismo y de su ética racional: la orientación hacia la vida en el *hic et nunc*, la autorresponsabilidad de los cristianos, que no pueden esperar que la absolución les sea otorgada por un sacerdote. Lucas Gavilán alude a este aspecto, cuando aclara haber buscado "una traducción de cada enseñanza [...] desde una óptica racional y con un propósito desmitificador" (11-12). Este último propósito se concreta en el texto principal por medio de la presentación de curas milagrosas que en realidad no lo son, ya que se explican racionalmente: en la curación de un endemoniado que no logra hacer daño a Jesús (Lucas 4, 31-37), resulta que se trata de un matón cuyos machetazos no rasgan ni siquiera la camisa de Jesucristo porque "el estado de embriaguez desviaba los golpes" (71); asimismo, la "Curación de una hemorroísa y resurrección de la hija de Jairo" (Lucas 8, 40-56) se "desmetaforiza" como donación colectiva de sangre para cobrar seis mil pesos (125). En otros pasajes, por el contrario, resaltan interpretaciones literales, por ejemplo en "El escándalo" (Lucas 17, 1-6), donde Jesucristo se pone muy violento, atacando un puesto de revistas y recibiendo golpes del comerciante (203).

El razonamiento puede ser bastante cruel, por ejemplo en la respuesta lacónica y nada compasiva de Jesucristo en la historia de Marta y María (Lucas 10, 38-42). En la versión de Gavilán, Marta se queja celosamente de que su hermana pueda dedicar mucho tiempo a Jesucristo, porque no tiene que ocuparse de niños y tareas domésticas:

> Tuvo suerte y se acabó. La suerte de encontrar un buen marido, la suerte de no tener hijos, la suerte de conseguir un trabajo en la escuela. Así es rete fácil dárselas de instruida, cómo no. Y perdóname, Cris, pero eso de decirme que María escogió la mejor parte no es hablar con justicia ni con caridad cristiana. No me lo digas, por favor. —Sí te lo digo, Marta. Tú escogiste el dolor, los sufrimientos, la muerte; ella escogió la vida (156).

En otro episodio, el razonamiento es vencido por la actitud dogmática. Cuando visitan una empresa modelo en la que todo funciona muy bien, y donde los obreros están contentos, sanos, bien alimentados y alojados, Jesucristo le dice al jefe que debería "renunciar a su dinero y a sus propiedades, a todo" (219). Por otro lado, Jesucristo se niega a entrar en una polémica religiosa con un protestante evangelista de un barrio proletario (249 ss), porque en vez de discutir sobre sus diferencias doctrinales, lee la parábola de los viñadores homicidas (Lucas 20,

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

9-19), burlándose después del protestante, quien no ve la conexión entre la parábola y su pregunta: "—Piénsenle por ahí, medítenlo un rato y luego discútanlo entre ustedes —sonrió—. Ahí les dejo el problemita" (252).

Esta actitud jactanciosa de Jesucristo Gómez alude a las grandes diferencias entre su trayectoria y los principios de la Teología de la Liberación, que pone énfasis "on the creation of social movements [...] Thus, not only is Jesucristo Gómez a self-appointed leader, but he does not engage in community-building and the maintenance of solidarity [...] [he] does not work within an organized structure through which he could influence systematic change" (Caufield 2000: 545-546). Caufield subraya además que Jesucristo actúa de modo arbitrario y *ad hoc*, y que no se analizan los factores nacionales e internacionales que determinan la situación local. Todo ello lleva al resultado de que su obra es poco efectiva, porque no logra construir una infraestructura basada en principios socialmente justos que mejorarían las condiciones de vida para los pobres.[10] Y tampoco tendrá sucesores: aunque después de su muerte sus discípulos deciden continuar su obra, reconocen inmediatamente que les hace falta "una persona inteligente que [los] dirija" (Leñero 1993: 307). La única persona disponible para asumir esa labor resulta ser un "enemigo de clase": un sacerdote a quien insultan cuando les revela su profesión y a quien no reconocen que habría actuado según los principios cristianos por los que Jesucristo abogaba.[11] En cierto modo, *El evangelio de Lucas Gavilán* termina como empezó: las estructuras sociales siguen siendo las mismas, la Iglesia católica forma parte integral del sistema y de las instancias de poder; nada cambia, y lo único que queda es la fe: "entendimos que el maestro no está muerto. Y eso es lo importante" (308).

En su posterior carrera literaria, Vicente Leñero se apartó del género novela. Después de haber estudiado su admirable producción novelesca en conjunto, tengo la impresión de que esto se debe a que sus experimentos narrativos se agotaron, por lo que ya no tuvo nada nuevo para aportar al género. En el teatro, por el contrario, sí encontró un campo donde pudo seguir inventando nuevos recursos dramáticos.[12] Pero no importa que Leñero haya abandonado el género, porque sin duda sus novelas constituyen una aportación fundamental a la narrativa mexicana del siglo XX.

[10] Anderson, en cambio, subraya que: "the perhaps temporary and finite results of Jesucristo Gómez's «deconstruction» never appear quixotic", pero no ahonda en el hecho de que no logra mejorar las injusticas sociales (1989: 151).

[11] De ahí que resulte incomprensible la lectura de Rodríguez-Pérez, para quien Leñero "vindicates [at the end] the Church, indicating that, if it reformed, it would be the best agent for social change".

[12] Véase, por ejemplo, la peculiar puesta en escena de *La noche de Hernán Cortés*, cuya acción ocurre en cuatro lugares que a veces funcionan de manera simultánea. Por cierto, hay que celebrar el hecho de que en 2008 el Fondo de Cultura Económica haya publicado su *Teatro completo*.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

BIBLIOGRAFÍA

1. *Textos*

LEÑERO, Vicente. 1991. *Los albañiles* (1964). Seix Barral, Barcelona.
——. 1974. *Los albañiles* (1969). Joaquín Mortiz, México [adaptación teatral].
——. 1965. *Estudio Q.* Joaquín Mortiz, México.
——. 1967. *A fuerza de palabras.* Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
——. 1992a. *El garabato* (1967). Joaquín Mortíz, México.
——. 1983. *Redil de ovejas* (1973). Joaquín Mortiz, México.
——. 1978. *Los periodistas.* Joaquín Mortiz, México.
——. 1993. *El evangelio de Lucas Gavilán* (1979). Seix Barral (*Nueva Narrativa Hispánica*), Barcelona.
——. 1992b. *Asesinato* (1985). Plaza y Janés, México.
——. 1994. *La noche de Hernán Cortés.* Ediciones el Milagro, México.

2. *Estudios*

AMAR SÁNCHEZ, Ana María. 1982. "Leñero: confesar-contar-escribir: espacio del enfrentamiento", *Texto Crítico*, enero-diciembre, vol. 8, núm. 24-25, pp. 229-241.
ANDERSON, Danny J. 1989. *Vicente Leñero. The Novelist as Critic.* Peter Lang (*University of Texas Studies in Contemporary Spanish American Fiction*, 3), Frankfurt am Main.
CANTÚ CASTILLO, Leonel. 2004. "*Los Periodistas.* La evolución de los medios impresos en México", en http://www.circuitocultural.org/modules.php?name=Forums&file=viewtopic&t=19 (consultado el 12 de octubre de 2007).
CAUFIELD, Catherine. 2000. "The Influence of Liberation Theology and the Lucan Hypertext on the Fate of Jesucristo Gómez in Vicente Leñero's *El evangelio de Lucas Gavilán*", *Hispanic Journal*, vol. 21, núm. 2, pp. 527-548.
CLARK, Lucie. 1969. "*Los albañiles*", *Cuadernos Americanos*, enero-febrero, núm. 162, pp. 219-223.
DAY, Stuart A. 2004. "Entrevista con Vicente Leñero", *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 33, núm. 2, pp. 17-26.
DEVEREAUX, Neil Jay. 1973. *Tres escritores representativos de la novelística mexicana reciente.* Tesis de Doctorado, University of Texas at Austin.
FIGUEROLA, Luciana. 1980. "Los códigos de veridicción en *El garabato* de Vicente Leñero", *Semiosis*, enero-junio, núm. 4, pp. 31-59.
FRANCO, Jean, 1980. "The Critique of the Pyramid and Mexican Narrative after 1968", en *Latin American Fiction Today*, ed. Rose S. Minc. Hispamerica, Nueva Jersey, pp. 49-60.
GARAVITO, Lucía. 1980. "La narración y la focalización como base para un análisis de la novelística de Vicente Leñero", *Semiosis*, enero-junio, núm. 4, pp. 61-82.
GENETTE, Gérard. 2004. "Récit fictionnel, récit factuel", en *Fiction et Diction.* Seuil, París, pp. 141-168.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

GNUTZMANN, Rita. 1976. "Vicente Leñero. *Los albañiles*: un análisis a través de su comienzo", *Iberoromania*, núm. 5, pp. 149-157.

GROSSMAN, Lois. 1972. *Las novelas de Vicente Leñero. El primer ciclo (1961-1967)*. Tesis de Doctorado, Rutgers University, Nueva Jersey.

——. 1976. "*Redil de ovejas*: A New Novel from Leñero", *Romance Notes*, vol. 17, pp. 127-130.

HESSE, Herman. 1990. *El lobo estepario*, intr. María Eugenia Moscoso. Libresa (*Antares*, 28), Quito.

KELLERMAN, Owen L. 1980. "*Los albañiles* de Vicente Leñero: estudio de la víctima", *Hispanófila*, núm. 70, pp. 45-55.

LIPSKI, John M. 1982. "Vicente Leñero: Narrative Evolution as Religious Search", *Hispanic Journal*, Spring, vol. 3, núm. 2, pp. 41-59.

LUDMER, Josefina. 1969. "Vicente Leñero, *Los albañiles*. Lector y actor", en *Nueva novela latinoamericana 1*, comp. J. Lafforgue. Buenos Aires, pp. 194-208.

MCCRACKEN, Ellen Marie. 1978. *The Mass Media and the Latin American New Novel: Vicente Leñero y Julio Cortázar*. Tesis de Doctorado, University of California, San Diego.

NIÑO, Miguel Ángel. 1977. *Religión y sociedad en la obra de Vicente Leñero*. Tesis de Doctorado, Michigan State University.

OLIVARES, Jorge. 1994. "Scribbling the canon: Vicente Leñero's *El garabato*", *Symposium*, vol. 48, núm. 2, pp. 135-154.

PFLEGER, Sabina y Sabine SCHLICKERS. 2004. "*La ley de Herodes, ¡...o te chingas o te jodes*! Tendenzen des mexikanischen Gegenwartsfilms", en *Mexiko heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*, eds. Klaus Zimmermann y Dietrich Briesemeister. Vervuert, Frankfurt am Main, pp. 607-623.

ROBLES, Humberto E. 1970. "Aproximaciones a *Los albañiles* de Vicente Leñero", *Revista Iberoamericana*, vol. 36, núm. 73, pp. 579-599.

RODRÍGUEZ-PÉREZ, Ángel-Martín. s.f. "*El Evangelio de Lucas Gavilán*: Vicente Leñero's Adaptation of the Gospel to Contemporary Mexico", *IFR (The International Fiction Review)*, vol. 27, núm. 1-2, en http://www.lib.unb.ca/Texts/IFR/bin/get.cgi?directory=Vol.27/&filename=Rodriguez-Perez.htm (consultado el 13 de mayo de 2010).

SZMETAN, Ricardo. 1989. "*Los albañiles*, de Vicente Leñero, dentro de las novelas de detectives", *Confluencia. Revista Hispanica de Cultura y Literatura*, vol. 4, núm. 2, pp. 67-71.

TOLEDO, Alejandro. 1986. "Por una literatura aséptica" (entrevista con Vicente Leñero), *Casa del Tiempo*, vol. 6, núm. 62, pp. 14-19.

TORO, Vera, Sabine SCHLICKERS y Ana LUENGO (eds.). 2010. *La obsesión del Yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

EL COLEGIO DE MÉXICO

Chapter Title: CARLOS MONSIVÁIS: LA CRÓNICA COMO NARRATIVA PÚBLICA

Chapter Author(s): Ignacio M. Sánchez Prado

Book Title: Doscientos años de narrativa mexicana

Book Subtitle: Siglo XX

Book Editor(s): Rafael Olea Franco and Laura Angélica de la Torre

Published by: El Colegio de Mexico

Stable URL: https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnq1k.21

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at https://about.jstor.org/terms

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0). To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

El Colegio de Mexico is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Doscientos años de narrativa mexicana*

JSTOR

This content downloaded from 189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:59 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

CARLOS MONSIVÁIS: LA CRÓNICA COMO NARRATIVA PÚBLICA

Ignacio M. Sánchez Prado
Washington University in Saint Louis*

En su genial *tour de force* titulado *The Parallax View*, el filósofo esloveno Slavoj Žižek ofrece una reflexión sobre los nexos entre realismo y narrativa que puede tener algo que decirnos sobre la literatura mexicana: "El realismo documental es, por lo tanto, para aquellos que no pueden tolerar [bear] la ficción, el exceso de fantasía operativo en toda ficción narrativa" (2006: 350; la traducción es mía). Históricamente, la narrativa mexicana ha tenido una relación peculiar con la realidad. Si bien existe un vínculo estrecho entre literatura, historia y vida cotidiana, la narrativa ha sido ante todo un intento de simbolizar y darle sentido al complejo y traumático devenir de la nación mexicana. A mediados de siglo, periodo de formación intelectual de Carlos Monsiváis (Ciudad de México, 1938-2010), aparecen las obras cumbre de este tipo de narrativa, por ejemplo: *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, que presenta la provincia posrevolucionaria como un mundo de fantasmas, y *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes, quien opta por simbolizar al caudillo ante la imposibilidad de comprender las dimensiones profundas del sistema. Las obras de Rulfo y de Fuentes, al igual que novelas como *Los recuerdos del porvenir* (1963), de Elena Garro, muestran una literatura mexicana incapaz de "tolerar"[1] la compleja realidad que se desarrollaba a su alrededor (la rampante modernización alemanista y su choque con el conservadurismo provincial, el fracaso profundo de la reforma agraria, el surgimiento del aparato partidista que regiría al país por décadas). Ante una realidad imposible de soportar, esta narrativa optó por simbolizar a la nación en espacios míticos, como Comala o Ixtepec, donde la nación mexicana podía existir como un microcosmos local en el que se podía dar sentido a los signos y símbolos que la constituían.

* Cuando este texto entró a la imprenta, recibí la triste noticia del fallecimiento de Carlos Monsiváis (19 de junio de 2010). En su origen, mi ensayo era un intento por dar cuenta de la enorme importancia literaria y política de su obra en el mapa general de la narrativa mexicana. Ahora, espero también que sea un homenaje a uno de nuestros escritores más notables y brillantes.

[1] El verbo inglés *to bear* significa tolerar, pero también sustentar. Asimismo, el término de Žižek usa la palabra con el sentido de la expresión *bear witness* o atestiguar.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:59 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Pese a la genialidad de los mundos simbólicos creados por la gran narrativa de los cincuenta y los sesenta, ese exceso intolerable de realidad no sólo seguía teniendo una función esencial en la vida mexicana, sino que, debido a los consistentes actos de represión frente a los elementos disidentes del nuevo sistema nacional (empezando, quizá, con los ferrocarrileros[2]), comenzaría a ser un imperativo intelectual para la clase literaria del país. La cultura de estos años, sin embargo, estaba por completo dedicada a la simbolización mítica de lo nacional. Más allá de las novelas, los años cincuenta se caracterizaron por un alud de ensayos sobre "lo nacional",[3] que trataron de distintas maneras de traducir las diversidades psicológicas, políticas y sociales de la nación en una imagen del ser mexicano homogénea y discernible; así, ante las clases populares que no cabían en el conservadurismo alemanista, se erigió una "fenomenología del relajo" (Jorge Portilla y César Garizurieta); ante una mujer mexicana que no tenía lugar simbólico en la nueva nación, se formaron los estereotipos de la Virgen y la Malinche (Octavio Paz); ante pueblos indígenas que no correspondían lingüística o culturalmente con la nación centralizada, se erigió una cultura precolombina idealizada que se podía clamar como su origen (Miguel León-Portilla). Para seguir con la terminología de Žižek, la cultura mexicana de las décadas de 1950 y 1960 era ante todo una forma de simbolizar el trauma, de darle sentido a una derrota histórica, aquella de la promesa liberadora de la Revolución.

La obra de Carlos Monsiváis surge a fines de los años sesenta como un cortocircuito a esta función de la literatura mexicana. Aunque sus primeros textos ya circulaban por la cultura del país, el evento decisivo, el que permitió a Monsiváis surgir de lleno como narrador y como intelectual público, fue la masacre de Tlatelolco, el 2 de octubre de 1968. Por un lado, la matanza de estudiantes aparece como una versión irreprimible de la realidad posrevolucionaria, un acto de violencia tan radical que no pudo ser simbolizado en los códigos de la mexicanidad literaria.[4] Por otro, la nostalgia rural revolucionaria de Rulfo y Garro, junto con el insistente recurso al mito tanto de Fuentes como de Paz, resulta insuficiente ante un movimiento estudiantil que pone de manifiesto una modernidad cultural progresista y urbana, que no corresponde a las narrativas de la Revolución y que, sin embargo, está ahí para leerse y escribirse. El descubrimiento central de Monsiváis, su muy particu-

[2] Por supuesto, aquí conviene mencionar un importante libro de narrativa, *José Trigo* (1966), de Fernando del Paso, quien intentó la simbolización literaria del sinsentido de dicha primera represión.

[3] Los ejemplos aquí son *El laberinto de la soledad* (1950) y el grupo Hiperión, un contingente filosófico que incluyó a Emilio Uranga, Jorge Portilla y Leopoldo Zea, entre otros.

[4] De hecho, no es sino hasta que Fernando del Paso inventa un lenguaje literario único en *Palinuro de México* (1977), cuando el 68 se puede pensar desde la novela.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:59 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

lar estilo de escribir crónica, introduce al ámbito narrativo mexicano ese "realismo documental" del que habla Žižek. En estos términos, podemos decir que Monsiváis es el narrador del exceso de realidad que aqueja a la literatura mexicana. Su valentía intelectual fue confrontar lo Real, romper de tajo con los mitos y poner, tanto en la prosa como en el espacio público, un México reprimido, radical, que, sin embargo, sería la base que a la larga permitiría superar los legados más perniciosos del fracaso revolucionario.

En *Días de guardar* (1970), su primer libro de crónicas, Monsiváis inicia con una pregunta que definirá toda su obra: "El país en ascenso ¿Dónde se localiza su personalidad moderna?" (Monsiváis 1970: 15). La crónica, a partir de este libro, responde esta pregunta desde dos trincheras. Primero, la narrativa de Monsiváis explora el impacto cotidiano del capitalismo modernizante en la cultura y la sociedad de México. Aquí entra a colación el interés de Monsiváis por la cultura mediática, de cuyo estudio su obra es precursora. En una crónica de este libro, tras narrar una sucesión de hechos históricos, Monsiváis concluye con una devastadora aseveración en torno a la televisión: "Y allí estaba la Revolución Mexicana, ante los ojos de Telesistema. La Revolución Mexicana, dramatizable en episodios de 24 minutos (más comerciales), compilables los domingos" (42). Si la literatura mexicana del medio siglo constituyó sus manifestaciones canónicas participando en el proceso cultural de simbolización de la historia, Monsiváis aparece como el crítico central de ese proceso, de la manera en que la cultura (alta, popular o mediática) desvirtúa el peso político de la historia. Influido quizá por las críticas de izquierda a la cultura mediática —desde el desarrollo del concepto de alienación en *El hombre unidimensional* (1964) de Herbert Marcuse, un libro de gran resonancia en los movimientos estudiantiles globales, hasta *La sociedad del espectáculo* (1967) de Guy Debord y su crítica al naciente imperio de la imagen—, Monsiváis es la primera conciencia de una cultura moderna cuyo fin no es la construcción de una mexicanidad discernible, sino la crítica de la colusión entre dicha mexicanidad y los aparatos del poder. Para volver a los términos que he venido planteando, Monsiváis es el primer gran crítico de la función simbólica e imaginaria de la literatura y la cultura mexicanas.

El segundo libro de Carlos Monsiváis, *Amor perdido* (1977), ilustra bien este punto, pues el autor elabora de manera particularmente profunda su crítica a la narrativa, la poesía y la cultura popular como estrategias de simbolización de la nación. Asimismo, categoriza sus crónicas de acuerdo con distintas formas de articular México a estrategias particulares del pensamiento y la afectividad. En general, cada texto de cada sección está dedicado a una figura icónica. Así, tenemos secciones dedicadas a la canción romántica (Agustín Lara, José Alfredo Jiménez), la izquierda (Siqueiros, Revueltas), las figuras del escándalo público (Salvador Novo, *La Tigresa* Irma Serrano, Isela Vega) y de los medios (Raúl Velasco, *Miss* México). Su análisis de *La Tigresa*

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:59 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ejemplifica bien la manera en que *Amor perdido* surge como parte de la estrategia narrativa de Monsiváis de confrontar a un México plenamente moderno y plenamente capitalista, al poner énfasis en territorios que exceden la simbolización literaria, tanto rural como mítica, de los autores de los años cincuenta. Al comentar la representación teatral de *Naná* donde Irma Serrano caracteriza a este personaje, Monsiváis observa: "Las aportaciones de Naná a la comprensión del capitalismo: dinero *es* erotismo" (1977: 312). Con esta aseveración, apunta a varios niveles importantes del análisis: no reducir sólo, como haría la izquierda dura, el dinero a la "avaricia"; entender el espectáculo erótico como práctica en pleno uso del imaginario de la modernidad; comprender las formas en que dicha modernidad no sólo es asunto de ideologías o explotaciones, sino también de deseos y afectos. Paralelamente con la aparición de lo que Vicente Francisco Torres ha llamado "la novela bolero latinoamericana" (2008), Monsiváis ingresa a la narrativa mexicana, y a la literatura del país, el territorio simbólico de lo mediático y de los erotismos y afectos culturales de una nación eminentemente moderna, urbana, mediática. En esto, cabe decirlo, Monsiváis no sólo se adelanta a muchos narradores que, una década después, retomarían este tipo de trabajo (Sealtiel Alatriste, por ejemplo). También es precursor de la revolución teórico-crítica de los estudios culturales, cuyas figuras fundadoras (Néstor García Canclini, Jesús Martín-Barbero, sobre todo) tomarían las crónicas de Monsiváis como base de su trabajo.[5]

El segundo elemento es la forma en que Monsiváis asume de frente la necesidad de no simbolizar el trauma de la historia, sino de narrarlo, de ponerlo en prosa documental, lo cual le permite otorgar un espacio cultural a una memoria necesaria para resquebrajar el edificio inmarcesible del poder. Como Linda Egan ha planteado: "la disolución violenta de la disidencia y la no menos efectiva represión de la diferencia por medio del lenguaje proyectan un hológrafo disneyesco como nación" (2004: 252). Esta observación deja ver la forma en que Monsiváis entiende los procesos de simbolización cultural inscritos en la cultura popular con los procesos de formación ideológica de la ciudadanía. Esta posición se observa claramente cuando, en *Días de guardar*, el 68 se engarza a su narrativa: "Lo inexplicable de lo sucedido en la Plaza de las Tres Culturas, es lo explicable de la necesidad de dominio de una clase en el poder. Mas disponer de interpretaciones lógicas de Tlatelolco no es aminorar el mundo irracional que ha desatado. Más irracional que la matanza, se levanta el deseo de establecer que nada sucedió en el fondo, locura momentánea, abuso unipersonal del poder, no hay ni puede haber responsabilidades

[5] Quizá la mejor lectura sobre las implicaciones teóricas de la labor de Monsiváis está en el artículo de Mabel Moraña "El culturalismo de Carlos Monsiváis: ideología y carnavalización en tiempos globales" (2007).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:59 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

colectivas" (Monsiváis 1970: 18). Aunque Monsiváis reconoce la posibilidad tanto de racionalizar (al atribuir todo al poder) como de simbolizar (de pretender que no pasa nada o de construir ficticias responsabilidades personales), también establece claramente la necesidad de confrontar lo irracional y lo inexplicable. En otras palabras, no se conforma ni con la descripción del poder ni con la tarea, asumida por la novela mexicana, de dar sentido ficcional o imaginario al sinsentido de la nación. Monsiváis decide, desde su primera obra, ser el narrador del caos, del desastre, de la sinrazón. En esto radica el corazón de su narrativa: la posibilidad de historizar —de poner en historias y de dar sentido histórico— todos aquellos acontecimientos de la nación que la literatura ha sido incapaz de narrar directamente. Más aún, al entender la ideología no como un proceso intelectual impuesto de arriba hacia abajo por el poder, sino como un proceso constante de producción en el que interviene la cultura tanto como la política, Monsiváis no sólo antecede a la crítica posmarxista del término (Eagleton 1990: 193-220), sino que crea una serie de operaciones literarias con amplias consecuencias en la narrativa. De estas destacaría sobre todo dos. Primero, temáticamente, otorga valencia literaria e intelectual a una serie de temas culturales que carecían (y quizá todavía carecen) de legitimidad en las prácticas del medio literario mexicano. Segundo, y quizá más significativo, restituye a la crónica un lugar en el cual puede ser mecanismo privilegiado de articulación de una realidad mexicana que la novela y el cuento no logran aprehender del todo. Volviendo una vez más a la intuición de Žižek con la que abrí este ensayo, la crónica de Monsiváis es el género que permite asir desde el texto ese exceso traumático de realidad que los procesos tradicionales de simbolización de la narrativa no pueden comprender ni capturar. Por esta razón, es un escritor prolífico y proliferante, cuya obra se extiende rizomáticamente en libros, revistas, periódicos, publicaciones académicas y presentaciones públicas. Monsiváis se da a la tarea de narrar esa realidad siempre excedente, de confrontar el trauma que habita en espacios tan disímiles como las Maras, la ultraderecha y el subterráneo mundo del metro.

El 68 surge como uno de los significantes trascendentes de la obra de Monsiváis precisamente porque el espíritu del movimiento estudiantil es, desde su punto de vista, uno de los primeros ejemplos históricos donde queda claro el engarzamiento entre cultura y política. En su reciente crónica *El 68. La tradición de la resistencia* (2008), escrita a propósito del cuadragésimo aniversario de Tlatelolco, Monsiváis identifica cuatro "lenguajes del 68": un lenguaje "oficial" que justifica la masacre en una mezcla de "cursilería y macartismo"; un lenguaje de la "izquerda partidaria" fundado en la "ebriedad ideológica de la lucha en ascenso"; un lenguaje de brigadistas, "que no cuaja de modo orgánico, pero que es anárquico y vital mientras dura" y un lenguaje de sectores medios que demanda modernización (Monsiváis 2008: 78-81).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:59 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Siguiendo la terminología de Homi K. Bhabha, en otro ensayo[6] he argumentado que Carlos Monsiváis plantea la existencia de dos nacionalismos: uno pedagógico, impuesto desde el poder y sus ideologías, y otro performativo, que surge en las prácticas cotidianas de la ciudadanía. Su análisis del 68 opera de una manera análoga. Los dos primeros lenguajes, impuestos por la hegemonía o por la doxa partidista, son "inaudibles", "ilegibles" o "muertos", puesto que implican una postura dogmática que no representa la vitalidad misma de movimiento. En cambio, los brigadistas existen en un ámbito constituido por el relajo, el rock o las obras de Cortázar, mientras la clase media expresa su hastío frente a la cultura oficial de los aztecas y sor Juana y reclama una modernidad empresarial e internacionalizada. Una buena forma de caracterizar la narrativa de Monsiváis, nacida en última instancia del torbellino social del 68, se encuentra en su intento de dar cuenta, críticamente, de los lenguajes performativos de lo nacional, inscritos en las anarquías de los chavos y en las aspiraciones modernas de la clase media, resistiendo el impulso pedagógico (y simbolizador) no sólo de la cultura oficial sino de la institución literaria tradicional.

Por esta razón, ubicar, como trato de hacer en el marco del libro del que forma parte este artículo, a Monsiváis dentro de la cartografía narrativa en México es una tarea compleja. En un país donde incluso los cronistas más destacados (Elena Poniatowska, Juan Villoro, Salvador Novo, entre muchos) son también autores de textos en géneros creativos más canónicos (novela, poesía, cuento), Monsiváis realmente ha estado acotado a la crónica y al ensayo. Esta situación ha propiciado que muchos de los críticos de la crónica urbana en América Latina hayan desarrollado una teoría del género como "marginal", "posliteraria" o "fuera del canon".[7] Si bien la crónica de Monsiváis enfrentó en varios momentos la resistencia del medio literario mexicano, creo que el género en sí es de hecho bastante canónico. Si uno observa, por ejemplo, los textos que él ha dedicado a la crónica, queda claro que sus practicantes han sido autores plenamente en el centro de la vida literaria nacional: Fernández de Lizardi, Guillermo Prieto, Novo, Poniatowska y hasta Villoro y Fabrizio Mejía Madrid son todos figuras angulares de la literatura mexicana, además de que han obtenido reconocimiento pleno en vida. Asi-

[6] *Cf.* Sánchez Prado (2003). Esta comparación también la ha desarrollado Gentic-Valencia (2007).

[7] Esto se ve claramente en volúmenes sobre la crítica publicados en Estados Unidos. Boris Muñoz y Silvia Spitta (2003) nombran su colección sobre el tema *Más allá de la ciudad letrada* y plantean la idea de que la crónica es un género "posletrado" que adquiere centralidad debido al debilitamiento de la función social de la literatura en su sentido tradicional. Por su parte, Ignacio Corona y Beth Jörgensen sustentan la importancia de pensarla como práctica cultural y no sólo como género literario (2002: 6). Otros buenos enfoques de esta línea pueden encontrarse en los estupendos libros de Anadeli Bencomo (2002) y Esperança Bielsa (2006).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:59 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

mismo, plantear la crónica como un género que surge en el agotamiento de la literatura (como argumentan los estudios culturales) es impreciso también, dado que la crónica no es un género nuevo, sino una textualidad que ha sido parte de la literatura latinoamericana desde sus orígenes mismos.

Sin resolver esta cuestión del todo, creo importante entender la crónica de Monsiváis como una aportación central a la narrativa mexicana, no por su marginalidad, sino por su originalidad genérica y estilística. De hecho, una buena parte de la crítica en torno a su obra ha sido diseñada como intento de respuesta a esta cuestión y ahí podemos encontrar una serie de pistas respecto a cómo entenderla dentro del canon narrativo mexicano. John Kraniauskas, traductor al inglés de Monsiváis, argumenta que el género en que el autor escribe es la "crónica-ensayo" o "croni-ensayo" (*chronicle-essays*), lo cual articula el legado periodístico de sus textos con las constantes interjecciones y opiniones de la voz autoral. En este sentido, Kraniauskas plantea, esencialmente, los textos de Monsiváis como un género en sí mismo, el cual se basa en la hibridez entre los registros narrativos de la crónica tradicional con el ethos y la perspectiva del ensayo de crítica cultural. En estos términos, el crítico propone que, en última instancia, lo que determina al género es su cariz público y compara su eficacia simbólica con el muralismo (2007: 60-65). Por su parte, Linda Egan enfatiza la influencia del nuevo periodismo estadounidense (2004: 56), a partir del cual se puede establecer su conexión con el "realismo documental", así como su énfasis en la "teoría de la cultura popular" (88-89). Finalmente, Jezreel Salazar, en un estudio centrado en la función de la ciudad en la obra de Monsiváis, establece que él se diferencia de sus precursores en el género al sustituir la visión nostálgica de Novo por una visión más "crítica y realista" (2006: 38). Asimismo, Salazar plantea la obra de Monsiváis como un desafío a las jerarquías de los géneros en la literatura mexicana, que ponen a la ficción en primer lugar, para concluir, por medio de la noción bajtiniana de dialogismo y polifonía, que: "La crónica conjuga distintos elementos en un proyecto dialógico que busca vincular la cultura nacional con la cultura popular, el análisis político y cierta voluntad ensayística con la literatura" (130).[8]

Este breve recorrido crítico deja ver que, en tanto narrativa, la obra de Monsiváis se localiza en los lindes mismos del género, en un espacio que excede los nodos intelectuales explorados por la ficción y que define las fronteras mismas de la narrativa como práctica literaria. En otras palabras, se podría decir que el autor ensancha de varias maneras la noción misma de narrativa en México. En primer lugar, Monsiváis, como lo hicieron los nue-

[8] Para más consideraciones en torno a la cuestión de género literario en Monsiváis, véase Lobsang Castañeda (2009), Mayra Luna (2009), Vicente Alfonso (2009) y María Cristina Pons (2007).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:59 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

vos periodistas estadounidenses de los años sesenta (Capote, Wolfe),[9] con el concepto de *nonfiction*, redefine la noción de la narrativa más allá de la novela y el cuento y otorga al periodismo y la crónica un lugar renovado en las tradiciones narrativas. Segundo, al crear nuevas dimensiones de aquello que Roland Barthes llama el "efecto de realidad" (Barthes 2009), Monsiváis ensancha las funciones de la narrativa mexicana más allá de la simbolización y mitificación de lo histórico (o de las rupturas metaliterarias de autores como Elizondo y García Ponce), hacia un ámbito de intervención directa en el espacio público. En cierto sentido, restituye a la narrativa una función político-crítica directa que, aunque ha sido más bien estudiada en el género testimonial,[10] tiene sus orígenes en el periodismo crítico de la generación de Monsiváis. Tercero, al engarzar estas tradiciones con el ensayo, introduce un cierto grado de impureza crítica a la narrativa mexicana, lo que rearticula el balance semiótico entre estética y ancilaridad extraliteraria al texto. Si bien las obras de Monsiváis, formalmente, constituyen una de las estéticas más brillantes y elaboradas de la narrativa mexicana, con base en un estilo tremendamente rico en funciones retóricas como la metonimia (Faber 1999), y en la apropiación de legados discursivos como el barroco (Egan 2004: 36), sus textos introducen una interrogante radical en la idea de la "literatura en sí misma", prevalente en México desde los debates de la vanguardia, al replantear su función pública. Finalmente, el recurso de Monsiváis a la poliglosia y el dialogismo, señalado por Salazar (2006), es una instancia de democratización figurada del discurso narrativo, ya que la voz autoral cede espacios importantes de su texto a las distintas voces que constituyen el tejido social que recrea.

La fuerza intelectual y estética de estas cuatro contribuciones de Monsiváis a la narrativa mexicana asume una forma particular en sus textos de los años ochenta, particularmente en sus icónicos libros *Entrada libre. Crónicas de una sociedad que se organiza* (1987) y *Escenas de pudor y liviandad* (1988). En esta época, la narrativa de Monsiváis utiliza la crónica para articular al discurso literario un nuevo exceso simbólico: la naciente sociedad civil. Si el 68 despertó la necesidad de la crónica como una memoria nacional, la sucesión de acontecimientos generada por el desastre de San Juanico en 1984, el

[9] Aunque no es un antecedente directo, Ximena Peredo (2009) ofrece otra comparación interesante con un periodista: Ryszard Kapuscinski.

[10] El debate crítico sobre el testimonio tuvo poco efecto en México, pero fue central en el latinoamericanismo estadounidense. Asimismo, fue básico para que, posteriormente, se reconociera a la crónica como objeto de estudio académico al otro lado de la frontera. El autor que suscitó la mayor parte del debate, John Beverley, reunió recientemente sus textos relacionados con el tema (2004). El mejor análisis en torno al testimonio como poética y como literatura se encuentra en Sklodowska (1992). Finalmente, una buena visión colectiva del debate se puede encontrar en el libro editado por Georg Gugelberger (1996) y en el compilado por Beverley y Achugar (2002).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:59 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

terremoto de 1985 y el mundial de futbol de 1986 abrió la función de narrar el presente. Esto constituyó un nuevo paso hacia fuera de la práctica literaria de simbolización, dado que el momento de articulación crítica de la sociedad civil, conforme surgía, transformó la crónica de Monsiváis de proceso de rememoración crítica a proceso de narración paralela a la historia. En la crónica "Los días del terremoto" incluida en *Entrada libre*,[11] que, a mi parecer, es la cumbre de la obra de Monsiváis, presenta a la sociedad civil no como constructo de la teoría política, sino como una entidad fluida resultante de las prácticas de los participantes en las distintas y disímiles formas de relacionarse con el terremoto y el colapso de la omnipresencia y omnisciencia del Estado mexicano: "Y a principios de octubre, la práctica es dominante: *sociedad civil* es el esfuerzo comunitario de autogestión y solidaridad, el espacio independiente del gobierno, en rigor la zona del antagonismo" (1987: 79). La narrativa de Monsiváis comienza a evolucionar para representar esa nueva sociedad civil en su espacio textual. Aquí aparece de manera decisiva el punto establecido por Salazar: la polifonía de los textos de Monsiváis (Salazar 2006: 186). En *Entrada libre*, más que nunca antes en su obra, surge el coro de ciudadanos participantes en la construcción performativa de dicha sociedad. Por ello, Monsiváis recurre consistentemente al testimonio de personajes reales y ficticios para construir el sentido mismo de aquella sociedad civil. Por ejemplo, en la crónica del terremoto, se ven con nitidez las expresiones de solidaridad que Monsiváis invoca para dar fe y testimonio del proceso: "Lo pensé rápido: nada valía tanto, ni mis planes de trabajo ni mi tesis ni la universidad para el posgrado. ¡Nada! Todo lo mío era vanidad comparado con el sufrimiento de miles" (1987: 109). Más que prescribir una sociedad civil, la narrativa de Monsiváis se presenta ante todo como la narración de un hecho que surge desde abajo y en sí (una "sociedad que se organiza" a sí misma, como sugiere el subtítulo del libro), que el cronista atestigua mediante un estilo polifónico y plural que da cuenta de los actores que intervienen en ella. Sin embargo, se podría decir que en realidad el proceso textual es inverso y que tenemos un flujo de hechos tanto conectados como dispares que se convierten en sociedad civil (término que es, a fin de cuentas, un constructor del pensamiento político y cultural[12]) desde la mirada y la pluma del cronista.

Queda claro que Monsiváis asume la postura del intelectual cuya función es discernir cuáles manifestaciones de la movilización social corresponden a

[11] Existe una versión corregida y aumentada de esta crónica, publicada como libro con el título *No sin nosotros* en 2005. Prefiero, sin embargo, citar la versión original para mantener la historicidad del texto.

[12] Por supuesto, el término "sociedad civil" es resbaloso y definirlo de cualquier forma escapa a los propósitos del presente trabajo. Un buen estudio de la noción del término se encuentra en John Keane (1998).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:59 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

la sociedad civil y cuáles a la sociedad del espectáculo que su obra critica a partir de los años sesenta.[13] El contraejemplo en *Entrada libre* es el Mundial del 86, que Monsiváis analiza en tono similar a la Olimpiada del 68, como una forma de cultura oficialista que desactiva las energías sociales al encaminarlas a una actividad políticamente improductiva. Esta falta de producción política la enfatiza Monsiváis: "De las muchas ciudades erigidas en torno al Mundial de Futbol, las dos mas extendidas, con sus prosperidades respectivas, son la de Televisa y la del subempleo" (1987: 212). De esta manera, plantea que la única productividad que surge del Mundial es el negocio farandulero de la televisión y la economía informal que se practica alrededor de los estadios, ambos recuerdos de la precariedad social y económica del país. Cuando las masas sociales, que presumiblemente tienen membresías comunes en el futbol y en el terremoto, aparecen en solidaridad política y social, tenemos "sociedad civil"; cuando lo hacen en entretenimiento, es simple espectáculo. De esta manera, el mismo cronista que habla con gran autoridad de la articulación pública de los distintos movimientos sociales de la sociedad en proceso de organización, expresa su completa perplejidad ante el espectáculo futbolístico: "A un desconocedor del futbol, y yo presumo de serlo, no le es fácil seguir los vuelos anímicos de una multitud deseosa de una victoria rápida, segura de que su equipo pelea hasta el límite, anhelosa del colorido que vocea el idioma trepidatorio de los locutores" (231). En este contraste, la narrativa de Monsiváis muestra de manera decisiva su ethos: en la medida en que la masa o la cultura produzca política o afectividades "genuinas" (como cierta cultura popular en *Amor perdido*), el cronista es aquel que la comprende y dilucida. Cuando dicha masa o dicha cultura produce una cultura de alienación o de sustentamiento de la hegemonía, el cronista se distancia y ataca. En estos términos podría decirse que Monsiváis es quizá el heredero mayor en México de la escuela de Frankfurt (cuando habla de futbol, cita *Masa y poder* de Elias Canetti): un intelectual de izquierda que, al comprender el peso simbólico de la cultura popular, decide mantenerse como el crítico que analiza su relación con la política.

En estos términos, si *Entrada libre* contrasta la relación entre lo pedagógico y lo performativo en el ámbito de la sociedad civil, *Escenas de pudor y liviandad* lo hace en términos de la afectividad. El libro está organizado en secciones que, a su vez, se subdividen en cuatro categorías de crónicas: "Instituciones", "Dancing", "Mexicanerías" y "Crónica de sociales". A partir de estas cuatro construcciones, Monsiváis continúa de manera más elaborada el proyecto de *Amor perdido*: la narración y crítica de aquello que, usando un

[13] Para un análisis a profundidad de este tema en la obra de Monsiváis, véase Mudrovcic (2007) y Sánchez Prado (2007). Asimismo, un análisis más reciente sobre la postura de Monsiváis respecto a la sociedad civil en conexión con el liberalismo mexicano, se encuentra en Sánchez Prado (2009) y en Zavala (2009).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:59 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

término de Raymond Williams (1980: 150-158), se podría llamar las "estructuras de sentimiento" de México.[14] Al igual que en *Entrada libre*, Monsiváis discierne entre una cultura popular hegemónica y oficial que impone valores conservadores a la población (el ejemplo famoso es el texto sobre la "flor más bella del ejido") y una cultura cotidiana con la que miembros marginados de la sociedad resisten dichas oposiciones (en este caso la crónica más célebre es la reconsideración del naco en "Dancing: el hoyo fonqui").[15] De esta manera, secciones como "Mexicanerías" o "Instituciones" se dedican sobre todo a la crítica de la constitución de discursos culturales hegemónicos, particularmente aquellos que reproducen estructuras de desigualdad social, económica, racial o de género. Usando el mismo estilo polifónico, Monsiváis invoca la declaración de un psicólogo llamado Bernardo Vargas, quien en 1972 elabora en la revista *Genial* una teoría de las relaciones amorosas de los mexicanos a partir del futbol. Al preguntársele sobre el "cazagoles", Vargas responde: "Reúne ambas características. Femenina, porque le gusta la admiración, el halago, la vanidad. Masculina porque domina la pelota. Pero fíjese en esto: en cuanto toca la pelota (la mujer), se deshace de ella mandándola lo más lejos que puede y en dirección a la red (el útero femenino custodiado por la madre)" (Monsiváis 1988: 114). Al seleccionar estratégicamente una cita así, llena de humor involuntario, Monsiváis deja a estos discursos manifestar su propio absurdo. Sin embargo, la elección no es gratuita, ya que aquí vemos la forma en que un discurso autorizado (la psicología) contribuye a la reproducción de una serie de fenómenos sociales: la masculinidad impuesta, el sexismo, la homofobia, etcétera. Si la preocupación central de *Entrada libre* son los usos de la naciente fuerza ciudadana generada por los acontecimientos de los años ochenta, *Escenas de pudor y liviandad* se ocupa de aquellas formas de lo social y lo político que exceden el discurso democrático tradicional: el género, en este caso. Considerando lo tardía que es la lucha por la igualdad de género en México (que realmente no encuentra ecos públicos hasta bien entrada la década de 1980 para los derechos de las mujeres, y quizá hasta esta década para los derechos de los homosexuales), resulta notable que Monsiváis presente este tema como uno de los problemas centrales a diagnosticar a partir de la narrativa. Al narrar estas estampas de la cultura hegemónica y oficial en su pleno absurdo, hace explícitas sus aporías, en busca de medios para desmontarlas.

En "Instituciones", al igual que en "Crónica de sociales", continúa su labor de narrar los excesos de la clase pudiente, como forma de poner en entredicho la cultura generada por la desigualdad social. En su crónica sobre

[14] Para un análisis de la relación de Monsiváis con el concepto de Williams, véase Franco (2007).

[15] Analizo con detenimiento estas dos crónicas en mi ensayo de 2007. Para no repetirme, invocaré otros momentos del libro para ilustrar mis argumentos.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:59 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

María Félix se manifiesta esto claramente: "La Casa Morada, en Insurgentes Sur, es uno de esos santuarios de la opulencia que atenúan los estremecimientos del pesimismo económico. A la disposición de los evadidos de la crisis, una arquitectura de interiores dulcemente inspirada en Houston o Dallas, lo art-nouveau y lo art-deco que erotizan el ánimo, los estilos distintos que al armonizar tienden a convencer al cliente de que él —en rigor— es un viajero internacional" (164). En su crítica a la clase alta, Monsiváis se enfoca en la artificialidad y superficialidad de los referentes culturales presentes en la vida cotidiana. En esta cita, por ejemplo, habla del diseño de interiores como una estrategia de extrapolación de referentes culturales hacia un sistema de signos construidos para crear una fantasía de cosmopolitismo ante el vacío cultural del consumidor de dicha cultura. Aquí aplica una vez más la oposición binaria entre una cultura superficial, que se sustenta como forma de performativizar el estatus y la desigualdad, y una cultura real, que sirve para la construcción de identidades resistentes y afectividades eróticas para enfrentar los imperativos emocionales de la hegemonía. Veamos, por ejemplo, un fragmento de una crónica "Dancing": "En el dancing, *esto* se tolera, y da igual que *esto* (la impudicia y la afirmación genitales) se asuma con orgullo o inhibición. Gracias a la estética de la sexualidad, generaciones de reprimidos y desposeídos hacen del danzón su trámite versallesco y su música clásica y ven en el bailar cuerpo-a-cuerpo su primera orgía *permitida*" (52). Los hoyos fonqui, los centros nocturnos y otros espacios lúbricos son presentados por Monsiváis como la contracara del supuesto buen gusto de las clases altas. En estos espacios sórdidos y erotizados radica una instancia de liberación cultural, no sólo porque en ellos se ponen entre paréntesis los parámetros raciales y económicos de la cultura nacional, sino porque estas formas de sublimación sexual liberan a sus participantes de las estructuras de moralidad. En la medida en que esta moralidad desempeña una función preponderante en el sustento de las mismas desigualdades activadas por la decoración de interiores, esta sexualidad nocturna y subterránea constituye un espacio de resistencia y cuestionamiento de la hegemonía social.

Esto, por supuesto, no quiere decir que Monsiváis escape al viejo *dictum* de Henri Bergson: "todo humorista es un moralista desilusionado" (Bergson 1986: 89). La moral de Monsiváis, sin embargo, es pública y no privada, y se conecta con los usos éticos del poder. No obstante, esta vena moral es una de las razones por las que su único volumen de ficción sea de parábolas, el *Nuevo catecismo para indios remisos* (1983, con posteriores ediciones aumentadas). Adolfo Castañón explica así este giro: "Monsiváis pertenece a esa especie amenazada que es la de los escritores para quienes la cultura del libro y el conocimiento bíblico en cuanto conocimiento literario imprescindible forman un todo indisoluble" (2005: 15). Este libro articula, entonces, la vena intelectual protestante que aparece sólo intermitentemente en el autor,

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:59 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

pero que en este texto, *sui generis* aun dentro del corpus de sus obras, ocupa un lugar preponderante. Arturo Dávila caracteriza así este texto:

> Se trata, asimismo, de ficciones que se valen de un cierto *alrevesamiento* del discurso oficial, y que funcionan sobreponiendo al dogma religioso otra fabulación todavía más increíble, situada en un plano satírico, que intenta volver comprensible lo incomprensible. Una especie de barroco lúdico (o hasta churrigueresco), donde realidad y ficción se encuentran y pueden dialogar. Y ahí, en ese plano humorístico y ambiguo —a la vez que "peligroso"—, donde lo real colinda con lo fantástico, se permite la negociación con lo que supuestamente es innegociable: el dogma de la fe (2007: 205).

En esta lúcida presentación, Dávila sugiere que la parábola opera aquí como un medio de actualizar la matriz narrativa de la colonialidad mexicana en una forma de articular una crítica al poder como categoría cultural. Un ejemplo de esto puede encontrarse en la historia "El rezo desobediente", donde el cuerpo de un hombre de fe resiste la moral impuesta por el discurso religioso: "En ese momento reparó en el libre albedrío de sus manos, en las figuras que sus manos trazaban, en las gesticulaciones impúdicas y obscenas que negaban y difamaban el provecho virtuoso de su sermón" (Monsiváis 2006: 90). La impudicia y obscenidad de las gesticulaciones son el paralelo del encuentro de los cuerpos en el danzón y el hoyo fonqui de *Escenas de pudor y liviandad*. Aunque se encuentran extraídas de un contexto cotidiano, las situaciones de *Nuevo catecismo para indios remisos* reflejan el ethos que Monsiváis expresa en su crónica. Si bien todo está presentado en el lenguaje de la fe y la colonialidad, en realidad los textos de este libro constituyen una exploración teórico-narrativa de los principios morales de la obra de Monsiváis. Castañón tiene razón en señalar que: "Con su fervorosa crítica a la falta de fe en la crítica, el *NCIR* de Carlos Monsiváis no sólo afirma la vitalidad de la sensibilidad barroca nacional, alimenta también la certeza de que la inteligencia crítica es una de las formas perdurables de la esperanza" (2005: 21). Sin embargo, yo argumentaría que el punto nodal reside más en la inteligencia crítica que en el uso de una sensibilidad barroca: una moralidad que se despliega desde la ficción para mantener, aun en el nivel simbólico, la necesidad de la crítica y la perspectiva secularizadora de la sociedad.

El lenguaje parabólico ha tenido repercusión en la narrativa de Monsiváis a partir de la década de los años noventa, cuando comienza sus celebradas aproximaciones a la masificación con la figura del Apocalipsis. *Los rituales del caos* (1996) es el libro que corona la consagración de Monsiváis tanto en el canon narrativo de México como en su función de intérprete de la modernidad latinoamericana. El lenguaje religioso, secularizado en su actualización hacia el caos contemporáneo, le sirve para entablar la rizomática

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:59 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

proliferación de la esperanza y lo apocalíptico en la era actual: "Bienaventurado el que lee, y más bienaventurado el que no se estremece ante la cimitarra de la economía, que veda el acceso al dudoso paraíso de libros y revistas, en estos años de ira, de monstruos que ascienden desde la mar, de blasfemias que descienden para cercenar el tartamudeo, y de dragones a quienes seres caritativos filman y graban el día entero para que nadie se llame a pánico y se les considere criaturas mecánicas y no anticipos del feroz exterminio" (Monsiváis 1996: 248). En esta proclama de cariz bíblico, se observa la forma en que Monsiváis se aproxima al caos moderno: la necesidad de la cultura y la inteligencia crítica para enfrentar el consumo que destruye todo, recordando la fórmula que un par de años después articulará, desde el título de su libro, el sociólogo chileno Tomás Moulian: "el consumo me consume" (1998). Monsiváis plantea esta misma problemática al principio de *Los rituales del caos*: "En el centro, el consumo. En el mundo de las grandes supersticiones contemporáneas, la compra y el anhelo de compra se han convertido en el don para reflejarse en el espejo del prestigio íntimo, y, en el juego donde las imágenes son lo esencial, lo que se alaba es la creencia en el consumo (de fe, de básicos y superfluos, de shows), al que se califica como fuerza que verdaderamente encauza a la sociedad" (1996: 15). Esta aseveración enmarca una narrativa donde la sociedad civil de los años ochenta se desvanece en el aire del capitalismo avanzado, donde las fuerzas sociales que se organizaron en la década anterior han cedido ante el irremediable paso del consumo.

María Cristina Pons propone una lectura sugerente del libro: "el problema central que se va planteando a través de los rituales del caos es el de los peligros de ese Orden ubicuo de la tecnología, no ya entendida como un modo de producción de un aparato o una maquinaria, sino como una racionalidad que regula los modos de pensar y de comportamiento de una sociedad" (2007: 115). En cierto sentido, es posible afirmar que la clara dicotomía entre la emancipación de lo real y la hegemonía de lo superficial se disuelve por el consumo y la tecnología, dado que el nuevo orden capitalista transforma todo en hegemonía. Lo interesante de esta crítica, sin embargo, es que Monsiváis no lo contrapone a una perspectiva conservadora o pasatista. De hecho, su crítica sustenta claramente la circunstancia de que ese pasado también fue constructor de hegemonía: "Helguera inventa los escenarios o los transfigura a placer, poblándolos con una alegría dulcemente artificial, tan idílica como las canciones campiranas de los años veintes, con chaparritas que no lloran porque su Pancho muy pronto volverá, con surcos y casitas anteriores a las inclemencias del Progreso" (Monsiváis 1996: 67). Es claro que, en Monsiváis, el regreso al pasado no es una visión viable.

El Apocalipsis en Monsiváis es, a fin de cuentas, un diagnóstico social ambiguo. Como se ve tanto en *Los rituales del caos* como en su reciente *Apocalipstick* (2009), el concepto implica más bien la disolución del sistema de

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:59 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

referencias y moralidades que definieron al México moderno desde la Revolución. En un desfile de dos décadas que abarca al Metro, a Spencer Tunick, a Gloria Trevi y al neoderechismo mexicano, Monsiváis plantea un fin del tiempo de la nación a partir de la gradual disolución de sus parámetros culturales y de la persistente presencia de anacronismos que se resisten a morir. Ciertamente, en este tema él se encuentra sintonizado con la teoría crítica contemporánea: el mismo Slavoj Žižek con el que empecé este ensayo recientemente publicó un libro titulado *Living in the End Times* (2010). Aquí radica el punto (provisional) de llegada de la narrativa de Monsiváis. Si su obra anterior fue la historia de una modernidad prometida, inconclusa y presente a la vez, *Apocalipstick* acusa ya el agotamiento de dicha modernidad, el fin de esas promesas de liberación de la sociedad civil y el surgimiento de nuevos cuerpos ciudadanos (en una noción más literal de lo que parecería en principio), que en su afecto y su erótica imaginan nuevas formas de emancipación. Con todo, Monsiváis es un optimista, un hombre cuya mirada crítica, secular, brillante y comprometida, siempre encuentra en el caos y el fin del mundo los destellos de esperanza que el intelectual público y el cronista de la vida contemporánea tiene la obligación ética de mostrar. Monsiváis es un género literario y narrativo en sí mismo, y en ese género radica su vastísima contribución literaria y política.

Bibliografía

Alfonso, Vicente. 2009. "Precisiones sobre el caos", en Salazar 2009, pp. 52-61.

Barthes, Roland. 2009. "El efecto de realidad", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, tr. C. Fernández Medrano. Paidós (*Biblioteca Roland Barthes*), Barcelona, pp. 211-221.

Bencomo, Anadeli. 2002. *Voces y voceros de la megalópolis. La crónica periodístico-literaria en México*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main.

Bergson, Henri. 1986. *Introducción a la metafísica. La risa*, tr. Manuel García Morente. Porrúa ("*Sepan Cuantos...*", 491), México.

Beverley, John. 2004. *Testimonio. On the Politics of Truth*. University of Minnesota Press, Minneapolis.

—— y Hugo Achugar (eds.). 2002. *La voz del otro. Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Universidad Rafael Landívar, Ciudad de Guatemala.

Bielsa, Esperança. 2006. *The Latin American Urban "Crónica". Between Literature and Mass Culture*. Rowman and Littlefield, Maryland.

Castañeda, Lobsang. 2009. "Monsiváis: crónica-ensayo y heterodoxia", en Salazar 2009, pp. 25-33.

Castañón, Adolfo. 2005. *Nada mexicano me es ajeno. Seis papeles sobre Carlos Monsiváis*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Corona, Ignacio y Beth Jörgensen. 2002. *The Contemporary Mexican Chronicle. Theo-*

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:59 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

retical Perspectives on the Liminal Genre. State University of New York Press, Albany.

DÁVILA, Arturo. 2007. "*Nuevo catecismo para indios remisos* o las trampas de la Reverenda fe", en Moraña y Sánchez Prado 2007, pp. 204-234.

EAGLETON, Terry. 1990. *Ideology. An Introduction*. Verso, Londres.

EGAN, Linda. 2004. *Carlos Monsiváis. Cultura y crónica en el México contemporáneo*, tr. Isabel Vericat. Fondo de Cultura Económica (*Tierra Firme*), México.

FABER, Sebastiaan. 1999. "La metonimia en una crónica de Monsiváis. Hacia un periodismo democrático", *Literatura Mexicana*, vol. 10, núm. 1, pp. 249-280.

FRANCO, Jean. 2007. "Residuales y emergentes: Carlos Monsiváis y Raymond Williams", en Moraña y Sánchez Prado 2007, pp. 193-203.

GENTIC-VALENCIA, Tania. 2007. "El relajo como redención social en *Los rituales del caos* de Carlos Monsiváis", *Revista Iberoamericana*, núm. 218-219, pp. 219-236.

GUGELBERGER, Georg M. (ed.). 1996. *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America*. Duke University Press, Durham.

KEANE, John. 1998. *Civil Society. Old Images, New Visions*. Stanford University Press, Stanford, California.

KRANIAUSKAS, John. 2007. "Proximidad crítica: las crónicas-ensayos de Carlos Monsiváis", tr. Luciano Martínez, en Moraña y Sánchez Prado 2007, pp. 60-75.

LUNA, Mayra. 2009. "Metamexicanidad. La ficción experimental de Carlos Monsiváis", en Salazar 2009, pp. 34-51.

MONSIVÁIS, Carlos. 1970. *Días de guardar*. Ediciones Era (*Biblioteca Era. Ensayo*), México.

——. 1977. *Amor perdido*. Ediciones Era (*Biblioteca Era. Ensayo*), México.

——. 1987. *Entrada libre. Crónicas de una sociedad que se organiza*. Ediciones Era (*Biblioteca Era*), México.

——. 1988. *Escenas de pudor y liviandad*. Grijalbo, México.

——. 1996. *Los rituales del caos*. Ediciones Era, México.

——. 2006. *Nuevo catecismo para indios remisos*. Ediciones Era, México.

——. 2005. *No sin nosotros. Los días del terremoto*. Ediciones Era, México.

——. 2008. *El 68. La tradición de la resistencia*. Ediciones Era, México.

——. 2009. *Apocalipstick*. Debate, México.

MORAÑA, Mabel. 2007. "El culturalismo de Carlos Monsiváis: ideología y carnavalización en tiempos globales", en Moraña y Sánchez Prado 2007, pp. 21-59.

—— e Ignacio M. SÁNCHEZ PRADO (comps.). 2007. *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*. UNAM-Era, México.

MOULIAN, Tomás. 1998. *El consumo me consume*. LOM Ediciones (*Libros del Ciudadano*), Santiago de Chile.

MUDROVCIC, María Eugenia. 2007. "Cultura nacionalista vs. cultura nacional. Carlos Monsiváis ante la sociedad de masas", en Moraña y Sánchez Prado 2007, pp. 124-135.

MUÑOZ, Boris y Silvia SPITTA (eds.). 2003. *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh.

PEREDO, Ximena. 2009. "Entre Monsiváis y Kapuscinski, un aire de familia", en Salazar 2009, pp. 265-278.

PONS, María Cristina. 2007. "Monsi-caos: la política, la poética o la caótica en las crónicas de Carlos Monsiváis", en Moraña y Sánchez Prado 2007, pp. 107-123.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:59 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

SALAZAR, Jezreel. 2006. *La ciudad como texto. La crónica urbana de Carlos Monsiváis*. Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey.

—— (comp.). 2009. *La conciencia imprescindible. Ensayos sobre Carlos Monsiváis*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (*Fondo Editorial Tierra Adentro*, 369), México.

SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. 2003. "De ironía, desubicación, cultura popular y sentimiento nacional: Carlos Monsiváis en el cambio de siglo", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, núm. 20, pp. 15-23.

——. 2007. "Carlos Monsiváis: crónica, nación y liberalismo", en Moraña y Sánchez Prado 2007, pp. 300-336.

——. 2009. "La batalla del liberalismo. Notas sobre la ensayística reciente de Carlos Monsiváis", en Salazar 2009, pp. 127-142.

SKLODOWSKA, Elzbieta. 1992. *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*. Peter Lang, Nueva York.

TORRES, Vicente Francisco. 2008. *La novela bolero latinoamericana*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

WILLIAMS, Raymond. 1980. "Estructuras del sentir", en *Marxismo y literatura*, tr. Pablo di Masso, pról. J. M. Catellet. Península (*Homo Sociologicus*, 21), Barcelona, pp. 150-158.

ZAVALA, Oswaldo. 2009. "Para desestabilizar nuestro optimismo: Por mi madre, bohemios y la exterioridad discursiva de Carlos Monsiváis", en Salazar 2009, pp. 193-213.

ŽIŽEK, Slavoj. 2006. *The Parallax View*. The Massachussetts Institute of Technology, Cambridge, USA.

——. 2010. *Living in the End Times*. Verso, Londres.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:59 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:26:59 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

EL COLEGIO DE MÉXICO

Chapter Title: UNA POÉTICA DE LA REESCRITURA: JOSÉ EMILIO PACHECO

Chapter Author(s): Edith Negrín

Book Title: Doscientos años de narrativa mexicana

Book Subtitle: Siglo XX

Book Editor(s): Rafael Olea Franco and Laura Angélica de la Torre

Published by: El Colegio de Mexico

Stable URL: https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnq1k.22

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at https://about.jstor.org/terms

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0). To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

El Colegio de Mexico is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Doscientos años de narrativa mexicana*

JSTOR

This content downloaded from 189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:18 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

UNA POÉTICA DE LA REESCRITURA: JOSÉ EMILIO PACHECO

Edith Negrín
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Para Yvette
Para Diana, *In memoriam*

Tenemos una sola cosa que describir:
este mundo.
JOSÉ EMILIO PACHECO, "(Arte poética I)"

POETA, INTELECTUAL, POLÍGRAFO

En los inicios del siglo XXI, reconocemos a José Emilio Pacheco como un escritor canónico, una voz imprescindible en la escena cultural mexicana desde mediados de la anterior centuria. Nacido en México en 1939, a partir de sus primeras publicaciones se ha aproximado a la realidad a través de la doble percepción del poeta y del intelectual.

El ejercicio poético de Pacheco es resultado de una sensibilidad innata que ha sido pulida por décadas de frecuentación de la mejor poesía nacional y universal, pasando del goce de la lectura a los más complejos placeres de la traducción y la recreación. Sus dones nos han entregado a los lectores, además de los deslumbrantes atisbos de esas ínsulas extrañas a que acceden los verdaderos poetas, el descubrimiento y la revelación de esta realidad nuestra, la de los días terrenales. A través de una compleja red de confesas e implícitas referencias culturales, mediante experiencias límite del lenguaje, y siempre con la conciencia del ineluctable transcurrir de los minutos, las horas, los días, los años y los siglos, Pacheco ha poetizado el cuerpo, el nacimiento y la muerte, la casa, el país, la naturaleza, el universo... en un movedizo conjunto de composiciones articuladas en continua germinación.

En 1966, Octavio Paz comparó al poeta aún joven con un lago, que "contempla, recibe, reflexiona [...] y además, posee un temperamento crítico"; un artista que "se contiene en una claridad quieta" (Paz 1987: 166). Y Alí Chumacero decía de *Los elementos de la noche*, el primer poemario de José Emilio, que se trataba de una "poesía equilibrada entre el esplendor de la

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:18 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

metáfora y la oscuridad de la reflexión" (Chumacero 1987: 208). Las lecturas coinciden: ya la obra poética temprana del escritor dejaba ver, a través de la práctica lúdica de la lengua, la presencia de la reflexión y la crítica, las aptitudes del intelectual. Su posterior producción muestra las cualidades del ciudadano versado en el conocimiento de su entorno social, preocupado por el futuro.

La prueba más tangible de la práctica reflexiva del autor ha sido una copiosa producción ensayística, vertida durante décadas en las páginas de suplementos culturales, diarios y revistas, y todavía desperdigada. Entre otros temas, los artículos pachequianos contienen una historia de la literatura mexicana en cuya desarticulación y heterogeneidad reside su riqueza. Escritos breves que dialogan con los acontecimientos culturales inmediatos, y destacan por la agudeza, la solidez informativa, la escritura amena y la generosidad crítica. La colaboración de Pacheco en el periodismo, fruto del cotidiano equilibrio entre el profesionalismo y la pasión, se adscribe a la mejor tradición de los escritores mexicanos del siglo XIX, a su propósito de difundir y democratizar la cultura y tal vez también, en cierta medida, a su liberalismo político.

La obra narrativa de José Emilio Pacheco es el objeto de este ensayo, una obra que sin duda se beneficia tanto del amoroso juego con el lenguaje definitorio del poeta, como de la obsesiva erudición, la conciencia de la historia y el compromiso con el presente propios del intelectual.[1] Se enriquece asimismo con cada una de las diversas escrituras del polígrafo, con su labor de traducción, con sus incursiones en el guionismo cinematográfico.

Por su fecha de nacimiento, 1939, el escritor pertenece a la llamada Generación del 68: nacidos entre 1936 y 1950. Sin embargo, por su precoz iniciación en la vida cultural, José Emilio se integra a la generación anterior, la del Medio Siglo, que agrupa a aquellos intelectuales y artistas nacidos entre 1921 y 1935, con quienes comparte muchas de sus características.[2]

José Emilio Pacheco empieza a publicar hacia finales de la década del cincuenta, cuando rondaba los dieciocho años, en una revista llamada *Estaciones*, fundada y dirigida por Elías Nandino. A esta publicación entrega su

[1] Este estudio es una etapa más en el trayecto de una inquietud sobre la obra de José Emilio Pacheco surgida hace varias décadas. El interés compartido por Yvette Jiménez de Báez y Diana Morán, y el trabajo colectivo dirigido por la primera, produjeron el libro *Ficción e historia: la narrativa de José Emilio Pacheco* (1979), que es base irremplazable de mi actual lectura.

[2] Por lo que hace a las generaciones culturales, sigo los parámetros de Enrique Krauze quien continúa la aproximación de Ortega y Gasset a la historia de México, iniciada por Wigberto Jiménez Moreno y asumida creativamente por Luis González. Krauze ha trazado un esquema generacional de las personalidades más significativas en la política, la ciencia y la cultura de México en el siglo XX en "Cuatro estaciones de la cultura mexicana" (Krauze 1983).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:18 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

primer poema ("Eva"), su primer relato ("Tríptico del gato") y sus primeros ensayos (cuatro reseñas bibliográficas), dejando clara su vocación poligráfica (Pacheco 1957a, b, d, e, f, g).[3] *Estaciones* apareció por espacio de cuatro años (1956-1960), y el joven artista entregó a sus páginas alrededor de medio centenar de colaboraciones.

Asimismo, en la revista de Nandino se estrena como organizador cultural, pues desde el número de verano de 1957 fue invitado a dirigir un suplemento para los escritores jóvenes, de nombre *Ramas Nuevas*. En su coordinación asumió una actitud conciliadora, al acercarse a la producción literaria en sus cualidades intrínsecas, por encima de ideologías, posturas y grupúsculos, intención que ha mantenido siempre en su práctica profesional (Pacheco 1957c).

¿Todo lo empaña el tiempo?: una poética de la reescritura

Tres colecciones de cuentos (¿o son cuatro?) y dos novelas componen hasta ahora, el inicio del siglo XXI, el acervo narrativo del autor. Las cifras son engañosas, las fechas también. Tratemos de seguir la trayectoria cronológica de las publicaciones.

La *plaquette* inicial de José Emilio Pacheco se titula *La sangre de Medusa*, y apareció en 1958, en los Cuadernos del Unicornio dirigidos por Juan José Arreola. Se compone de dos relatos. Una reedición, con el sello de la editorial Latitudes, que contenía los mismos relatos, si bien corregidos, apareció en 1978. Ambas ediciones tuvieron una trayectoria apenas marginal.[4]

En 1963 publica *El viento distante*, su primera serie de amplia circulación, constituida por seis cuentos, en Ediciones Era, casa editorial que albergará desde entonces casi toda su producción. La segunda edición ve la luz en 1969, con el mismo título, pero en el interior especifica *"El viento distante" y*

[3] Hugo Verani ha documentado con acuciosidad la producción de JEP en el libro *La hoguera y el viento*. El estudioso menciona algunos textos anteriores a la etapa de *Estaciones*, publicados en revistas estudiantiles y periódicos de provincia, más o menos perdidos, y los ubica en la que denomina la "prehistoria literaria del autor" (Verani 1993b: 298). Otra imprescindible fuente de consulta es por supuesto el *Diccionario de escritores mexicanos* (1997). Por mi parte, en un artículo anterior comenté la labor de José Emilio en *Estaciones* (Negrín 2009).

[4] El relato "La sangre de Medusa" se publicó por primera vez en *Letras Nuevas*, 1958, el mismo año que apareció el volumen de Cuadernos del Unicornio. Ambas versiones son idénticas, salvo un espacio en blanco que registra la *plaquette* y no la revista (Pacheco 1958a). Por otra parte, *El Diccionario de escritores mexicanos* menciona otra edición del Cuaderno, aparecida en 1978, el mismo año que la de Latitudes, en una "Editorial Fantasma". No la he localizado.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:18 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

otros relatos, y agrega ocho composiciones a las seis iniciales. Después de una decena de reimpresiones, en el año 2000 aparece una tercera edición con el mismo nombre y el mismo número de cuentos que la anterior. A lo largo de las tres ediciones, los relatos registran cambios, a los que me referiré posteriormente.

En 1967 Pacheco alumbra su primera novela: *Morirás lejos*. Una segunda edición, revisada, aparece en 1977, después de la cual se han hecho varias reimpresiones.

En 1972 vuelve a los relatos con el volumen *El principio del placer*, en la editorial Joaquín Mortiz. En 1977, se publica una nueva versión en Ediciones Era y, como en el caso de la novela, varias reimpresiones.

En 1981 el escritor entrega a Era la novela corta *Las batallas en el desierto*, que había aparecido primero en el suplemento cultural *Sábado*, del periódico capitalino *Unomásuno*, a manera de relato extenso, el 7 de junio de 1980. Después de 19 reimpresiones legítimas —y algunas de carácter pirata, lo que también acontece con otros textos del autor—, en 1999 sale una segunda edición, revisada.

Por último, en 1990, para cerrar el siglo XX, el narrador ofrece a los lectores una nueva colección llamada una vez más *La sangre de Medusa*, si bien en página interna se detalla *"La sangre de Medusa" y otros cuentos marginales*. Esta versión registra muchas transformaciones, en relación con la primera, empezando por su multiplicado número de relatos, para hablar de lo más evidente. El volumen se ha metamorfoseado de tal forma que puede ser visto como un nuevo cuentario. Sin embargo, también podría no considerarse como tal, puesto que reitera el nombre de la *plaquette* juvenil y se enlaza de diversas formas con ella.

Asumir, como he hecho, que *"La sangre de Medusa" y otros cuentos marginales* se trata de una serie nueva, y no sostener lo mismo en el caso de la segunda edición de *El viento distante*, que también presenta variaciones radicales en el número de relatos respecto de la primera, tal vez sea pura arbitrariedad de mi parte. Otros lectores pudieran hablar de cinco ediciones tomando como dos las de *El viento distante*. Asimismo, desde la óptica de otros estudiosos, tal vez el cuadernillo del Unicornio, por su carácter breve y marginal, no tendría que ser inventariado como una colección.

La enumeración de los volúmenes que constituyen la cuentística de José Emilio Pacheco es, pues, engañosa. Las dudas obedecen a que en su totalidad los relatos se conforman en un *corpus* coherente pero en constante mutación, cuya apertura es tal que deja a criterio del lector incluso el número de colecciones.

A continuación quisiera revisar sucintamente la trayectoria narrativa de Pacheco, no analizando en detalle cada relato, cada volumen, sino intentando señalar, a grandes rasgos, sus obsesiones escriturales y su evolución.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:18 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

La infinita flexibilidad del relato

La sangre de Medusa (Pacheco 1958b) consta de dos relatos, "La noche del inmortal" y el que da título a la *plaquette*. La lectura, en el nuevo milenio, de estos textos, escritos por un narrador que no había cumplido los veinte años, deja claro su carácter seminal.

Ambos cuentos están integrados por dualidades. Por la alternancia de dos historias, a veces ubicadas en tiempos o espacios diferentes, o de dos personajes. Los componentes de cada dualidad ofrecen paralelismos que tienden a aproximarse. Determinados recursos tipográficos, como la división del relato en bloques, separados entre sí por espacios en blanco, o el empleo de distintos tipos de letras, serán utilizados por el autor en sus siguientes producciones. La atención a la tipografía es, por supuesto, propia de quien convive con la creación poética.

"La noche del inmortal", encabezado por un epígrafe de Borges, presenta la historia de Eróstrato, aquel que había intentado dar sentido a su existencia mediocre incendiando el templo de Diana en Éfeso, y pergeñando un papiro, mientras contemplaba las llamas. El documento será un breve relato dentro del principal. Como contrapunto del personaje, el narrador evoca la vida y hazañas de un contemporáneo del incendiario, el luminoso Alejandro Magno.

La accidentada trayectoria del manuscrito lo convierte en un palimpsesto, varias veces borrado, traducido, reescrito, modificado. El papiro enlaza la primera anécdota, situada en el año IV antes de Cristo, con otra enmarcada en el inicio del siglo XX. En esta segunda historia, dos personajes, jóvenes patriotas bosnios combatientes contra la ocupación austrohúngara, encuentran el escrito y se proponen traducirlo —una vez más— a su lengua. Fracasaron ambos en su propósito de acceder "a los salones literarios" de su país (Pacheco 1958b: 3). A la muerte de uno de ellos en las trincheras, en batalla contra los turcos, el otro lleva a cabo finalmente la tarea de recomposición del documento. Se trata de Gavrilo Princip, el mismo que dispara contra el archiduque Francisco Fernando de Sarajevo en el episodio detonador de la segunda Guerra Mundial.

El paralelismo de las historias se observa, asimismo, en los personajes: por una parte, Eróstrato y Alejandro Magno; por otra, Gavrilo Princip y su amigo. Hay también equiparación entre el incendiario y el militante Princip; si bien uno es impulsado por el afán de notoriedad y el otro por un móvil nacionalista, ambos comparten la marginación social y la decisión de arriesgar sus vidas en un acto límite.

"La sangre de Medusa" abre con un epígrafe de Gilberto Owen. Presenta también dos historias: una, la de Perseo y Andrómeda, transcurre en el universo de los dioses griegos. La otra es la de Fermín e Isabel, que habitan el

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:18 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

México contemporáneo de las capas medias bajas. Las diferencias entre el pasado heroico del griego y el mediocre del hombre del siglo XX se borran cuando Fermín da muerte a esa cuasi Medusa que es Isabel. Ambos personajes masculinos enfrentan la vejez y el encierro: "Al centro de su tumba el rey y el loco son un mismo hombre; sus historias contrarias una misma vida; su tiempo, separado por siglos, por edades cumplidas, es un tiempo que vuelve y se arrepiente, que se repite y huye: laberinto infinito, abismo sin memoria" (Pacheco 1958b: 13).

De este primer cuaderno del autor quiero destacar dos características generadoras. Una es que la convergencia entre elementos diversos y aun opuestos cuestiona los límites entre el pasado y el presente, el mito y la realidad, la ficción y la historia, los hombres y los dioses. Otra es la presencia de la Ciudad de México, sus parques, sus calles, en "La sangre de Medusa". En las primeras ediciones del relato se hace referencia a "las calles de Argentina", "la alameda". En la edición de 1990, se habla de la calle "San Juan de Letrán".

La primera edición de *El viento distante* conjuga relatos realistas con otros que ponen en entredicho la mímesis de la realidad; pese a ello, el conjunto produce una sensación unitaria (Pacheco 1963). Contribuye a generar esa impresión tanto la temática, niños y adolescentes en desajuste con el mundo circundante, como el predominio de la prosa poética, y en ella, la reiteración en las narraciones de elementos como el viento, que está anunciado desde el título del volumen. La escritura de algunos de estos relatos, plena de imágenes evanescentes, parece estar presidida por el viento y la distancia.

Las dos primeras narraciones y la última —"El parque hondo", "Tarde de agosto" y "El castillo en la aguja"—, los bordes del corpus, son de corte realista. No sólo relatan acontecimientos posibles, sino que se refieren a sitios existentes que los lectores mexicanos contemporáneos pueden reconocer sin dificultad. En estos tres relatos, las frustraciones de la vida cotidiana que marcarán indeleblemente a los personajes, se asocian no sólo a la crisis de crecimiento, sino a su marginalidad social.

En el centro de la serie se encuentran dos relatos "El viento distante" y "Parque de diversiones". El primero, el más poético del conjunto, presenta, con escenas de gran fuerza visual, en las voces alternas de un narrador omnisciente y un personaje, la experiencia de este último, un domingo en una feria. El joven, junto con su novia, buscaba esa noche esparcimiento, y sólo obtuvo el desasosiego que le produjo un espectáculo. Situado en una franja incierta, entre realidad y fantasía, "El viento distante" prepara la entrada al siguiente cuento, que se ubica por completo en un ámbito fantástico, con una intensa carga simbólica.

En "Parque de diversiones" aparece un zoológico donde la convención entre animales y personas, entre espectadores y espectáculo se invierte.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:18 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Tanto la anécdota como su estructuración juegan con la idea de la circularidad. El relato finaliza con las mismas palabras del inicio: describe el espectáculo del parto de una elefanta. Después de cinco segmentos con escenas o reflexiones correspondientes a los diferentes espacios del parque, en el VI se inserta un artículo del arquitecto que lo construyó:[5]

> ese Parque está dotado de otro Parque, el cual (invirtiendo el proceso de ciertas botellas que pueden vaciarse pero no ser llenadas nuevamente) permite la entrada —si bien clausura para siempre toda posibilidad de salida, este segundo parque está dentro de otro parque en que los asistentes contemplan a los que contemplan [...] una sucesión sin término de círculos concéntricos [...] aplicación [...] de la teoría de algunas cajas chinas a la arquitectura (Pacheco 1963: 43-44).

Las palabras del arquitecto configuran la imagen del parque como un dinámico laberinto sin escape. De ahí que el libro lleve como único epígrafe unas líneas de un poema de Henri Michaux: "Labyrinthe la vie, labyrinthe la mort / Labyrinthe sans fin, dit le Maître de Ho". Por supuesto, la imagen del laberinto, tanto como la disposición paralelística, ya desde *La sangre de Medusa*, remiten a una influencia de Jorge Luis Borges, que Pacheco asume explícitamente en la segunda edición de esta última serie.

"La cautiva", el quinto relato, al igual que "El parque hondo", "Tarde de agosto" y "El castillo en la aguja", describe la experiencia inusitada de un niño, evocada en primera persona desde la edad adulta por el protagonista —lo que Hugo Verani llama una "voz dual" (2006b: 72). Pero a diferencia de los personajes de aquéllos, no se trata de un niño pobre o carente de afectos; su remembranza está teñida más de nostalgia que de resentimiento. Se distingue también de los tres cuentos mencionados y se aproxima a los restantes en que horada la convención realista, introduciendo cierta ambigüedad entre lo real y lo sobrenatural.

Así esta edición inicia con una propuesta realista, que se pone en entredicho en los cuentos de en medio y vuelve a predominar al final.

La segunda edición de *El viento distante*, reitero, además de correcciones menores a los seis relatos de la primera, agrega otros ocho (Pacheco 1969). Presenta asimismo transformaciones en los epígrafes. El que preside el conjunto es una cita de Henry James que se vincula con los nuevos cuentos incluidos, y en el futuro se convertirá en uno de los rasgos definitorios de la visión de mundo del autor: "I have the imagination of disaster / —and see life as ferocious and sinister". De los nuevos relatos, "Aqueronte" y "La reina"

[5] La segunda edición aumenta dos fragmentos y ubica en el VIII el relato del arquitecto. Además, el epígrafe corresponde sólo a "Parque de diversiones" (Negrín 2004).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:18 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

establecen continuidad con la temática de los adolescentes y jóvenes de la primera edición, con una perspectiva realista.

"Virgen de los veranos", asimismo realista, señala un cambio en el tema. Tiene que ver con las apariciones de santos y la mercantilización de la religiosidad popular. Su principal interés es la recreación del lenguaje coloquial en una región del campo mexicano, cercana a la capital. Este cuento se asocia en la serie con uno menos realista, "La luna decapitada", que también muestra un nuevo interés temático, la historia nacional. La narración confiere a un episodio de la primera mitad del siglo XX, vinculado con la Revolución, dimensiones míticas gracias a la evocación de leyendas prehispánicas. El homenaje al Carlos Fuentes de *Los días enmascarados* es evidente, y Pacheco volverá a jugar con el tema en "La fiesta brava", de su siguiente colección.

Los cuatro relatos restantes, que forman una unidad dentro del conjunto, y se encuentran colocados al final de éste, tienen que ver con una de las preocupaciones fundamentales del autor, la denuncia de la barbarie que encierra la llamada civilización. "No entenderías" describe, mediante una convención realista, una anécdota cotidiana que muestra el asombro de una niña y la impotencia de su padre ante la violencia del racismo. El caso podría haber ocurrido en Estados Unidos.

"Civilización y barbarie" es una narración fantástica que, por medio del montaje de varias historias, culmina en el aniquilamiento de un anciano estadounidense, veterano de la segunda Guerra Mundial, a manos de los apaches que eran parte del programa que contemplaba en el televisor. Alternando con las escenas del hombre dentro de su confortable casa, temeroso de una invasión de "los negros", y la lucha en la pantalla entre el ejército estadounidense y los indios, se intercalan fragmentos de una carta del hijo del protagonista, que está en Vietnam. Se reitera aquí en la similitud de los enfrentamientos entre los "civilizados" combatientes estadounidenses en tres distintos momentos históricos, y los supuestos bárbaros. El intercambio entre espectáculo y espectador, entre agresores y víctimas, es un eje generador del relato.

"Algo en la oscuridad" es un cuento cuya atmósfera inquietante desborda también el realismo. Por medio de distintos puntos de vista, el de los victimarios y el de las víctimas, deja ver cómo una pareja recién llegada a un pueblo es linchada por los habitantes del mismo a causa de la diferencia en sus costumbres.

A reserva de volver a la irrupción de lo fantástico en la narrativa del autor, deseo subrayar que la crítica a la civilización, abordada con amargo humorismo en "Parque de diversiones", desde la primera edición de *El viento distante*, en la segunda se ha vuelto una de las obsesiones generadoras de la narrativa de Pacheco. El relato final de la segunda edición, "Jericó", lleva a una última instancia esta obsesión. Aquí un hombre, por el placer del sadismo, destruye cuidosamente un hormiguero, al tiempo que se perciben las

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:18 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

señales de una explosión atómica que llevará al mundo a un aniquilamiento total. Este relato apocalíptico enlaza con el citado epígrafe de Henry James sobre la imaginación del desastre.

"Jericó" habla de un mundo contemporáneo cuyos habitantes son tan impotentes para evitar su destrucción absoluta, como lo fueron los de la ciudad bíblica del mismo nombre.[6] Un mundo que ha vivido dos guerras mundiales —y otras como la de Vietnam—, cuyas huellas están allí, aunque a veces no se perciban a simple vista. Ya en la primera edición, el niño protagonista de "Tarde de agosto" imagina ser "el héroe, los héroes todos de la pasada guerra" (Pacheco 1963: 25-26). A mediados del siglo XX, en que se publica por primera vez "El viento distante", el trazo de la guerra parece estar limitado a las entregas de la colección "Bazooka" que lee el chico; pero la segunda edición del volumen deja clara, con "Civilización y barbarie" y "Jericó", la pervivencia de la acción y las amenazas bélicas en el presente. El presentimiento de la inminencia del Apocalipsis es un rasgo fundamental en la visión de mundo del autor.

El principio del placer, la segunda colección de narraciones de Pacheco, consta de seis relatos, aunque el primero, el que da título al volumen, podría considerarse una novela breve (Pacheco 1972). "El principio del placer" continúa la indagación en la vida adolescente que vertebra algunos relatos de *El viento distante*. Si bien aquí el protagonista es un chico de familia acomodada, cuyo padre, militar de alto rango, tiene un cierto poder en la vida de la comunidad provinciana donde la trama se ubica, su educación sentimental es tan frustrante como la del desprotegido huérfano protagonista de "Tarde de agosto", para quien cada día "era necesario" "crecer, dolorosamente crecer, abandonar la infancia" (Pacheco 1969: 20).[7]

La convicción de que la niñez y la pubertad están signadas por la tristeza, como aparece en *El viento distante*, en *El principio del placer* se ha vuelto ya indiscutible axioma desde el título. En él resuena la propuesta freudiana que opone el principio del placer, propio de los primeros años de vida, al principio de la realidad, propio del crecimiento (Jiménez *et al.* 1979: 144). El predominio del principio de la realidad se lee en todos los relatos con perso-

[6] La filiación bíblica del relato —y de otras narraciones del autor— ha sido estudiada a fondo en Jiménez *et al.* (1979: 128-130).

[7] En la primera edición de "El viento distante", en el primer párrafo dice el narrador: "tu madre se vio obligada a trabajar en la agencia de viajes. Cada mañana ella te despertaba, te preparaba el desayuno. Subían al mismo camión y bajabas en la avenida próxima a la escuela" (Pacheco 1963: 23). En la segunda, el párrafo se ha ampliado, ganando en intensidad y significación: "tu madre trabajaba en una agencia de viajes. Ella te despertaba al dar las siete. Quedaba atrás un sueño de combates a la orilla del mar, desembarcos en islas enemigas, ataques a los bastiones de la selva. Y entrabas lentamente en el día en que era necesario vivir, desayunar, ir a la escuela, crecer, dolorosamente crecer, abandonar la infancia" (Pacheco 1969: 20).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:18 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

najes infantiles o adolescentes, tras una experiencia que resulta una desilusión, a manera de rito de pasaje hacia la edad adulta.[8]

Jorge, el joven protagonista de "El principio del placer", al igual que la joven gorda protagonista de "La reina", Adelina, lleva un diario que constituye el texto del relato. Ahí transcribe con letra cursiva las cartas de Ana Luisa, la muchacha de quien está enamorado, plagadas de faltas de ortografía, así como los borradores de las del propio Jorge y el texto de un anónimo. Como en "La reina", la trama de este cuento ocurre en Veracruz, y se establecen nexos explícitos entre ambos. Tanto Jorge como Adelina pertenecen al mismo estrato social y son hijos de un militar.

El tema del desencantado despertar sentimental del adolescente Jorge, su ubicación en una familia que, por su situación de poder, difícilmente escapa a la corrupción nacional circundante, la mención de lugares identificables del contexto, la referencia a libros, revistas, música y películas indicativas de la cultura juvenil, serán retomados y llevados a una última instancia de acabamiento por el autor en su novela breve *Las batallas en el desierto*. En ambos relatos, como en otros de *El principio...*, se confronta la "versión de la historia" de un personaje con la versión dominante de la misma sancionada por la sociedad.[9]

El segundo relato, "La zarpa", pertenece asimismo al registro realista y remite, una vez más, a la dualidad entre dos personajes femeninos, uno fracasado y el otro bendecido por la fortuna. Desde los primeros relatos de Pacheco, la ciudad capital mexicana ha sido, como vimos, una presencia constante. Pero a partir de "La zarpa" el énfasis no sólo en el vertiginoso cambio sino en la ruina de la ciudad, símbolo de la corrupción del sistema social, se reitera en cuentos y novelas.

Los cuatro relatos restantes de la colección, "La fiesta brava", "Langerhaus", "Tenga para que se entretenga" y "Cuando salí de La Habana, válgame Dios", cuestionan el realismo y pueden ubicarse en el rubro de fantásticos. Desde mi punto de vista, el más interesante y complejo es "La fiesta brava", que incluye una sugerente puesta en abismo, relatada con suspenso. En el interior de "La fiesta brava" se duplica un relato de idéntico nombre, vibrante de resonancias míticas, donde un estadounidense, ex combatiente de Viet-

[8] Los críticos de Pacheco se han interesado con frecuencia en esta problemática; véase, por ejemplo, Trejo Fuentes (1993).

[9] En una lectura muy vinculada a las proposiciones de Slavoj Žižek, José Ramón Ruisánchez Serra afirma que todos los textos de *El principio del placer* se agrupan "de manera natural". "Se trata de narraciones donde un personaje aislado trata de imponer su versión de la historia —de un punto de la Historia afectado por su deseo— al grupo que forma el Otro, esto es la sociedad que comparte una versión de los hechos, donde lo fundamental, el *objet petit a* de su deseo está no sólo excluido sino incluso prohibido" (Ruisánchez 2004: 426). Para Cristina Mondragón, la unidad de los relatos del libro cobra coherencia en el marco de "el conflicto entre el presente y el pasado" (Mondragón 2004: 367).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:18 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

nam, viene de visita a México. Días después de haberse fascinado por la Coatlicue en el Museo de Antropología, el hombre es llevado del interior de una estación del metro a un espacio sacrificial prehispánico. La historia principal es del autor del relato, Andrés Quintana, un escritor fracasado en el México del siglo XX. De nuevo se presenta la comparación entre Andrés y el "triunfador" Ricardo, quien había alcanzado una buena posición gracias a su entrega a los intereses estadounidenses, a pesar de que la vida diaria de Quintana está, como la de Ricardo y la de todos los habitantes del país, enmarcada en un contexto norteamericanizado, en cuanto a objetos, espectáculos, música, lecturas.

Pacheco mira a sus personajes con ironía y bromea con la manifiesta semejanza del relato de Andrés, "La fiesta brava", con los de Carlos Fuentes quien, al decir de Ricardo, ya había agotado el tema del resurgimiento del sustrato prehispánico (Pacheco 1972: 108). El desenlace, la desaparición de Andrés Quintana, secuestrado a la salida del metro, confiere al cuento otra dimensión.

Este relato hace uso de letras diferentes entre el cuento principal y la puesta en abismo; así como en la inserción de otros textos. Al principio hay un recuadro donde se notifica el extravío del escritor; más adelante se transcriben fragmentos de una traducción del inglés que Andrés hacía, así como unas líneas de una página periodística. Se inserta también "una inscripción grabada a punta de compás o de clavo sobre un anuncio de *Raleigh: ASESINOS, NO OLVIDAMOS/ TLATELOLCO Y SAN COSME*" (Pacheco 1972: 113). El letrero, en una pared de la estación del metro, indica el momento histórico de la trama y deja ver el nivel de enajenación de Andrés Quintana, quien al leerlo no evoca ninguna imagen de las represiones que Tlatelolco y San Cosme significan para muchos mexicanos del siglo XX, y se limita a corregir mentalmente la ortografía del texto "Debió decir «ni San Cosme»" (*idem*). Precisamente por estar omitidas, las referencias a las muertes de jóvenes que ocurrieron en los sitios mencionados cobran presencia en el relato.[10]

En los cuentos fantásticos de José Emilio Pacheco suele ocurrir que los personajes, dentro de una circunstancia cotidiana regida por una convención realista, padecen de pronto un hecho inexplicable, que sin embargo no es estrictamente sobrenatural. Este acontecimiento desborda la lógica "normal" de sus vidas, como ha explicado Olea (2004: 219). Coincide con las anteriores apreciaciones Hugo Verani, para quien los relatos no realistas de Pacheco "ponen de relieve la coexistencia de ámbitos incompatibles entre sí, la irrupción de lo insólito dentro de una realidad común" (Verani 2006a: 11).

[10] Los lectores mexicanos saben que "Tlatelolco" se refiere a la matanza que el gobierno mexicano llevó a cabo el 2 de octubre de 1968, para reprimir el movimiento estudiantil. "San Cosme" habla de otra represión, menos masiva, pero igualmente nefasta, contra los estudiantes, el 10 de junio de 1971.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:18 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Como se dijo, en 1990 José Emilio Pacheco publica *"La sangre de Medusa" y otros cuentos marginales*, hasta ahora su última colección de relatos, en la cual, con absoluta conciencia, como se observa en el prólogo, lleva a su culminación las inquietudes y los procedimientos de sus anteriores colecciones.

El volumen está dividido en cinco partes. La primera contiene tres relatos; abre con una nueva versión de "Tríptico del gato", aquel primer cuento publicado por José Emilio, cerca de tres décadas atrás, en la revista *Estaciones*. En este relato realista, sobre animales y niños, se observa ya desde la versión original la voluntad de borrar los límites entre los géneros, pues aúna la narración y la descripción ensayística.[11]

La primera parte incluye también los dos relatos que conforman la primera edición de *La sangre de Medusa*, por supuesto reelaborados. La segunda parte consta de cuatro cuentos escritos entre 1960 y 1961, caracterizados por el propio autor en su prólogo (1990: 11) como "realistas": "El enemigo muerto", "Teruel", "Paseo en el lago" y "El torturador". Sin embargo, como en los volúmenes precedentes, las obsesiones fundadoras del escritor rebasan la intención del realismo o de la fantasía. Estos relatos confirman preocupaciones y recursos ya presentes en la primera edición de *La sangre de Medusa* y adelantan otros que serán parte de futuras narraciones. Así, por ejemplo, en "El enemigo muerto" de nuevo se comparan dos escritores.

"Teruel", centrado en los esfuerzos de un niño por autoafirmarse, podría ser parte de *El viento distante*, y debe haber sido escrito más o menos por la misma época (1963) que algunos relatos de esa serie.

Las partes tercera y cuarta de *La sangre de Medusa* contienen cuentos publicados en los años sesenta y setenta. La tercera consta de veinticuatro narraciones cortísimas, casi viñetas, situadas con el título de "Mínima expresión", y otras algo menos breves ubicadas con el subtítulo de "Cinco ficciones", que aparecieron en revistas con la rúbrica de imaginarios escritores extranjeros. Destacan los cuentos ultracortos, de difícil clasificación. Algunos son similares a otras composiciones breves con características narrativas que Pacheco ha engarzado en sus poemarios. Sin embargo, en las narraciones brevísimas de *La sangre de Medusa*, el autor hace gala de un sentido del humor poco común en su obra. Por ejemplo: "Memorias de Juan Charrasqueado": "—Yo no lo maté: / él solito se le atravesó a la bala" (Pacheco 1990: 74). A propósito de los cuentos breves, Pacheco habla en su prólogo de Borges, Walsh y sus respectivas antologías, así como de "una influencia premonitoria" (12) de Torri, Arreola y Monterroso.

La inversión de roles que estructura textos anteriores está aquí presente en el relato "Transfiguración", la primera de las cinco ficciones, cuya fecha de

[11] Revisé el relato en la revista *Estaciones*, y la entrega lleva en la portada el número 6, correspondiente al verano de 1957. Sin embargo, en el prólogo a *"La sangre de Medusa" y otros cuentos marginales*, José Emilio Pacheco afirma que el relato "es de 1956" (Pacheco 1990: 9).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:18 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

publicación no se precisa. En este relato se truecan los papeles entre el inquisidor y el acusado, la víctima y el verdugo. La inversión se insinúa asimismo en "Las máscaras", relato no ficticio incluido en la quinta parte del libro, que aborda el hecho de la tortura en la vigesémica América Latina.

El relato "Shelter", de la cuarta parte, el cual tematiza el desasosiego del narrador ante la catástrofe mundial, pertenece, junto con "Jericó" de *El viento...* a la serie apocalíptica, a la jamesiana "imaginación del desastre".

Los cuentos incluidos en la quinta parte fueron, salvo una excepción, escritos en la década de los ochenta. En ellos es evidente la preocupación por el destino nacional y latinoamericano. El que cierra el volumen, titulado "El desastre", es una variación sobre un relato de Eça de Queirós, y está imbuido una vez más, como su título indica, en la percepción del apocalipsis, si bien se refiere específicamente a México.

En su prólogo, Pacheco dice que "Gulliver en el país de los megáridos", también de la quinta parte, "muestra otros usos posibles para el cuento, género de infinita flexibilidad: la parodia actualizada y admirativa y el comentario a los sucesos del día" (1990: 12). Lo cierto es que la compilación toda de este volumen es una prueba de esa infinita flexibilidad en manos de un narrador experimentado. Algunos de los relatos de esta colección, por ejemplo "Gulliver..." aparecieron primero publicados en la columna que José Emilio mantenía en la revista *Proceso*. Pensamos de nuevo en la mixtura de géneros y sabemos que muchos otros relatos esperan dormidos en esos "Inventarios".

José Emilio Pacheco ofrece, en *"La sangre de Medusa" y otros cuentos marginales* un muestrario de sus procedimientos narrativos generadores. Obsequia asimismo, en el lúcido liminar que abre la serie, una explicación de su poética. Afirma:

> Hasta donde sé, "La sangre de Medusa" y "La noche del inmortal" son los primeros cuentos mexicanos que ostentan el influjo descarado de Borges. En una época en que se perseguían como crímenes las "influencias" y lo "libresco", mucho antes de que se formulara el concepto de intertextualidad, estos relatos se atrevieron a tomar como punto de partida textos ajenos y a creer que lo leído es tan nuestro como lo vivido (Pacheco 1990: 10).

Así, la estirpe borgesiana, que se avizoraba en el paralelismo y otros rasgos de sus relatos debutantes, es confirmada por Pacheco desde la conciencia de su madurez narrativa. El respetable polígrafo de 1990 se dirige en el prólogo al adolescente que entregó sus escarceos a los Cuadernos del Unicornio en 1958: "Ahora tú lee estos cuentos desde tu perspectiva irrecuperable y dime qué te parecen" (Pacheco 1990: 13). Hay en estas palabras un eco del relato "El otro", de *El libro de Arena*, donde platican el Borges joven y el Borges de más edad (Borges 1998).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:18 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Con el signo del autor de "El Aleph" se desarrolla y consolida esa característica fundamental de la producción de Pacheco a que se refiere en su proemio: sus relatos, novelas, ensayos y poesía han sido en buena medida generados a partir de otros textos. Por esta práctica, ha sido adjetivado por el crítico y poeta español Luis Antonio de Villena, como literólatra, culturalista, poeta de clerecía y letraherido (Villena 1986: 20, 76). Inherente al culturalismo es la concepción de todo texto como palimpsesto. Borges en "Pierre Menard autor del Quijote" emplea el término y lo describe como un escrito que deja traslucir los rasgos "tenues pero no indescifrables" de escrituras previas (Borges 1973: 56).

En "La noche del inmortal" aparece un palimpsesto, así nombrado, como enlace de las dos historias que constituyen el cuento (Pacheco 1958b: 3). En la edición de 1990 la palabra ha desaparecido; se menciona simplemente un "manuscrito". Tal vez era innecesario hacer tan explícita la concepción simbolizada por el papiro en este relato, y, vislumbrada en la totalidad de la obra del polígrafo, la cultura es un gran palimpsesto, la historia también. Pacheco sostiene que toda escritura reescribe un texto anterior; que las ideas y el conocimiento pertenecen a todos; que la originalidad, como la propiedad intelectual, es ilusoria. De ahí su apertura y bienvenida a todas las influencias (Olea 2006).

Como hemos visto, más allá de la cantidad de relatos por volumen, cada nueva versión de un texto ofrece transformaciones diversas, sometido por el autor a un obsesivo proceso de revisión y reescritura. Los motivos de los cambios suelen ser: mejorar los textos en su calidad literaria, modernizarlos en relación con el referente histórico, actualizarlos de acuerdo con los nuevos conocimientos del autor, incluso dar respuesta a alguna lectura crítica que el escritor juzga equivocada. Por otra parte, las modificaciones en epígrafes y dedicatorias también permiten atisbar los intereses del autor en el momento de cada edición.[12]

Se trata de una escritura en lucha contra el tiempo que todo lo empaña, como ha explicado una y otra vez José Emilio Pacheco, refiriéndose tanto a la poesía como a la narrativa: "reescribir es negarse a capitular ante la avasalladora imperfección"; "mientras viva seguiré corrigiéndome" (Pacheco 1980: 10). Y en 1990, en el prólogo a *"La sangre de Medusa" y otros cuentos marginales*, insiste: "corrijo, suprimo, añado, aclaro, cambio títulos [...]" (Pacheco 1990: 10).

Atendiendo a los relatos, podríamos decir que, aparejado con el paso del tiempo, el gran tema de José Emilio Pacheco es la recuperación de la memoria, personal, nacional, universal, para comprender nuestro efímero presen-

[12] Algunos análisis revisan en detalle las variantes en las sucesivas versiones narrativas de determinados relatos y exploran su significación, documentando así la poética de la reescritura del autor (Negrín 1991, 2004, 2006; Olea 2004).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:18 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

te. Las dos novelas del autor enriquecen de distintas maneras esa inquietud por conocer, rescatar el pasado, y dan testimonio de la relativa imposibilidad de hacerlo.

La obsesión por la forma en que el transcurrir temporal afecta a los seres humanos, tiene por supuesto un aspecto ontológico, pero asimismo un aspecto ético y social. De ahí el interés del autor por mostrar la oposición entre dominadores y dominados en distintos momentos de la historia. La elección retórica de José Emilio Pacheco es la del escritor como moralista, ha escrito Domínguez Michael (2007: 383). La preocupación ética es tangible en los textos novelísticos: *Morirás lejos* (1967) y *Las batallas en el desierto* (1981). Raúl Dorra estudia *Morirás...* como "la ética en la escritura" (Dorra 1993: 238). De distinta conformación, ambas novelas constituyen momentos privilegiados de la narrativa mexicana. No obstante, mi comentario sobre ellas va a ser brevísimo, pues las características del sistema productivo de Pacheco se han adelantado al hablar de los relatos.

Morirás lejos: una escritura caleidoscópica

En noviembre de 1967 aparece *Morirás lejos*, la primera incursión en el género novelístico de José Emilio Pacheco, en la apreciada serie de *El Volador* de Joaquín Mortiz. Lleva un epígrafe que enlaza a Quevedo con Séneca para dejar claro el origen del título. "«Morirás lejos». Conmigo llevo la tierra y la muerte". La referencia, acertado homenaje a la tradición, es sin embargo ilusoria en tanto cortesía para el lector, pues en adelante la novela se ofrece a éste como un complejo acertijo que habrá que resolver.

Una ojeada tan sólo a la tipografía de la novela deja ver, de inicio, la exigencia de un lector concentrado y laborioso. La escritura se presenta cortada en múltiples secciones, encabezadas a veces por dibujillos que de suyo constituyen una secuencia gráfica, a la vez paralela a la narración e imbricada con ella. Los fragmentos también están separados por espacios en blanco —silencios, anuncios de un cambio— y con frecuencia señalados por subtítulos. Series de segmentos encabezados por números o letras completan la propuesta de enigma.

En *Morirás lejos*, el autor lleva a una última instancia los procedimientos y su inherente significación, empleados antes en los relatos: la confluencia de géneros, el paralelismo, la inversión, la puesta en abismo, las cajas chinas, la intertextualidad manifiesta.

La novela se va generando alrededor de la alternancia de dos historias o narraciones. A efectos del análisis podemos llamarlas, como hemos hecho en un ensayo precedente, microrrelatos, los cuales se ordenan en tres partes principales (Jiménez *et al.* 1979: 175).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:18 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

El primer microrrelato, que podemos identificar como "de la ficción", corresponde a un presente ubicado en México, veinte años después de la segunda Guerra Mundial. Lo protagonizan dos personajes: un ex nazi, encerrado en su departamento, padece la cotidiana vigilancia de otro hombre que se sienta en una banca del parque situado enfrente, leyendo la sección de anuncios de *El Universal*. A su vez, el nazi refugiado, a quien en el texto se llama "eme", espía al otro, nombrado "Alguien", por una rendija de la persiana. Mirar y ser mirado, espiar y ser espiado, vigilar y ser vigilado, perseguir y ser perseguido, son roles que se intercambian los personajes, en un juego de espejos que multiplica las posibilidades argumentales. Y las innumerables, obsesivas, conjeturas de cada uno de ellos, acerca de la posible identidad del otro, determinan las divisiones de la narración.

El segundo microrrelato, que podemos llamar "de la Historia", se despliega en planos anteriores al de la ficción y presenta, de acuerdo con una secuencia temporal progresiva, algunos momentos históricos de la persecución del pueblo judío. Para llegar al genocidio de la segunda Guerra Mundial, el narrador —los narradores— se remontan hasta el año 70 d.C., describiendo el cerco y destrucción de Jerusalén por los romanos, con una fugaz alusión al arrasamiento del Templo y la ciudad por los pobladores del Babilonia en el siglo VI a.C., otro momento de diáspora judía.

La narración está asimismo atravesada por los diálogos entre un narrador nombrado "omnividente" y lectores implícitos.

A manera de puestas en abismo, se recuerdan diversos episodios históricos: la expulsión de los judíos en tiempos de los Reyes Católicos, su persecución, ejercida por el Santo Oficio, las represiones nazis en la Europa central, los campos de exterminio.

La novela comienza con el microrrelato "de la ficción", con el subtítulo de "Salónica", la ciudad griega donde confluían la cultura helénica y la hebrea. Una región cargada de simbolismo y, sin duda, una comunidad judía representativa. Durante la primera Guerra Mundial fue un centro para los soldados aliados; el 9 de abril de 1941, entraron allí las primeras columnas nazis y se inició el holocausto, como se ha descrito en Jiménez *et al.* (1979: 249).

"Salónica" es también el nombre de la obra de teatro que escribiría un dramaturgo frustrado, en una de las hipótesis de eme sobre el hombre del parque. La pieza versaría sobre un sefardí, en los tiempos en que los Reyes Católicos promulgaron el edicto de expulsión de los judíos de España.

Otra de las hipótesis de eme sobre la identidad del hombre del parque es que se trata de "un escritor aficionado" (Pacheco 1967: 54). El hombre desearía escribir sobre una guerra lejana, conocida por periódicos, fotografías, programas de radio e imágenes cinematográficas que, sin embargo, le atañía hasta la obsesión. Como si tuviera que pagar una deuda por haber sobrevivido.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:18 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

El escritor adivina las críticas que recibirá por escribir sobre un tema aparentemente ajeno a su existencia, ocurrido treinta años antes y que a nadie interesaría. Pero él insiste en:

> la voluntad de escribir sin temor ni esperanza; de escribir un relato que por el viejo sistema paralelístico enfrente dos acciones concomitantes —una olvidada; la otra a punto de olvidarse— venciendo el inútil pudor de escribir sobre lo ya escrito y las dificultades para encontrar documentación, pues sólo dispone para hablar del sitio de Jerusalén de lo que nos legó Flavio Josefo, y para referirse al levantamiento del ghetto de Varsovia, de menciones y referencias inconexas y aun contradictorias (Pacheco 1967: 56).

Ambas puestas en abismo sitúan a la novela en el terreno de la metaficción, un texto que describe cómo fue escrito, que relata las dificultades del autor para construirlo. "*Morirás lejos* es un laberinto de formas, de procedimientos, de cruces de planos, de diversas escrituras" (Jiménez *et al.* 1979: 258). La calidad laberíntica del texto imposibilita tanto una lectura lineal como una interpretación única de la historia matriz, la de eme y alguien. En la trama, las situaciones ocurren y desaparecen para ser sustituidas por otras; el tiempo avanza y retrocede. La escritura semeja un movimiento caleidoscópico mediante el cual los fragmentos se agitan y se detienen una y otra vez formando figuras e historias dispares.

Ciertamente proliferan las historias dentro de historias. Algunas son totalmente ficticias: tal vez "Alguien" fuera "un nostálgico que en los alrededores de este sitio pasó los primeros años de su vida" (Pacheco 1967: 23). Otras aluden a textos de la literatura occidental, por ejemplo *Drácula* de Bram Stoker y muchas otras obras. O de la cinematografía, por citar un caso "M", de Fritz Lang. Más allá de las puestas en abismo, el cúmulo de referencias intertextuales es enciclopédico, incluye alusiones a textos periodísticos y pictóricos; menciona a filósofos y científicos.

Margo Glantz concuerda con Noé Jitrik acerca de la actividad incisoria de Pacheco, esos incisos que dividen el texto y se señalan en la tipografía, en correlato con la práctica de eme, quien va registrando con hendiduras en la pared de yeso sus múltiples hipótesis. La estudiosa trabaja las incisiones en los cuerpos como señales: la grabación que todos llevamos en la palma de la mano —una eme—, la marca de Caín, el número troquelado a los judíos en los campos de concentración, la circuncisión, los rastros de la tortura sobre los cuerpos. Sin embargo en la novela, al contrario de las marcas, las hipótesis no fijan, antes desvían, indeterminan (Glantz 1993). Coincide con esta propuesta Juan Bruce-Novoa, quien enmarca la novela en "la estética experimental de la ruptura", pero considera que dejarse seducir por la fascinación del material es caer en una trampa (Bruce-Novoa 2004: 447).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:18 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Después de cuatro décadas de crítica, algunas características de *Morirás lejos* han quedado establecidas. Se ha apuntado su vínculo con el *nouveau roman* (Jiménez *et al.* 1979; Glantz 1993). Las diversas novelas agrupadas en el rubro de nueva novela, aparecidas en Francia hacia la década de 1950 (1948-1959), tenían como común denominador el rechazo de las categorías consideradas constitutivas del género —el argumento, el personaje—. Las nuevas novelas francesas, escritas por autores como Nathalie Sarraute, Michel Butor, Alain Robbe Grillet, en las que la mirada es un factor fundamental y la proximidad con el cine es definitiva, suscitaron el interés de escritores iberoamericanos (Pollmann 1971).

En análisis más recientes, se identifica *Morirás lejos* como novela posmoderna (Williams y Rodríguez 2002: 38-40). En efecto, por su carácter experimental, por la exigencia de un papel activo del lector, por la imposibilidad de una lectura lineal, por la disolución de los límites entre el centro y los márgenes, *Morirás lejos* podría, con legitimidad, considerarse una novela posmoderna.

Otra aportación de la novela es el tema del genocidio nazi. Como afirma Noé Jitrik, Pacheco fue uno de los primeros escritores latinoamericanos en captar la magnitud del holocausto, pese a estar lejos de la experiencia misma (Jitrik 2006: 75).

Ciudad de la memoria, memoria de la ciudad: *Las batallas en el desierto*

Morirás lejos (1967), en su desaforada experimentación, señala un límite en la narrativa de José Emilio Pacheco; con la escritura de esta novela parece haber pagado su tributo a modernidades y posmodernidades, y cubierto su compromiso con el testimonio de los grandes temas universales, para así volver a su inicial inquietud sobre la infancia en el contexto de su aquí y ahora.

Las batallas en el desierto (1981) recupera la aparente sencillez en estructura y lenguaje de las primeras narraciones del autor, y ofrece una placentera experiencia que explica su amplio margen de lectores. Para Hugo Verani, "la sobriedad expositiva y el regreso a la espontaneidad" (1993a: 263) de esta novela corta, enlazan a Pacheco con una tendencia narrativa dominante en América Latina en los ochenta, y caracterizada por Julio Ortega como el abandono del hedonismo textual y la apertura del género a otras series discursivas: social, histórica, política. La confluencia entre la voz y la sensibilidad infantiles y la voz y la sensibilidad del narrador adulto que, cerca de tres décadas después de los acontecimientos, los rescata y recrea; el encuentro de la ilusión con el desengaño; la conjunción de la ternura y la ironía, habían sido experimentados por Pacheco en sus anteriores relatos protagonizados por niños o adolescentes y constituyen uno de los méritos de la narración.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:18 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Las batallas en el desierto es una novela de formación, donde el crecimiento y el deterioro de los personajes se imbrican perfectamente con el crecimiento y el deterioro de la ciudad, y ésta simboliza el sistema político social dominante. Por otra parte, también se entrelazan con sutileza en esta obra la elaboración artística y el testimonio social, observa Verani (*idem*).

La voz adulta recuerda el inicio de su educación sentimental; cuando, siendo muy niño, se enamoró de la madre de uno de sus compañeros y tuvo que afrontar la desmesurada reacción de la familia, la Iglesia y la escuela, aunque no ocurrió absolutamente nada. El narrador caracteriza con tímido humor e ironía, por medio de las anécdotas, al mundo adulto. Así, la madre, al enterarse del episodio dice a Carlitos: "Nunca pensé que fueras un monstruo" (Pacheco 1981: 41). El sacerdote "en voz baja y un poco acezante" le pide detalles de la situación: "¿estaba desnuda?" (43). Y el siquiatra, después de la prueba Rorschach, dictamina: "el niño tiene una inteligencia muy por debajo de lo normal" (46).

La trama se ubica en la capital mexicana, a fines de la década de los cuarenta, en el contexto de la presidencia de Miguel Alemán. Este régimen representa en el sistema político mexicano el paso del gobierno de los militares revolucionarios al de los licenciados, y el ingreso del país a una supuesta modernidad. La modernidad, en la historia narrada, se manifiesta como una penetración del sistema político estadounidense en todos los niveles: la economía, la vida cotidiana, la cultura y, dentro de ella, de manera privilegiada, por supuesto, el lenguaje.

"El alemanismo, la corrupción que recrea y enamora", ha escrito Carlos Monsiváis (1976: 423). En *Las batallas en el desierto*, la descomposición, burda o sutil, ha invadido la vida del país, desde las esferas gubernamentales hasta las relaciones familiares. La familia del protagonista, Carlitos, puede verse como una alegoría de la configuración de la clase media mexicana de la época, comenta Cynthia Steele (1993: 278).

La corrupción altera los valores: el inocente acto de Carlitos choca con las estructuras imperantes —familia, escuela, Iglesia, sistema de salud mental— y es visto como una transgresión grave. Con tino, reflexiona el protagonista: "el amor es una enfermedad en un mundo donde lo único natural es el odio" (Pacheco 1981: 56).

El deterioro de la capital mexicana, observable en muchos relatos del autor, en *Las batallas...* es llevado a una última instancia. El crecimiento urbano desordenado, regido por un sistema económico y político desentendido de las necesidades de las mayorías, carente de conciencia ecológica, se concreta en la arquitectura. En la ciudad, se edifica y destruye vertiginosamente: "Demolieron la escuela, demolieron el edificio de Mariana, demolieron mi casa, demolieron la colonia Roma. Se acabó esa ciudad. Terminó aquel país. No hay memoria del México de aquellos años" (67).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:18 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

De igual manera, la narración edifica y desbarata, constantemente, ese sitio que, como uno de los poemarios del autor, podría llamarse "ciudad de la memoria". Ya en la primera línea, "Me acuerdo, no me acuerdo: ¿qué año era aquél?" (Pacheco 1981: 9), queda claro que la certeza de los acontecimientos evocados está en un equilibrio tan precario como el del castillo en la aguja del relato.

Para completar sus remembranzas, la voz narradora, infantil, adulta, recurre a la información más diversa, una sociedad caracterizada por el consumismo se deja ver por medio de las marcas de automóviles, de cosméticos, de productos de limpieza, de alimentos. Los discursos del contexto social se entretejen en la narración.

A través del flujo de conciencia, de un indiscriminado torrente de diversa información cultural, se esboza un panorama del imaginario colectivo; se recuerdan nombres de películas, de locutores y programas de radio —aún no había televisión—, de canciones como el bolero puertorriqueño que se vuelve *leitmotiv* de la trama, titulado "Obsesión". Obsesión del niño por la mujer adulta, del autor por la ciudad capital.

Se mencionan asimismo noticias periodísticas, la sombra de la guerra. La guerra cristera y la segunda Guerra Mundial habían dejado en el país sus siniestras huellas. En el tiempo de la infancia de Carlitos estaba presente el sempiterno enfrentamiento entre árabes y judíos que los niños imitaban en sus juegos escolares. De ahí, explícitamente, el título de la novela, *Las batallas en el desierto*. Arar en el mar y batallar en el desierto son trabajos de amor perdidos. Batallas perdidas en la aridez del patio escolar y en el terreno yermo de la memoria colectiva.

Bibliografía

Borges, Jorge Luis. 1973. *Ficciones* (1944). Emecé, Buenos Aires.

——. 1998. *El libro de arena* (1975). Alianza, Madrid.

Bruce-Novoa, Juan. 2004. "Morirás lejos y la estética experimental de la ruptura", *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*, julio-septiembre, vol. 9, núm. 33, pp. 447-468.

Chumacero, Alí. 1987. "La destrucción y el canto" (sobre *Los elementos de la noche*), en *Los momentos críticos*, ed. Miguel Ángel Flores. Fondo de Cultura Económica (*Letras Mexicanas*), México, pp. 208-218.

Domínguez Michael, Christopher. 2007. *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*. Fondo de Cultura Económica (*Letras Mexicanas*), México.

Dorra, Raúl. 1993. "*Morirás lejos*: la ética en la escritura" (1987), en *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, sel. y pról. Hugo Verani. Era-unam, México, pp. 238-248.

Glantz, Margo. 1993. "Morirás lejos: literatura de incisión" (1979), en *La hoguera y el viento*, ed. cit., pp. 229-237.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:18 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, Diana MORÁN y Edith NEGRÍN. 1979. *Ficción e historia: la narrativa de José Emilio Pacheco*. El Colegio de México, México.

JITRIK, Noé. 2006. "La escritura y su secreto, *Rememoraciones Pacheco 2004*", en *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, eds. Pol Popovic Karic y Fidel Chávez. Siglo XXI Editores-ITESM, México, pp. 71-83.

KRAUZE, Enrique. 1983. *Caras de la historia*. Joaquín Mortiz (*Cuadernos de Joaquín Mortiz*), México.

MONDRAGÓN, Cristina. 2004. "*El principio del placer* y el pasado que no pasa", *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*, julio-septiembre, vol. 9, núm. 33, pp. 367-380.

MONSIVÁIS, Carlos. 1976. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*. El Colegio de México, México, vol. 4, pp. 305- 476.

NEGRÍN, Edith. 1991. "José Emilio Pacheco y el palimpsesto de la historia: a propósito de la tercera edición de *La sangre de Medusa* (1990)", *Literatura Mexicana*, vol. II, núm. 1, pp. 157-163.

——. 2004. "El cuestionamiento a la civilización occidental en «Parque de diversiones» de José Emilio Pacheco", en *Jornadas Filológicas 2002*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 511-517.

——. 2006. "*El viento distante* a 40 años de su publicación", en *El problema de los géneros al filo del nuevo siglo. IV Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana*, eds. Ramón Alvarado *et al.* Universidad Autónoma Metropolitana, México, pp. 893-905.

——. 2009. "José Emilio Pacheco: algunos ayeres y un presente fugitivo", *Revista de la Universidad de México*, Nueva Época, junio, núm. 64, pp. 32-37.

OLEA FRANCO, Rafael. 2004. "José Emilio Pacheco: el principio de lo fantástico", en *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. El Colegio de México-Conarte de Nuevo León, México, pp. 179-229.

——. 2006. "De la ansiedad de influencias: Borges en Pacheco", en *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, ed. cit., pp. 30-52.

PACHECO B., José Emilio. 1957a. "Soneto. Eva", *Estaciones*, primavera, vol. 2, núm. 5, p. 70.

——. 1957b. "Tríptico del gato", *Estaciones*, verano, vol. 2, núm. 6, pp. 209-217.

——. 1957c. "Ramas Nuevas" (presentación), *Estaciones*, verano, vol. 2, núm. 6, pp. 204-205.

——. 1957d. "Enoch Castillo Casahonda: *La vid y el labrador*" (reseña), *Estaciones*, verano, vol. 2, núm. 6, pp. 227-228.

——. 1957e. "Margarita Paz Paredes: *Coloquio de amor*" (reseña), *Estaciones*, vol. 2, núm. 6, pp. 228-229.

——. 1957f. "Emmanuel Carballo: *Cuentistas Mexicanos Modernos*" (reseña), *Estaciones*, verano, vol. 2, núm. 6, pp. 229.

——. 1957g. "Emilio Carballido: *D. F.*" (reseña), *Estaciones*, verano, vol. 2, núm. 6, pp. 230.

——. 1958a. "La sangre de Medusa", *Letras Nuevas*, julio-agosto, núm. 4, pp. 24-27.

——. 1958b. *La sangre de Medusa*. Cuadernos del Unicornio, México.

——. 1963. *El viento distante*. Ediciones Era, México.

——. 1966. "José Emilio Pacheco", en *Los narradores ante el público*. Joaquín Mortiz, México, vol. 1, pp. 241-263.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:18 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

——. 1967. *Morirás lejos*. Joaquín Mortiz, México.
——. 1969. *"El viento distante" y otros relatos*, 2a. ed. Ediciones Era, México.
——. 1972. *El principio del placer*. Joaquín Mortiz, México.
——. 1978. *La sangre de Medusa*. Editorial Latitudes, México.
——. 1980. *Tarde o temprano*. Fondo de Cultura Económica, México.
——. 1981. *Las batallas en el desierto*. Ediciones Era, México.
——. 1990. *"La sangre de Medusa" y otros cuentos marginales*. Ediciones Era, México.
——. 1998. "(Arte poética I)", en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, 2a. ed. Ediciones Era, México, p. 97.
——. 2000. *"El viento distante" y otros relatos*. Ediciones Era, México.
PAZ, Octavio. 1987. "Poesía en movimiento" (1966), en *México en la obra de Octavio Paz. Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México*, eds. Octavio Paz y Luis Mario Schneider. Fondo de Cultura Económica (*Letras Mexicanas*), México, vol. II, pp. 142-174.
POLLMANN, Leo. 1971. *La "nueva novela" en Francia y en Iberoamérica* (1968), tr. Julio Linares. Gredos, Madrid.
RUISÁNCHEZ SERRA, José Ramón. 2004. "Fantasma, represión y placer: el tropo de la historia borrada en *El principio del placer*", *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*, julio-septiembre, vol. 9, núm. 33, pp. 419-434.
STEELE, Cynthia. 1993. "Cosificación y deseo en la tierra baldía: *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco", en *La hoguera y el viento*, ed. cit., pp. 274-291.
TREJO FUENTES, Ignacio. 1993. "La narrativa de José Emilio Pacheco: nostalgia por la infancia y la ciudad gozable", en *La hoguera y el viento*, ed. cit., pp. 214-220.
VERANI, Hugo. 1993a. "Disonancia y desmitificación en *Las batallas en el desierto*" (1985), en *La hoguera y el viento*, ed. cit., pp. 263-273.
——. 1993b. "Hacia la bibliografía de José Emilio Pacheco", en *La hoguera y el viento*, ed. cit., pp. 292-341.
——. 2006a. "José Emilio Pacheco: umbrales de lo fantástico", en *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, ed. cit., pp. 11-29.
——. 2006b. "Voces de la memoria: la narrativa breve de José Emilio Pacheco", en *El problema de los géneros al filo del nuevo siglo*, ed. cit., pp. 71-79.
VILLENA, Luis Antonio de. 1986. *José Emilio Pacheco*. Ediciones Júcar, Madrid.
WILLIAMS, Raymond y Blanca RODRÍGUEZ. 2002. *La narrativa posmoderna en México*. Universidad Veracruzana, Xalapa.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:18 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

EL COLEGIO DE MÉXICO

Chapter Title: CRISTINA RIVERA GARZA. MEMORIA Y SUBVERSIÓN EN NADIE ME VERÁ LLORAR

Chapter Author(s): Martha Elena Munguía Zatarain

Book Title: Doscientos años de narrativa mexicana

Book Subtitle: Siglo XX

Book Editor(s): Rafael Olea Franco and Laura Angélica de la Torre

Published by: El Colegio de Mexico

Stable URL: https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnq1k.23

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at https://about.jstor.org/terms

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0). To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

El Colegio de Mexico is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Doscientos años de narrativa mexicana*

This content downloaded from 189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:47 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

CRISTINA RIVERA GARZA. MEMORIA Y SUBVERSIÓN EN *NADIE ME VERÁ LLORAR*

Martha Elena Munguía Zatarain
Universidad Veracruzana

Lo que en realidad pasa:
Eso no lo puede saber la novela.
CRISTINA RIVERA GARZA, *La muerte me da*

Cristina Rivera Garza (Matamoros, 1964) es, de las escritoras mexicanas contemporáneas, una de las más prolíficas y con mayor presencia en las vitrinas de las librerías. Prácticamente cada año aparece un nuevo libro suyo, de tal suerte que a la fecha ya cuenta con una copiosa obra que cubre los grandes géneros literarios: poesía: *La más mía* (1998), *Los textos del yo* (2005); novelas: *Nadie me verá llorar* (1999), *La cresta de Ilión* (2002), *Lo anterior* (2004), *La muerte me da* (2007); cuento: *Ningún reloj cuenta esto* (2002), *La frontera más distante* (2008). Si bien cada obra suya ofrece novedades inesperadas, hay rasgos comunes entre ellas que evidencian una poética particular, un proyecto estético sostenido y consciente: la preocupación por explorar a fondo las posibilidades expresivas del lenguaje; la necesidad de alcanzar un mínimo de representación artística del otro y la imposibilidad de entrar en el horizonte de ese otro, lo que lleva a sus relatos hacia la incertidumbre básica acerca de lo narrado; la soledad radical de cada ser humano; la elección del fragmento como forma composicional privilegiada y dentro de éste la parquedad para construir frases opacas, lo más concentradas y fragmentadas posible; el diálogo entre las diversas artes, en particular con la plástica, con la historia y con la propia tradición literaria. Pero también resulta muy nítidamente destacable en su escritura el cruce de un acento poético que empuja sus relatos hacia la hibridez, de tal suerte que sus obras siempre parecen ubicadas en el umbral entre lo lírico y lo narrativo.

Me parece que éstas son algunas de las grandes líneas que han marcado el quehacer literario de Rivera Garza, por lo que su obra se distingue del resto de lo que se escribe y se publica en estos tiempos. Sobresale en particular *Nadie me verá llorar*, no obstante haber sido de sus primeras obras, no sólo porque es con mucho la novela que ha merecido más atención por parte de la crítica —así como traducciones a otros idiomas, más premios

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:47 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

literarios y reediciones—, sino también porque se trata de una novela muy cuidadosamente elaborada. Me detendré en ella porque su estudio puede echar luz sobre la poética que alienta toda la escritura de Rivera Garza; con este objetivo, reconozco de entrada algunos rasgos que ayudarán a analizarla: es, por una parte, el resultado de una paciente y meticulosa investigación histórica y, por otra, una inspirada creación lírica, lo que la convierte en una novela llena de historias dignas de ser contadas; hay búsquedas experimentales y algunos hallazgos acertados en sus formas narrativas; pero también vale la pena hacer notar que se trata de una obra que se forja en estrecha relación dialógica y polémica con la tradición literaria y artística, de donde resulta un texto fundado en la memoria, a la vez que se orienta hacia la renovación de formas y sentidos. Centraré mi estudio en la revisión de algunos de estos aspectos relacionados con su composición estética.

La compleja trama novelesca se va construyendo con la formulación de una serie de preguntas vitales, no sólo las dos que dan pie a la narración y que han sido reconocidas una y otra vez por los críticos: "«¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos?»" (Rivera 2003: 13) que le lanza la loca Matilda Burgos a Joaquín Buitrago, fotógrafo residente de La Castañeda, y la réplica que éste alcanza a formular: "Mejor dime cómo se convierte uno en una loca" (16). La novela parece articulada en el afán poético de buscar un lenguaje que responda muchas otras preguntas que aparecen a lo largo de sus páginas: "¿Y usted, doctor, qué opina del dolor?" (29); "¿Y usted, doctor, qué opina del porvenir?" (32); "¿Y usted, doctor, qué opinión tiene sobre las historias de amor?" (44). Todos los personajes quieren saber, y sospechan que la respuesta está en los otros. Pero detrás de estas preguntas late una más abarcadora, la cual si bien no aparece nunca formulada explícitamente, preside el todo composicional: ¿cómo se cuenta la historia de un momento del país desde la interioridad del fracaso y de la resistencia de dos excluidos de esa historia?[1] La novela se va gestando, tras esa respuesta buscada, a partir de diferentes registros con sus diversos tonos en pugna unos con otros, pero también en un juego de espejos deformantes en múltiples refracciones: la morfina, las ciencias, la locura, la fotografía, el lenguaje del naturalismo, el del modernismo, el de la historia, entre otros. Hay, además, otro rasgo composicional que requiere mayor atención por parte de las lecturas críticas: la elección paródica en múltiples niveles de la construcción del texto.

[1] Para Jorge Ruffinelli, las preguntas que formula la novela son: "¿Cómo se convierte uno en un novelista, a partir del estudio de la historia? ¿Cómo se consigue el paso de la ciencia a la literatura? ¿Cómo consigue el hecho histórico constituirse en lenguaje?" (Ruffinelli 2007: 668). Y ciertamente, todas estas interrogaciones anidan en distintos rincones de lo no dicho, pero no por eso menos importante.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:47 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

La actitud paródica como proyecto artístico

Más allá del reiterado interés de la escritora por el manicomio y por las prácticas psiquiátricas en México a fines del siglo XIX y principios del XX como objeto de sus investigaciones históricas,[2] la elección de estas coordenadas espacio-temporales desde donde se irá dando cuerpo al mundo narrativo es significativa para la construcción del mundo ficcional: el manicomio, en un momento de transición entre dos siglos y dos épocas en México, del Porfiriato a la Revolución institucionalizada. Y esta elección es significativa porque la institución, por una parte, resulta un lugar al margen de la normalidad, del orden, de la lógica habitual. Es un sitio excéntrico en el sentido más literal de la palabra. Sólo en un lugar de esta naturaleza pueden coincidir un morfinómano, una loca y un médico positivista que se confrontan y buscan en las profundidades del pasado de cada uno para intentar hilvanar un relato que dé orden y sentido a unas vidas resquebrajadas. Por otra parte, elegir la recreación de la vida de un México en tránsito del siglo XIX al XX permite atisbar un mundo en plena transformación, donde se derrumba una organización social, económica, política y moral para dar espacio al surgimiento de otro modo posible de ordenar y estetizar la vida. En este umbral témporo-espacial se produce la exploración de la fisura vital de los personajes, no sólo de los dos personajes centrales, Matilda Burgos y el fotógrafo Joaquín Buitrago, sino también la del médico positivista del manicomio, Eduardo Oligochea. La elección de este lugar como punto de articulación para reconstruir la historia ya es de suyo polémica y representa el primer desafío para la lógica de lo contado.

El intento de reconstruir el trayecto de la vida de una mujer en ese mundo y en ese espacio elegidos compromete, de entrada, una parte del relato con la recreación de las variadas formas de reclusión que las mujeres han tenido que enfrentar; abre las puertas para entrar al debate sobre los discursos que proliferaban sobre la mujer, porque lo que apunta Stéphane Michaud para Europa es también válido para el caso latinoamericano: "Nunca se habló tanto de las mujeres como en el siglo XIX. Para desconcierto de los más lúcidos, el tema aparece por doquier; en catecismo, en códigos, en libros de buena conducta, en obras de filosofía, en la medicina, en la teología y, naturalmente, en la literatura. ¿Cuándo se ha legislado más, se ha dogmatizado más, se ha soñado más sobre las mujeres?" (Michaud 2000: 153). Esta cita resulta muy pertinente porque la novela entablará un diálogo polémico con la profusión discursiva positivista, donde se privilegiará como blanco la argumentación médica, higienista, prevaleciente en el siglo.

[2] Su tesis para obtener el título de doctora en historia fue precisamente un análisis del discurso psiquiátrico en México en esa época: *The Masters of the Streets. Bodies, Power and Modernity in Mexico, 1867-1970*. Además, ha publicado varios artículos sobre el tema en revistas especializadas.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:47 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

En esta discusión estará presente la literatura del momento, particularmente en su vertiente naturalista, la cual, en gran medida, se hizo eco de las preocupaciones y las perspectivas médicas y jurídicas sobre la naturaleza de la mujer.[3] El naturalismo es la estética dominante en la época recreada, de ahí que la novela tenga siempre como telón de fondo este horizonte. Rivera Garza juega a construir la novela siguiendo varios de los supuestos de esa tendencia, los cuales subvierte meticulosamente. Asimismo juega con los resabios del romanticismo y con el gusto modernista en boga a principios del siglo, como veremos más adelante. *Nadie me verá llorar* nace, entonces, en la recreación del pasado literario, pero de cara al futuro de las nuevas posibilidades expresivas e ideológicas.

A veces tengo la sospecha de que toda la novela fue escrita por Rivera Garza para llegar al pasaje donde estalla la carcajada burlesca de las dos prostitutas que leen *Santa* de Federico Gamboa, paradigma de la imaginación masculina decimonónica y de buena parte del siglo XX, hecha novela. La carcajada resuena en muchos pasajes del libro, inunda momentos completos y concluye con la locura de Matilda encerrada en el manicomio hasta su muerte. Ahora bien, vale la pena aclarar que no pretendo leer *Nadie me verá llorar* como una novela cómica o humorística, porque esto representaría una violencia sobre el texto y las posibilidades que ofrece. Trataré de seguir las huellas de esa risa a lo largo de las páginas de la novela, pero entendiendo por risa una entonación, una actitud vital y artística para recrear el mundo, que implica resistencia, polémica, duda, ante las verdades consagradas, ante las distintas formas de orden y de imposición que degradan, aprisionan y empequeñecen; de ahí que la estética privilegiada en esta novela sea la de la parodia.

Recordemos que el naturalismo se forja en los intentos de empatar arte y ciencia, de tal suerte que la novela reivindicaba para sí la objetividad, el análisis riguroso, de carácter científico, y orientaba su interés al examen de sujetos desplazados y socialmente problemáticos: alcohólicos, criminales,

[3] En esta medida, vale la pena establecer distancia de la valoración que hace Blanca Rodríguez en su estudio "Intertextualidades en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza", donde plantea que buena parte de la construcción de la novela le debe mucho a la estética naturalista que Zola teorizó, de tal suerte que parece terminar sugiriendo que la novela resulta una especie de actualización de esta estética; así, por ejemplo, llega a afirmar: "[...] por lo que *Nadie* [...] es, en alguna medida, una obra literaria que ha puesto en juego una o varias de las premisas metodológicas que propuso Zola en su mencionado estudio. En esta perspectiva, la autora satisfaría ciertas expectativas sobre el «novelista experimental» sin que pueda perderse de vista el tiempo en que su escritura se ha gestado, tiempo en que la novela se ha planteado nuevos retos ante su entorno social que no se vislumbraban a fines del siglo XIX" (Rodríguez 2003: 108). De esta manera, aunque reconoce la presencia de tonos paródicos en la novela, Rodríguez pasa por alto la orientación polémica a que son sometidos, no sólo los supuestos naturalistas, sino buena parte de la discursividad social del momento.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:47 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

prostitutas. Además, casi invariablemente, el mundo aludido era organizado y jerarquizado desde la mirada masculina. La forma de composición de *Nadie me verá llorar* representa, ya de entrada, una parodia de esta tradición de novela naturalista. Joaquín, el fotógrafo de locos de La Castañeda, intenta develar el misterio de la vida de Matilda: cómo llegó a loca. Para ello emprende una minuciosa indagación, en el expediente clínico, en los libros que consulta en la Biblioteca Nacional, para obtener información contextualizadora, así como en las notas que va tomando del relato oral que logra arrancarle a la propia Matilda. Sin embargo, Joaquín fracasa en sus pretensiones de abarcar la vida de aquel personaje; nunca llega a develar el misterio, pues como le explica Matilda al final: "Cada quien encuentra su modo [de volverse loco]" (Rivera 2003: 196). La novela naturalista era mucho más complaciente consigo misma: indagaba y siempre encontraba.

Otro rastro de la memoria literaria en la novela es justamente el guiño paródico del motivo de la búsqueda acerca de las causas de la locura. Propicia la aparición de los múltiples discursos médicos, higienistas, que proliferaron en la ciencia positivista y que hacían eco constante en las novelas naturalistas. Rivera Garza también indaga, pero de espaldas a la convención decimonónica de un narrador autoritario y suficiente que podía entrar en las conciencias, en el pasado y en los antecedentes biológicos del personaje sujeto a observación, para develar las causas de la degeneración. En las pesquisas sobre el pasado de Matilda se da cuenta de la existencia de unos padres derrotados y alcoholizados, pero aquí estos antecedentes no funcionan como razón suficiente y racional para explicar la locura que sufrirá años después el personaje. La trama novelesca echa mano también del motivo de la temprana orfandad de la protagonista, lo que imprime el toque de soledad y desamparo que la acompañará toda su vida. Este motivo fue recurrente en muchas novelas decimonónicas y de principios de siglo, y no sólo del naturalismo, las cuales se valían de este hecho para configurar caracteres femeninos desvalidos y frágiles, como María de Isaacs, o perversos radicales como Doña Bárbara.[4] Sin embargo, Matilda no camina hacia ninguno de los dos polos: ni es frágil ni es perversa; es solamente un personaje que lucha contra la fatalidad de la vida, pero sobre todo, contra los condicionamientos de la época.

Es justamente en el proceso de configuración del personaje femenino donde puede rastrearse el proyecto subversivo que alimenta la escritura de la novela. Matilda enfrentará los distintos encierros, los feroces zarpazos de la sociedad para controlarla, vigilarla, reglamentarla y hacerla dócil.[5] Acaso

[4] Para el tema del personaje femenino huérfano en la narrativa escrita por mujeres, véase el ilustrador artículo de Barbara Dröscher (2005).

[5] El motivo del encierro desde el punto de vista antropológico es analizado detenidamente por Marcela Lagarde en su libro *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (2005). Allí estudia los cuatro principales medios de los que se ha valido el

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:47 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

el más contundente, por repetido en la imaginación cultural y literaria, es el del confinamiento de la mujer en las lágrimas de la debilidad. Este encierro simbólico funciona como camino para que la mujer se muestre frágil y así pueda alcanzar la protección del hombre. Por ello la resistencia de Matilda a las lágrimas aparece como ritornelo a lo largo de los distintos momentos cumbre de desolación y desamparo que sufre. Si todos los personajes literarios femeninos han sido pródigos en lágrimas, ella decidió que nadie la vería llorar; su camino de aprendizaje en la vida parece partir de este proyecto, pues si al principio, en su infancia y en su adolescencia, siempre la vencían las lágrimas, al final logra no llorar, se protege en la locura: "En veintiocho años ningún suceso la perturba y nada la hace llorar. Con el tiempo ha aprendido a reírse de todo" (200). La negación a las lágrimas como recurso de resistencia ante los embates masculinos para subyugarla queda muy claramente establecida justo cuando Joaquín la saca del manicomio y cuando la lleva a su casa para que vivan juntos. Él espera que llore para saberla débil y hacerla, así, su mujer y objeto de su protección —"Quiere que Matilda se vuelva dócil y flexible como un bejuco" (71) —apunta el narrador. Sin embargo, ella ya había decidido que nadie la vería llorar y que nunca sería la esposa de nadie.

Si bien el trayecto vital de Matilda consiste en sortear uno a uno los encierros que buscan cercenarle su libertad, no deja de ser significativo que la novela se detenga en la recreación de otro de los motivos caros a la estética naturalista: el momento de su tránsito por la prostitución y su trabajo de travesti en el burdel La Modernidad.[6] Se trata de uno de los pasajes de felicidad en la vida de la protagonista. Allí Matilda se muestra más dueña de sí, más segura y retadora. En este punto, la novela se convierte en una alegre parodia inversora de la literatura naturalista sobre el drama de la prostituta como una víctima sufriente a la que al final se debe castigar con la sífilis y la muerte para redimirla. En este momento se hace explícita la parodia de *Santa*: "A Matilda le gustaba tener una compinche, pero más le gustaba su nueva libertad. Fuera de la cárcel de los Burgos y fuera también de la salita de Mesones, de la vecindad de Balderas, las calles se convirtieron en su única

sistema patriarcal para confinar a las mujeres en enclaustramientos de distinta índole: el hogar, el convento, el burdel, la cárcel y el manicomio. No deja de ser significativo el trabajo desarrollado por Rivera Garza justamente con estas formas de reclusión que va enfrentando su personaje, salvo el de la cárcel.

[6] Robert McKee Irwin hace una lectura atenta y muy ilustradora acerca del trabajo de intertextualidad de la novela con los textos modernistas. En particular se detiene en las imágenes visuales descritas por el narrador, los cuadros que adornaban el burdel, como *La domadora* de Julio Ruelas, y propone que hay en la novela un juego burlón y paródico al construir esta especie de alegoría del país moderno porfiriano en el burdel. Señala con mucho tino que "La modernidad porfiriana no se representa, sino que se parodia" (McKee 2005: 77).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:47 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

casa y el cielo azul de la ciudad de México en su único techo. Así descubrió su verdadera patria" (145). Detrás de estas líneas no puede dejar de resonar el tono patético con el que, en cambio, Santa, en aquella escena memorable, despojada de toda identidad y dignidad por la vileza de su oficio, le murmura entre sollozos al *Jarameño*: "Usted nos dijo que era su patria una ventana con geranios y claveles, ¿verdad?... Pues usted es más feliz que yo, que hallándome en la mía, ni siquiera mía debo llamarla... Mi patria, hoy por hoy, es la casa de Elvira, mañana será otra, ¿quién lo sabe?... y yo... seré siempre una..." (Gamboa 2002: 150). Como puede verse, los signos han sido totalmente invertidos en la novela de Rivera Garza.

Las prostitutas de *Nadie*, es decir, Matilda, quien trabaja con el nombre de Diablesa, y la Diamantina, son retadoras, tienen voz propia y no son meros objetos en las manos envilecidas de madrotas o padrotes. La novela juega burlonamente con uno de los mitos preferidos por la imaginación masculina, plasmado con frecuencia en la literatura de la prostituta: la doncella burlada por un seductor que, una vez saciados sus deseos, la abandona a su suerte, lo que la hunde en la perdición:

> Una mañana en que decidieron seguir a solas sin correr las cortinas, Ligia le contó lo que, por la seriedad de su voz, parecía ser la última clave para descifrar su vida. Era la historia de una seducción a manos de un telegrafista cuya traición y ulterior abandono habían dado al traste con su corazón. Matilda la escuchaba con ojos contritos cuando la carcajada de Ligia la hizo parar en seco, encolerizada. —El cuento sigue siendo tan efectivo como siempre, ¿verdad, "Diablesa"? (Rivera 2003: 151).

Por esta razón la novela puede leerse como la apuesta por explorar la otra cara de la prostitución que siempre ha estado ahí, nunca confesada, nunca reconocida explícitamente y poco trabajada, a pesar de la atracción que ha ejercido en la imaginación colectiva, porque ha funcionado, con frecuencia, como parámetro para la construcción de la subjetividad femenina clasemediera: la prostituta como una mujer poderosa y peligrosa. ¿Con qué mejor nombre podía encarnar la protagonista esta faceta, que el de Diablesa? Nunca Santa.

Si, como sintetiza Marcela Lagarde, "la prostitución es el espacio social, cultural y político de la sexualidad prohibida, explícita y centralmente erótica, de la sexualidad estéril, de la sexualidad no fundante de futuro" (Lagarde 2005: 563), la novela ahonda hasta el extremo posible esta vivencia de lo erótico desprovisto de sentido reproductor, al centrar el relato de este pasaje en la experiencia amorosa de naturaleza lésbica de Matilda con Ligia. La homosexualidad femenina, cuando no invisible, aparece condenada como perversión de mujeres malas; éste es otro de los hilos polémicos de la novela res-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:47 UTC :56 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

pecto de la discursividad dominante del siglo XIX y de buena parte del XX. La pugna se establece, de modo alegre y burlón, centrando la polémica sobre todo en el "pobre embajador Gamboa, tan cosmopolita y tan falto de imaginación!" (Rivera 2003: 143), pero que tan exitosamente encarnó y plasmó en su novela la ideología dominante sobre el erotismo femenino: la mujer no parece capaz de entender el deseo, tiene que llegar a él por la mediación de un hombre, creencia de la cual se burla abiertamente el narrador de *Nadie*: "Así, gracias a la atinada intervención masculina, Santa llegó a descifrar el contenido erótico de los vientres juntos durante las lecciones de baile y los besos que «La Gaditana» dejaba en su ropa todavía tibia. Entonces, naturalmente, Santa reaccionó con asco" (*idem*).

Las parodias estéticamente productivas son aquellas que niegan y construyen a la vez. Falta preguntarse por las razones y el sentido de escribir, en los umbrales del siglo XXI, una novela que parodie la estética naturalista y que, como hemos visto, reelabore con tanto placer pasajes enteros de *Santa*. Sin duda, la autora llena una gran laguna en el trayecto cultural de México: *Santa* ha sido fundamental en nuestra historia cultural; a pesar de todo, sigue siendo significativa, pues es el referente infaltable si se trata del drama de la prostituta y del mundo porfirista. Es, en buena medida, el monumento de toda una época, síntesis de las contradicciones de un mundo que se asomaba a la modernidad al mismo tiempo que preservaba en su seno un horizonte de valores morales antiguos. Por esto pudo convertirse en fuente de polémica a la vez que semilla de cuya negación nace una nueva propuesta artística. Matilda es, desde muchos puntos de vista, la contracara burlona de aquella Santa, encarnación de la mujer "caída". Pasa por los diversos encierros de las mujeres (la servidumbre doméstica, obrera en la fábrica de tabacos, la prostitución y el manicomio), pero se niega a ser redimida: ni por la boda ni por la muerte. En este punto vale la pena destacar uno de los múltiples ecos invertidos de *Santa* en *Nadie*: si Gamboa abre su novela con la súplica que eleva Santa al escultor Jesús Contreras para que la acoja y la resucite en forma de arte, a cambio de lo cual ella promete contarle su historia para conmoverlo y hallar el perdón, Matilda en cambio opta por la locura y busca el silencio, que la dejen descansar: "Nadie me puede proteger; nadie puede velar mi sueño. Yo sola hallaré la forma de escapar, Joaquín. Nadie me salvará. ¿No se da cuenta?" (197). Le narra su historia a Joaquín a cambio de que la dejen en paz. Por eso la novela se cierra en franca pugna burlesca con la apertura de *Santa*; la súplica aquí es invertida: "Déjenme descansar en paz" (Gamboa 2002: 205). Con esta novela se salda una deuda con nuestro pasado cultural y literario y se abre una nueva posibilidad de contar, con la plena conciencia de que "Los relatos nunca se terminan, hay cabos sueltos por todos lados, divagaciones que se hacen infinitas" (Rivera 2003: 195).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:47 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Ahora bien, *Nadie* tampoco deja pasar la ocasión de distanciarse y parodiar otras estéticas, como la vertiente conservadora y almibarada del modernismo mexicano o la persistencia del romanticismo en historias de amores imposibles. Por ejemplo, en el final no feliz de la novela, Diana Palaversich ve una implícita corrección a las definiciones patriarcales del ideal femenino plasmadas en los textos de la cultura dominante:

> Rechazando concluir su relación con un final feliz, es decir, con Matilda convertida en la mujer de Buitrago, Rivera ofrece una reescritura irónica de tantos desenlaces felices de la novela y el cine mexicano. Desde *Santa* de Federico Gamboa, hasta personajes representados en las películas de Dolores del Río y María Félix, o la narrativa de las autoras femeninas comerciales, las mujeres malas han sido redimidas por la boda o la muerte (Palaversich 2005: 107).

En otro momento de la novela, también se introduce una corrección posible a los argumentos almibarados y machistas de la literatura del romanticismo tardío. Así, cuando Matilda trabaja como sirvienta en la casa de la doctora Columba y ayuda al anarquista Cástulo a recuperarse de sus heridas, anota el narrador:

> En las novelas que Matilda ha leído en la casa de Columba los héroes son siempre hombres. Ágiles de mente y cuerpo, logran vencer todos los obstáculos para rescatar a las heroínas en el último momento [...] Frente a la fragilidad de Cástulo, Matilda puede cambiar los argumentos [...] No tiene miedo. Ella lo salvará de todo peligro. Ella descubrirá la conjura que lo mantiene preso (Rivera 2003: 115-116).

Hay otros elementos paródicos en la novela que, sin embargo, no voy a revisar en este momento, pues aludiré a ellos más adelante.

La locura como respuesta subversiva

La imagen del loco tiene una larga historia de atracción para la literatura, a tal punto que con esta figura se inaugura nuestra tradición literaria moderna: el loco-cuerdo don Quijote cabalgando por la justicia en los campos castellanos. Es esta mirada extrañada, distorsionada del loco, la que abre infinitas posibilidades a la escritura para volver a ver el mundo con ojos nuevos, para atisbar lo que la razón y el "sano juicio" han velado con sus respuestas hechas de antemano, con sus constantes concesiones a la "normalidad". La locura, en buena medida, es afín a la búsqueda artística. El gran problema es cómo se trabaja literariamente, con qué medios y con qué fines se le representa en el texto. Apunto esta reserva por dos razones importantes. La primera se

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:47 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

relaciona con el renovado interés, en la narrativa contemporánea, por indagar en el horizonte del demente, en busca de posibles respuestas, con resultados muy dispares. Así, por ejemplo, Diamela Eltit, en una apuesta extrema, publica *El padre mío*, un relato que consiste en la transcripción literal del discurso de un esquizofrénico que vive en las calles de Santiago, a quien la autora estuvo grabando. La novela se construye a partir de un respeto radical al discurso fragmentado e incoherente del demente, de ahí que resulte un texto difícil de ser leído. Las fronteras entre literatura y locura han sido borradas deliberadamente, pero es el arte el que ha sufrido al habérsele restado sus posibilidades de comunicación.[7] Ahora bien, si es innegable que la obra de Rivera Garza participa de este interés por la figura del demente, es preciso hacer notar que, como se verá, su solución artística la distancia de muchas obras contemporáneas que trabajan el mismo tema.

Mi segundo motivo de reserva surge en el terreno de la interpretación literaria, a raíz del sugerente libro *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, publicado en 1979 por Sandra Gilbert y Susan Gubar. Al analizar los distintos mecanismos de resistencia de las escritoras inglesas y estadounidenses ante los constreñimientos patriarcales de su época, ellas proponen leer la figura de la loca en la escritura de mujeres como "la doble de la *autora*, una imagen de su ansiedad y furia" (Gilbert y Gubar 1998: 92). Más allá de la luz que arrojó este libro sobre los rasgos de la escritura femenina del siglo XIX, no parece pertinente generalizar este hallazgo a toda literatura escrita por mujeres. Tampoco se puede aceptar, sin más y en todo momento, la implícita visión de la obra literaria como reflejo de la vida de la autora.[8] Si bien es frecuente encontrar locas en las novelas decimonónicas escritas por mujeres, no es legítimo trasladar las posibles interpretaciones que este fenómeno ha suscitado al caso de una novela

[7] Diana Palaversich documenta esta tendencia actual en varias novelas latinoamericanas, entre las que incluye la de Rivera Garza, además de Diamela Eltit, Patricia Laurent Kullick y Mario Bellatin. Señala cómo estos novelistas confluyen en su interés por "sujetos nómadas y des-centrados, por su autorreferencialidad, sentido y estructura fragmentada", así como en su manejo de "una política radical del cuerpo, de la identidad y sexualidad", lo que los hace construir propuestas literarias subversivas (Palaversich 2005: 87). Sin embargo, la misma investigadora, páginas más adelante, se pregunta por la efectividad de una obra como la de Eltit, que prácticamente niega la entrada a sus lectores al haber radicalizado su propuesta por lo abyecto y la locura, visible en un lenguaje casi imposible de tan abstruso.

[8] Al respecto, véase la crítica de Toril Moi en su libro *Teoría literaria feminista*, donde valora la gran aportación que representó la propuesta de Gilbert y Gubar, incluso pensada en términos teóricos, sobre la creatividad literaria de las mujeres, pero también señala con agudeza el problema que late en la identificación entre autor y personaje y el reduccionismo implícito de ver todo texto escrito por mujeres como texto feminista contra la opresión machista (Moi 2006: 67-79).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:47 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

escrita en México a fines del siglo XX, aunque sea obra de una mujer. Entonces, resulta necesario volver a plantearse, sin aceptar las respuestas dadas de antemano, qué hace la loca en la novela de Rivera Garza, cómo se resuelve la representación artística de su mundo sin que se vuelva un texto ininteligible, pero tampoco un personaje controlado por una autoridad externa y superior.

La locura no aparece nunca actuada en la novela. A Matilda no le escurre el hilo de baba que Joaquín esperaba encontrar cuando le iba a tomar la fotografía para el expediente médico; no emite frases sin sentido ni delira; sabemos que está loca porque así ha sido diagnosticada, porque está encerrada en La Castañeda y porque se incluye al final la transcripción de unas cartas incoherentes que escribía desde el manicomio. No hay mayores rastros de locura que éstos, y sin embargo, cualquier lector que haya percibido los tonos polémicos y paródicos en los que se cifra toda la novela, no puede menos que preguntarse acerca del silencio alrededor del significado de la locura de Matilda: no se exhibe con toda claridad su locura, pero tampoco se discute. No hay huellas explícitas de la pugna; es como si no quisiera abrirse claramente la grieta por donde pudiera ponerse en duda el diagnóstico de la protagonista; como si la novela concordara con este encierro definitivo de Matilda, hasta su muerte, no obstante lo problemático que resulta la propia noción de locura femenina en el seno de una cultura rabiosamente masculina. Sin embargo, en el fondo y con sobradas razones, puede leerse la novela como un nítido alegato contra la profusión discursiva de carácter científico sobre las mujeres y la locura. El análisis de Emily Hind sobre la novela está orientado a seguir las pistas de esta polémica con la visión freudiana, las pretensiones de infalibilidad de la ciencia y su fe inquebrantable en el progreso y la modernidad. Así, apunta, por ejemplo: "Un estudio atento de *Nadie me verá llorar* demuestra una contradicción fundamental al relatar la naturaleza de los síntomas de la protagonista. La narración tampoco concuerda respecto a las indicaciones de salud o enfermedad que tales síntomas señalan" (Hind 2006: 153); de tal suerte que el expediente médico de la protagonista asienta que habla demasiado, lo que contrasta con el silencio como la verdadera enfermedad de Matilda.

La discusión, entonces, no es directa, pues no hay una voz que despliegue un discurso en respuesta a las presunciones médicas, pero la configuración del personaje, sus parlamentos, su historia, constituyen el mayor desafío al diagnóstico clínico y esto está hecho también de modo irónico: Matilda no puede ser sino una loca porque no ha sido una buena mujer, no ha obedecido, ni se ha sometido a ninguno de los constreñimientos sociales, ha rechazado el matrimonio, no ha engendrado hijos, no ha sido correctamente feliz, ha sido huérfana desamparada, sirvienta, obrera, prostituta, sexualmente libre y ambigua; es decir, ha habitado todos los márgenes, lo que equivale a ser

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:47 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

enferma.[9] De ahí el diagnóstico que consta en su expediente clínico: "locura moral", con el añadido de que es "sarcástica y grosera" (Rivera 2003: 91).[10]

La locura de Matilda parece funcionar en la novela como el último reducto de resistencia de una mujer sometida a todas las presiones de su tiempo; es la única respuesta para no claudicar y para eludir las exigencias de control masculino; es una puerta de escape y así decide resumirlo la voz narradora, hacia el final:

> Las miradas masculinas la han perseguido toda la vida. Con deseo o con exhaustividad, animadas por la lujuria o por el afán científico, los ojos de los hombres la han visto, medido y evaluado su cuerpo primero, y después su mente, hasta el hartazgo. En la luz húmeda de julio, lo único que desea es volverse invisible. Su sueño es pasar inadvertida. Por eso no dice en voz alta lo que está pensando: "yo no soy la esposa de nadie, Joaquín" (193).

La locura, entonces, no es una alternativa de discurso que conteste, sino la más radical negación de toda respuesta, de toda interacción. Tal vez sean muy pertinentes las siguientes palabras para pensar en la propuesta de esta novela: "La locura es vivir en el vacío de los demás, en un orden que nadie comparte" (Montero 2003: 186); en la locura no se concede ni se pacta, sino que se asume la profunda diferencia frente a los otros.

Esta dimensión de la obra queda muy claramente revelada en la contraposición de soluciones vitales entre Matilda y Joaquín Buitrago: al final de cuentas, Joaquín es heredero, tendrá acceso a una fortuna que le resolverá la existencia, tiene la capacidad incluso de corromper al ambicioso médico Oligochea para que testifique falsamente que su sangre está libre de morfina, con lo cual podrá entrar en posesión de los bienes heredados. A pesar de su adicción, todavía se ve a sí mismo con posibilidades de proteger, de cuidar de Matilda, a quien siente desvalida.[11] Por eso, antes de que ella salga de la casa

[9] Por estas razones no cabe tampoco el implícito reproche que parece emitir Emily Hind en el artículo citado, por el hecho de que Cristina Rivera no se decidió por hacer pasar a la loca hacia el otro lado del escritorio y convertirla en médica. Esta solución no hubiera sido coherente con el proyecto de poner en duda, de ironizar y parodiar. La novela es hondamente polémica con la ciencia médica y con sus raíces masculinas, positivistas; por ello tampoco puede concluirse que sea una novela pesimista, como sugiere la estudiosa.

[10] Tal vez valga la pena rescatar uno de los apuntes que la autora hizo en su faceta de historiadora sobre la práctica psiquiátrica en México, porque es lo que subyace a la trama novelesca: "As in European and American mental health institutions, male physicians observed insane women through the lenses of normative models of femininity that depicted them as domestic angels, detecting signs of mental illness when female behaviors deviated from the norm" (Rivera 2001: 672).

[11] Miguel Zugasti observa que una especie de aureola que acompaña a Matilda es lo

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:47 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

de Buitrago rumbo a la locura sin retorno, lo desenmascara: "Tú querías a una loca en tu casa para que la casa fuera distinta" (Rivera 2003: 197). Joaquín sí pacta, siente que puede redimirse y encontrar un lugar: "Quiere luz y aire, las imágenes de una vida normal. Quiere otra oportunidad, encontrar otro lugar en el mundo" (198). Y, al parecer, ocupará el lugar del artista bohemio de principios de siglo, que crea un arte de vanguardia retador, antisolemne, pero finalmente burgués. Para la mujer que no ha pactado, no hay ninguna posibilidad; por eso Matilda ingresará a La Castañeda en condición de "indigente", con lo cual quedará decididamente fuera de la historia que se está gestando lejos de los muros del manicomio.[12]

La búsqueda del otro

En general, los críticos coinciden en señalar la importancia de la rica intertextualidad en la novela; aparte de las propias fuentes que la autora apunta en las "Notas finales", se ha hecho algo parecido a un inventario de la presencia de las distintas textualidades en la obra: los epígrafes provenientes de textos muy diversos, las cartas no ficticias del final que se atribuyen a Matilda, fragmentos de obras literarias, científicas, artísticas y populares. Sin embargo, lo que resulta más interesante es apreciar las estrategias narrativas de las que se vale la autora para construir un relato heteroglósico, orientado a la reconstrucción memoriosa de una historia social, cultural y literaria del país, a la vez que se centra en la indagación de las vidas íntimas de los excluidos de esa historia. Laura Kanost sintetiza con mucha claridad el sentido de

que atrae a Buitrago y en eso "Subyace también la idea de redención o expiación: Joaquín elude su miseria personal concentrándose en alguien que cree está más desvalido que él [...]" (Zugasti 2007: 699). Con un ojo agudo para entender la configuración de Joaquín como personaje, el crítico Mario Martín, por su parte, añade algo que es importante para la construcción del sentido de la novela: "Eso era Buitrago: un buscador de auras. Él mismo era un buitre, una aura de rapiña silenciosa, casi invisible, pero ubicua tras los gritos inaudibles de los muertos, el odio, la angustia de la existencia en agonía. Buitrago se viste de negro, se le da por muerto, es el que siempre ve sin ser visto, asecha los últimos años de Matilda, sus despojos" (Martín 2007: 712-713). Este artículo es muy ilustrador sobre la presencia de la fotografía en la novela.

[12] La condición del personaje excluido, un tanto fuera de la historia, es el motivo de otra de las novelas de Rivera Garza: *La cresta de Ilión*, donde recreará la vida de un médico que trabaja en un asfixiante hospital de enfermos terminales, fuera del mundo, cercado por las prohibiciones, por el odio y la indiferencia ante la falta total de esperanzas. En esta novela, el encierro propicia la vacilación y la incertidumbre entre lo real y lo fantástico; todo parece desmoronarse, nada es claro, las fronteras se diluyen. Esta ambigüedad, a la que parece sucumbir el protagonista, está muy de acuerdo con la estética de los cuentos de Amparo Dávila, cuya presencia funciona aquí como el eje de los sentidos de la novela, homenaje y reelaboración de la estética de esta poco estudiada escritora mexicana.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:47 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

las formas de este relato: "These multiple narrative strategies point to and reinforce a central preoccupation at work on many levels in the novel: the ethical problem of how one person can access and represent another individual's private history and perspective" (Kanost 2008: 303). Entonces, la novela en tanto proyecto estético se va configurando en la tensión incesante entre el deseo de alcanzar este mínimo posible de representación de la identidad del otro y la imposibilidad de lograrlo. Ésa es la búsqueda de todos los personajes: no sólo Joaquín está obsesionado por la necesidad de develar las claves de la vida de Matilda, sino que también el doctor busca atrapar en sus notas científicas la personalidad huidiza de sus pacientes enfermos mentales y del propio Joaquín. La necesidad de saber más sobre el otro es constante; todos los personajes se intrigan ante la presencia de ese otro enigmático: "Para Diamantina, Matilda es un rompecabezas a medio reconstruir [dice el narrador]. Lo que hace al verla es robarle algunas piezas para que después, cuando se haya ido, pueda completarlo" (Rivera 2003: 119). Matilda también atisba sin poder entrar en el ser del otro: "A veces, mirándola actuar o reír entre los clientes, Matilda se imaginaba que Ligia era una casa llena de escaleras que no conducían a ningún lugar" (152).[13]

En este punto está otro de los rasgos de ruptura de *Nadie* con el pasado literario. El problema de la identidad parece estar en el centro de las búsquedas de los personajes, pero esa identidad nunca puede ser aprehendida; por ello la ambigüedad de todos y la reiterada negación de los personajes para asumir el pronombre yo. El médico observa al fotógrafo y concluye: "Hablar, para Joaquín, es desvariar. Confunde el tiempo de los verbos y los pronombres. Omite fechas. «Él», dice, refiriéndose a sí mismo, describiendo a otro. El pasado lo refiere en tercera persona" (30). Pero el médico internista del manicomio también busca aprehender al otro, negando el yo: "Si algo ha aprendido en los manuales de anatomía, a un lado de los camastros inmundos de los hospitales, frente a la pus y la ponzoña de la muerte, es a guardar bajo la piel, bien escondido, el pronombre yo" (*idem*). Y así se crea un vertiginoso laberinto en las múltiples miradas que buscan develar el misterio de la propia vida,

[13] Éste será un motivo recurrente en toda la obra de Rivera Garza. Así, por ejemplo, en *Lo anterior* una fotógrafa encuentra a un hombre tirado en el desierto, un sordomudo, a quien recoge y se lo lleva a su casa esperando que su presencia sorda y muda le revele algunas claves de la existencia: "Él tiene algo que necesito saber" (Rivera 2004: 18), dice la protagonista, y sin embargo, siempre resulta imposible la comunicación entre los seres humanos; por eso también la historia paralela del hombre que ha establecido una relación amorosa con una mujer a la que no puede menos que imaginar como de otro planeta. La imposibilidad de la comunicación también está en el centro de la trama de *La cresta de Ilión*, donde el médico vive un tremendo aislamiento en su propia casa, la cual ha sido tomada por las dos extrañas visitantes que hablan entre ellas un lenguaje incomprensible para él: "Cada que las oía platicar me hundía en una rabia inconmensurable, paralizadora. No podía hacer nada contra su lenguaje. No podía entrar en él" (Rivera 2002: 40).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:47 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

sin arriesgar el yo, sino a través de la vida de los otros, como en un espejo que refleje pero que siempre termina por refractar. Todos los personajes de la novela miran al otro frente a sí tratando de desentrañar una verdad que sospechan y que les atrae casi obsesivamente.

Hay un punto de confluencia en el perfil de todos los personajes importantes de la novela: la rememoración incesante de una mujer que les marcó la vida; una mujer que se añora y se busca en vano en las otras. Esa mujer perdida y añorada yace en el recuerdo callado de los personajes, a quienes ha dado la pauta de la infelicidad posterior, porque no ha habido otra como ella: "La gran causa, el vendaval. La primera mujer" (182). Desde esta perspectiva, la obra bien puede leerse como una historia de amor frustrado, pero siempre tamizado por el tono irónico de carácter paródico respecto de la tradición sentimental, en la medida en que va invirtiendo los valores asentados por esta vertiente: Eduardo Oligochea, el ambicioso médico positivista que se casará por interés con una anodina señorita de sociedad, añora calladamente a Mercedes, estudiante de medicina que "después de hacer el amor por primera vez, tuvo el descaro de decir *I'm your man*. En inglés" (46). Más aún, añadía: "*you are my woman*, Eduardo" (87), con lo que se ponen en jaque los roles sexuales de los personajes. El guiño burlesco es más fuerte, dado que se trata de la añoranza del médico, el personaje que encarna en la novela el poder masculino de la ciencia médica y la racionalidad.

Joaquín Buitrago agoniza perdido en las brumas de la morfina por la descarnada ausencia de Alberta, la obrera italiana que lo maldijo cuando la abandonó en Roma para regresar a América persiguiendo una gloria que nunca alcanzó. En la memoria de Buitrago late el recuerdo de esta mujer, pero también su amor imposible por Diamantina Vicario, que fue crucial en su vida pues ella lo cambió y lo impulsó a la rebeldía. Son dos mujeres que le marcaron la vida, por eso ahora busca la luz y la redención en Matilda, quiere saber sus hondos secretos para iluminar su propia existencia.

Matilda es un personaje que ha resistido todas las presiones, todas las pobrezas y todos los abandonos, salvo uno: el de Diamantina Vicario, la original, la mujer libre y revolucionaria que le cambió la vida. Alrededor de esa figura casi imprecisa, gravitaron también Cástulo Rodríguez —el anarquista que termina sus días en el manicomio— y Joaquín Buitrago. La evocación de su nombre hace posible la relación amorosa de Matilda con la otra Diamantina: "Matilda habría hecho cualquier cosa por volver a pronunciar su nombre otra vez" (143). Y ella misma así lo reconoce al final de su relación con Ligia: "¿Te habías dado cuenta de que todas las equivocaciones empiezan por un nombre?" (154). También la añora mientras vive su amor con Paul Kamàck: "A veces, cuando se vuelve a verlo desearía con toda el alma encontrar el rostro de Diamantina, la primera" (166). Diamantina Vicario pudo haber sido el personaje central de una novela feminista, con su sino trágico,

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:47 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

su aire liberal, andrógino, y su sentido del humor desmitificador;[14] en esta novela es el motivo callado alrededor del cual girará la vida de Matilda: "Cuando Tina Vica desaparece, Matilda echa de menos su risa de cascabeles, sus pasos largos sobre las baldosas, sus manos volando sobre las teclas de marfil del piano. Su ironía. Hay un lugar bajo su piel que, a fuerza de admiración, lleva grabado en letras azules el nombre de Diamantina. Un tatuaje anterior. Dos corazones. Tres" (127). Con todo, Diamantina no fue la protagonista de *Nadie* porque su presencia le habría dado un perfil épico. En cambio, la novela ya había elegido contar desde la marginalidad más radical del fracaso, el silencio rotundo, la historia de una loca enigmática; así, el papel de Diamantina es el de introducir un toque más de ambigüedad que atente contra las formas y las funciones establecidas.[15]

La inestabilidad se produce en todos los niveles de la novela. A pesar de que existe un narrador en tercera persona, ajeno al mundo del relato y poseedor de una amplia perspectiva histórica, su foco nunca está fijo, sino que pasa por todos los personajes, deja oír la voz de todos; este gesto puede apreciarse en la multiplicidad de voces y estilos que se atraviesan y se cruzan a lo largo de las páginas de la novela. La autora debió enfrentar el arduo problema de cómo representar la locura y cómo hilvanar un relato coherente y con sentido, en buena medida a cargo del fotógrafo, pero sin depositarlo del todo en él para eludir el problema del delirio de un morfinómano. Sobre el problema que le representó la escritura de *Nadie me verá llorar*, ha asentado

[14] Ella es la encargada de establecer otra de las pugnas literarias de la novela en el tono de la burla a la solemnidad conservadora del más grande poeta modernista mexicano, Manuel Gutiérrez Nájera, al recitar gravemente algunos versos del poema "De blanco": "«–¡Oh mármol! ¡Oh nieve! ¡Oh inmensa blancura / que esparces doquiera tu casta hermosura! / ¡Oh tímida virgen! ¡Oh casta vestal!»— exclama burlona: «—Pobre hombre. ¿Qué clases de mujeres conocería? *Tímida virgen*, válgame Dios»" (37).

[15] La ambigüedad sexual de los personajes es otra constante en la obra de Rivera Garza. En su proyecto artístico parece haber la ansiedad por sacudir no sólo las funciones de género socialmente establecidas, sino escarbar hasta el fondo las posibilidades múltiples del ser humano; así, el sordomudo que recoge la fotógrafa de *Lo anterior* bien puede ser una mujer. Ya avanzado el relato, aparece la siguiente síntesis lúdica sobre el todo novelesco: "*Ésta es la historia de cómo una mujer está siendo tocada por la muerte. / Y la historia de una mujer que visita otro planeta. / Y la historia de una mujer contando la historia de un hombre que es sólo una mujer*" (Rivera 2004: 161). El problema de la identidad genérica es también uno de los ejes de la novela *La muerte me da*, cuyo relato se centra en una serie de asesinatos de hombres a quienes se les castra, con lo que se les priva del instrumento de la masculinidad; y toda la novela, construida al modo del género policiaco, gira alrededor de la pesquisa de la identidad del/a asesino/a; así, el ayudante de la detective plantea con toda claridad la pregunta: "¿Puede un hombre ser en realidad una mujer o viceversa?" (Rivera 2007: 154). El mismo enigma se le plantea al personaje-narrador de *La cresta de Ilión* cuando Amparo Dávila, la falsa, le dice distraída que conoce su secreto: "Yo sé que tú eres mujer" (Rivera 2002: 56).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:47 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

con mucha claridad: "No quise caer en la peligrosa y manida tentación de transcribir el lenguaje de la locura o el lenguaje del pasado. Lo que me interesaba era una recreación del mismo que estuviera tan consciente del pasado como del presente, y de la mediación entre ambos" (*apud* Carrera y Keizman 2001: 158); y es justamente en esta tensión donde se configura su escritura. La novela apostó por la multiplicidad de voces que chocan, pero también que se iluminan unas a otras, a la vez que conserva la figura de un narrador que tiene amplios conocimientos históricos del mundo recreado. La voz narradora es más complicada de lo que parece y pienso que en sus decisiones está encerrado el sentido de la historia que articula.

Se trata de una presencia textual que oscila entre el acto de desdibujarse en la ambigüedad de su identidad, al mismo tiempo que se afirma una y otra vez con todo el peso de la distancia temporal de lo que narra y con todo el saber contextual que posee y del que con frecuencia hace gala. A diferencia de los personajes que se mantienen al margen de la historia social y política, el narrador tiene hondos conocimientos sobre el México de la época, es capaz de elaborar recuentos que sólo son posibles gracias a la distancia otorgadora de perspectiva: "En 1901, cuando se inauguró el túnel de Ogarrio que unía el mineral de Catorce con Potrero y Refugio, una muchedumbre contenta se congregó a celebrar las proezas de la ingeniería sin saber que después ya no habría más. Los dos mil doscientos setenta metros excavados bajo la tierra no los condujeron al futuro sino a la oscuridad" (Rivera 2003: 167). Entonces, por una parte, aparece el relato preciso de ciertos momentos de la historia del México pre y posrevolucionario que aporta ese narrador objetivo, poseedor de distancia temporal y con gran dominio del oficio del quehacer historiográfico. Por otra parte, está el narrador que se funde con la perspectiva de sus personajes, que se fusiona hasta casi hacerse borroso; pero también está el dejo irónico impreso por un narrador que domina el todo de la historia relatada y que es capaz de distanciarse de la pretendida objetividad para lanzar comentarios al margen del relato: "Los rasgos de Matilda y su tono de piel están de moda" (197), apunta mordazmente a propósito de los nuevos tiempos revolucionarios, que han cambiado los anuncios comerciales. En el narrador se reúnen justamente los dos polos en tensión con los que se construye la novela: modernidad y tradición, memoria y renovación.

Rivera Garza ha mostrado en todas sus obras una honda preocupación por el lenguaje, los lenguajes y sus posibilidades expresivas. Podría decirse que en todos sus textos el lenguaje está en el centro de la trama; por eso la multiplicidad de voces que se oyen: cada voz con sus tonalidades e inflexiones es un punto de vista distinto. Sin embargo, también es notoria en la escritura de esta autora una paulatina pero incesante deriva hacia el escepticismo de las posibilidades del lenguaje lógico para aprehender, para nombrar y ayudar a entendernos unos a otros. Tal vez por esta razón sus obras se

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:47 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

han ido volviendo cada vez más fragmentarias; de tal suerte, lo que en *Nadie me verá llorar* es apenas atisbo de una escritura que se va resquebrajando en la frase más parca, el adverbio solo, en otras obras este rasgo se ahonda hasta sus últimas consecuencias; así, por ejemplo, en *Lo anterior*, el relato se va diluyendo conforme se avanza en la novela, hasta que el lector ya no tiene frente a sí sino el puro balbuceo de una voz que clama en colindancia extrema con el fragmento lírico: "Me llamo Cuerpo Que No Está. / (no es otra cosa más que terror) / Me llamo Algo Que No Puedo Olvidar ni Recordar. / (no es otra cosa más que terror)" (Rivera 2004: 169), con lo que, al parecer, la autora renuncia a la ilusión de orden, de explicaciones racionales y coherentes. No hay una descripción que abarque a sus personajes, no hay claramente un antes y un después, ni una resolución única a la trama que cada relato urde.

Por último, quiero insistir en un rasgo muy importante para la configuración de *Nadie me verá llorar*: el juego de la tensión entre lo lúdico, que a veces llega hasta la carcajada alegre y relativizadora, y lo trágico de unas vidas extraviadas. La novela se forja en la convivencia de dos tonos básicos: el de la burla inversora, propio de la parodia, y el de la seriedad, que se manifiesta en el lirismo y en la perspectiva histórica del narrador. Entonces, si bien puede afirmarse que es una novela de fuertes rasgos históricos,[16] también, con igual certeza, se puede decir que se trata de un relato sobre el amor, o más bien, es el relato de múltiples historias de amor; amores imposibles, todos perdidos y añorados, a pesar de lo que afirma la voz narradora: "El amor no se puede contar. El amor es inicuo. Está hecho de gestos anodinos y costumbres difíciles de cambiar. El amor es los años que pasan uno tras otro sin variar [...]" (Rivera 2003: 166). De donde, a fin de cuentas, podemos deducir que es más bien una novela sobre la dificultad de aprehender y de contar ordenadamente el ser del otro.

Bibliografía

Carrera, Mauricio y Betina Keizman. 2001. "Cristina Rivera Garza: narrar fuera del centro", en *El minotauro y la sirena. Entrevistas-ensayos con nuevos narradores mexicanos*. Lectorum-Conaculta-fonca, México, pp. 153-166.

Dröscher, Barbara. 2005. "Orfandad. Configuraciones de una figura en la literatura escrita por mujeres en Centroamérica (1975-2000)", *Revista Iberoamericana*, núm. 210, pp. 145-164.

Gamboa, Federico. 2002. *Santa*, ed. Javier Ordiz. Cátedra (*Letras Hispánicas*), Madrid.

Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. 1998. *La loca del desván. La escritora y la imagina-*

[16] Todos los críticos enfatizan la importancia de lo histórico en la obra; incluso Robert McKee clasifica el texto como una novela histórica (2005: 71).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:47 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ción literaria del siglo XIX, tr. Carmen Martínez Gimeno. Cátedra-Universitat de Valéncia-Instituto de la Mujer, Madrid.

HIND, Emily. 2006. "Hablando histéricamente: la ciencia de la locura en *Feliz Nuevo Siglo Doktor Freud* de Sabina Berman y *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza", *Revista de Literatura Mexicana*, vol. 17, núm. 2, pp. 147-167.

KANOST, Laura. 2008. "Pasillos sin luz: Reading the Asylum in *Nadie me verá llorar* by Cristina Rivera Garza", *Hispanic Review*, vol. 76, núm. 3, pp. 299-316.

LAGARDE, Marcela. 2005. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, 4a. ed. Universidad Nacional Autónoma de México (*Posgrado*), México.

MARTÍN, Mario. 2007. "Una estética de la ausencia en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza", en Poot, Lomelí y Herrera 2007, t. I., pp. 709-725.

MCKEE IRWIN, Robert. 2005. "La modernidad es un prostíbulo: *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza", en *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin del milenio*, coord. Nora Pasternac. UAM-Casa Juan Pablos, México, pp. 71-82.

MICHAUD, Stéphane. 2000. "Idolatrías: representaciones artísticas y literarias", en *Historia de las mujeres. El siglo XIX*, dir. Geneviève Fríase y Michelle Perrot. Taurus, Madrid, t. 4, pp. 153-180.

MOI, Toril. 2006. *Teoría literaria feminista*, 4a. ed., tr. Amaia Bárcena. Cátedra, Madrid.

MONTERO, Rosa. 2003. *La loca de la casa*. Alfaguara, México.

PALAVERSICH, Diana. 2005. *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana*. Plaza y Valdés, México.

POOT HERRERA, Sara, Francisco A. LOMELÍ y María HERRERA-SOBEK (eds.). 2007. *Cien años de lealtad. En honor a Luis Leal*, 2 ts. University of California, Santa Barbara-UC-Mexicanistas-UNAM-ITESM-Universidad del Claustro de Sor Juana, México.

RIVERA GARZA, Cristina. 2001. "'She neither Respected nor Obeyed Anyone': Inmates and Psychiatrists Debate Gender and Class at the General Insane Asylum La Castañeda, Mexico, 1910-1930", *Hispanic American Historical Review*, vol. 81, núm. 3-4, pp. 653-688.

——. 2002. *La cresta de Ilión*. Tusquets (*Andanzas*), México.

——. 2003. *Nadie me verá llorar*, 3a. ed. Tusquets (*Andanzas*), México.

——. 2004. *Lo anterior*. Tusquets (*Andanzas*), México.

——. 2007. *La muerte me da*. Tusquets, México.

RODRÍGUEZ, Blanca. 2003. "Intertextualidades en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, julio-septiembre, vol. 9, núm. 20, pp. 105-115.

RUFFINELLI, Jorge. 2007. "Ni a tontas ni a locas: notas sobre Cristina Rivera Garza y su nuevo modo de narrar", en Poot, Lomelí y Herrera-Sobek 2007, t. I, pp. 663-677.

ZUGASTI, Miguel. 2007. "Saludar al fracaso y platicar con él: *Nadie me verá llorar*, de Cristina Rivera Garza", en Poot, Lomelí y Herrera-Sobek 2007, t. I, pp. 693-707.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:47 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:27:47 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

EL COLEGIO DE MÉXICO

Chapter Title: HISTORIA DE UNA PASIÓN CRÍTICA: JORGE VOLPI O LA ESCRITURA DEL CUESTIONAMIENTO

Chapter Author(s): Tomás Regalado López

Book Title: Doscientos años de narrativa mexicana

Book Subtitle: Siglo XX

Book Editor(s): Rafael Olea Franco and Laura Angélica de la Torre

Published by: El Colegio de Mexico

Stable URL: https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnq1k.24

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at https://about.jstor.org/terms

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0). To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

El Colegio de Mexico is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Doscientos años de narrativa mexicana*

This content downloaded from 189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

HISTORIA DE UNA PASIÓN CRÍTICA: JORGE VOLPI O LA ESCRITURA DEL CUESTIONAMIENTO

Tomás Regalado López
James Madison University

> Esta actitud es la única que hace valer la actitud y la obra de los otros; es una actitud crítica. Hace valer lo mismo la literatura y el arte franceses, que los de cualquier otro país. Admite cualquier influencia. Admite la cultura y el conocimiento de las lenguas. Admite viajar y conocer gentes. Admite encontrarse frente a cualquier realidad, aun la mexicana. Es una actitud esencialmente social, universal.
>
> JORGE CUESTA, *Ensayos críticos*

Jorge Volpi[1] (Ciudad de México, 1968) ocupa un espacio central en las letras mexicanas contemporáneas, en tanto modelo del escritor universal que comprende la literatura como espacio autónomo para conocer el mundo, cuestionar dogmas y debatir incógnitas sobre el destino metafísico del hombre, los olvidos de la historia y la naturaleza del proceso creativo. Después de obtener el Premio Biblioteca Breve de Seix Barral en 1999, su novela *En busca de Klingsor* fue traducida a una veintena de idiomas, abriendo un profundo debate en torno a la situación de las letras hispánicas y actualizando, en los albores del siglo XXI, controversias de origen decimonónico sobre los vínculos entre el escritor latinoamericano y la prolija tradición literaria a la que pertenece. A partir de las diferentes exégesis críticas que ha recibido su trabajo, este ensayo pretende revelar la identidad de un escritor preocupado por la tradición como herencia necesaria en el ámbito del arte y de la literatura,

[1] Hombre de letras de tiempo completo, Volpi enfocó en un principio sus inquietudes hacia los estudios judiciales; su tesis de licenciatura, influida por el pensamiento de Foucault y Bobbio, llevó por título *Lecturas políticas del derecho* y fue defendida en 1993 en la Universidad Nacional Autónoma de México; un año después, comenzó a ejercer como secretario del Procurador General de Justicia de la República, puesto sin responsabilidad directa pero que le permitió observar desde cerca la crisis de 1994, inspirándole la escritura de la novela *La paz de los sepulcros* y el ensayo *La guerra y las palabras*. Su maestría en letras en la Universidad Nacional Autónoma culminó con la tesis *El mandril y los conspiradores* —más tarde publicada como *La imaginación y el poder* (1998). Se doctoró en filología hispánica por la Universidad de Salamanca en 2003, con *Vida intelectual, literaria y política en México, 1994*. Su formación académica se completa con su trabajo docente en la Univer-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

punto de referencia abierto tanto al homenaje y al recuerdo como a la subversión y al cambio: en virtud de esta actitud de cuestionamiento crítico —heredera, en la tradición mexicana, de Alfonso Reyes, los Contemporáneos, Octavio Paz, Carlos Fuentes o la Generación de Medio Siglo—, se busca delinear un perfil general de Volpi como novelista, teórico y pensador público a partir de aquellos escritores, tendencias y grupos literarios que han ayudado a construir su vocación intelectual. Jorge Volpi se encuentra destinado a ocupar un espacio central en las letras mexicanas, pero para ello es necesario probar los nexos de su obra con la tradición existente como parte de la vorágine cíclica que define el concepto: reintegrando su obra a una tradición plural y novelada se asegura su permanencia, la reinvención del ciclo creativo y el futuro del escritor al margen de modalidades transitorias de la creación literaria.

La obra de Volpi responde a un concepto universal de tradición sometida a una voluntad crítica no circunscrita a limitaciones geográficas, cronológicas o literarias: al escritor le preocupa tanto la Revolución Mexicana como la segunda Guerra Mundial; el México de Calles, De la Huerta y Obregón, como la Alemania nazi; el 68 francés y el 68 mexicano; Chernobyl en la misma medida que el terremoto de 1985; la caída del Muro pero también las elecciones de 1988 en México o la crisis de 1994. Conocedor de los clásicos mexicanos, hispánicos y universales, el escritor dialoga con campos de saber como la alquimia, la física, la política, la cinematografía, la inteligencia artificial o el arte; de este modo, anula la dicotomía entre mexicanismo y universalismo, con la voluntad de encontrar, como ya había propuesto Jorge Cuesta en 1932, "un hombre en el mexicano, y no una lamentable excepción del hombre" (Cuesta 1991: 324). En un sintagma definitorio de la actitud de los Contemporáneos durante el México posrevolucionario, el poeta de Veracruz supo definir esta voluntad como la "crisis crítica": la actitud de estudiar, deconstruir y someter al análisis toda verdad preconcebida en los campos del arte, la literatura, la política, la religión o la ciencia, al margen de falsos dogmas éticos, ideológicos o nacionalistas (318). Octavio Paz, heredero de la actitud universal de Contemporáneos, definió en *Los hijos del limo* una tradición literaria mexicana fundada sobre los principios del análisis, que retorna críticamente al pasado con la premisa de cuestionarlo y subvertirlo: "pasión crítica:

---

sidad de Las Américas de Puebla, la Universidad Nacional Autónoma y las universidades estadounidenses de Cornell y Emory. Siguiendo una amplia tradición de escritores diplomáticos mexicanos, entre 2001 y 2003 ejerció como agregado cultural de la embajada de México en Francia; en 2008, después de una breve estancia en España, fue nombrado director de Canal 22, emisora del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. La formación académica y profesional de Volpi revela una profunda inquietud sobre el papel del intelectual en la sociedad contemporánea como elemento necesario para ejercer una voz abierta al diálogo y analítica de los mecanismos de funcionamiento del sistema.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

amor inmoderado, pasional, por la crítica y sus precisos mecanismos de deconstrucción, pero también crítica enamorada de su objeto, crítica apasionada por aquello mismo que niega. Enamorada de sí misma y siempre en guerra consigo misma" (Paz 1993: 22). Las exégesis sobre la obra de Volpi se han enmarcado en esta tensión entre localismo y cosmopolitismo que determina el discurrir cíclico de la tradición. Frente a quienes negaban su espacio en las letras nacionales —se llegó a afirmar que "ya no notamos que sea un novelista mexicano que le está hablando al público mexicano, muchos de los temas son como una nostalgia del ser europeo"[2] (José Felipe Coria *apud* Ávila 2000: 43)—, escritores consagrados de la tradición le reservaron un espacio en las letras continentales. Carlos Fuentes lo reconoció como un escritor de futuro: "a mis setenta años, y con una larga carrera literaria detrás de mí, siento especial orgullo y satisfacción en celebrar la llegada de Jorge Volpi al escenario de la literatura en castellano. La muerte es inevitable, pero la continuidad de la vida también" (Fuentes 1999: 14A); y el escritor cubano Guillermo Cabrera Infante, miembro del jurado que le otorgó el Biblioteca Breve de Seix Barral, designó el valor de *En busca de Klingsor* en el proceso de renovación estética de la narrativa hispánica: "creo de veras que *En busca de Klingsor*, como *La ciudad y los perros* en su tiempo, ha abierto nuevos caminos para la literatura que se escribe en español, ya sea de España o de América" (Cabrera 2004: 11-12).

Bosquejada la figura del escritor como personalidad literaria e intelectual, se pueden delimitar los objetivos que persigue el estudio de su obra: a] ofrecer un perfil general de la identidad de Volpi como novelista, escritor e intelectual público en el México contemporáneo; b] sugerir un análisis de su producción ensayística en lo relativo a la dialéctica entre los intelectuales y el sistema político en México en *La imaginación y el poder* (1998) y *La guerra*

[2] Este ensayo pretende rebatir dos perspectivas críticas sobre la obra de Volpi: por un lado, una línea que rechaza la pertenencia del autor a la tradición mexicana tomando como parámetro la descontextualización geográfica de sus novelas. Para José Felipe Coria, a quien se le atribuye la declaración citada en el texto, "[escritores como Volpi] están renunciando a ser mexicanos, ya no podemos considerarlos autores mexicanos porque ni su tema ni su tratamiento se remiten a México" (Coria *apud* Ávila 2000: 43). Por otro lado, hay una opinión —frecuente entre la crítica española y estadounidense— que considera su novelística como un hito literario por la ausencia de escenarios o personajes latinoamericanos; según Ilán Stavans, uno de los representantes de este grupo, "lo que más me entusiasma es el hecho de que [*En busca de Klingsor*] sea una novela latinoamericana sin ninguna conexión con el continente. De hecho, es remota como ninguna de los temas del llamado «Boom»" (Stavans 2000: 677-678) y "podría convertirse en la antorcha de un movimiento artístico al sur de Río Grande que no se atiene a un hogar literario de su espacio inmediato" (678; la traducción es mía). Ambas críticas reflejan la dificultad de acercamiento a la obra de Volpi en la tradición mexicana e hispanoamericana, simplificando notablemente su alcance como obra literaria y reduciendo el concepto de tradición como una entidad abierta, plural y reinventada cíclicamente.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

y las palabras (2004), así como su visión de Latinoamérica como un profundo holograma de voces, visiones y perspectivas en sus posteriores ensayos *Mentiras contagiosas* (2008) y *El insomnio de Bolívar* (2009); c] examinar críticamente su obra narrativa desde la publicación de su primera novela en 1992 hasta *Oscuro bosque oscuro* del 2009, con énfasis particular en las tres primeras obras inspiradas en modelos literarios mexicanos —*A pesar del oscuro silencio* (1992), "Días de ira" (1994) y *La paz de los sepulcros* (1995)—, la "Trilogía del Siglo XX" de temática universal (1999-2006) y *El temperamento melancólico* (1996) como texto de vínculo entre ambas etapas creativas; d] revelar la importancia de la literatura mexicana en la educación de Volpi, el profundo conocimiento de la literatura de su país de origen como forma de adscribir su obra a una tendencia de preocupación universal por la historia, la política y la literatura; enmarcar su obra en el contexto general de la narrativa hispanoamericana de finales del siglo XX y principios del XXI; e] ofrecer un panorama bibliográfico de las exégesis críticas sobre su novelística, tomando como referente los estudios monográficos *La silenciosa herejía. Forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi* (2000a) de Eloy Urroz y la desigual antología *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra* (2004) de López de Abiada, Jiménez y López Bernasocchi; sugerir potenciales análisis críticos futuros que permitan ampliar el espectro de los estudios sobre la obra de un escritor destinado a ocupar un espacio central en la narrativa mexicana del siglo XXI; f] integrar, en fin, su escritura a un concepto de tradición viva en continuo movimiento cíclico, vinculada a una voluntad de análisis, deconstrucción y crítica, sobre la que se fundan la literatura mexicana, hispanoamericana y universal.

La obra ensayística de Volpi refleja una doble línea literaria y política que sirve de introducción a un escritor preocupado por los mecanismos creativos, el futuro del género narrativo, la situación política internacional y el ejercicio del poder en las sociedades latinoamericanas contemporáneas. Además de numerosos artículos y participaciones en volúmenes conjuntos —como el singular *México: lo que todo ciudadano quisiera (no) saber de su patria* (2006), en compañía de Denise Dresser, o *Crack. Instrucciones de uso* (2004), con sus compañeros del "Crack"—, la obra de Volpi en este campo se compone de cuatro libros que permiten acercarse al pensamiento del autor: *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*; *La guerra y las palabras. Una historia intelectual de 1994*; *Mentiras contagiosas* y *El insomnio de Bolívar*. Reflejos del pensamiento político de Volpi, *La imaginación y el poder* y *La guerra y las palabras* responden a la necesidad común de revelar la importancia del intelectual como figura que limite, prevenga y desarticule los abusos de poder en una nación como la mexicana, cuyo siglo XX ha dejado un sinfín de desórdenes sociopolíticos, desde los corruptos sistemas posrevolucionarios hasta el oscuro papel del gobierno durante el terremoto de 1985 o el fraude en las elecciones

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

de 1988, así como las crisis de 1968 y de 1994 que sirven de marco para los dos ensayos citados. Ambos textos estudian el valor del "intelectual universal" en la política mexicana, definido por Foucault en "Verdad y poder" como aquella "figura clara e individual de una universalidad de la que el proletariado sería la forma oscura y colectiva" (Foucault 1984: 49). En *La imaginación y el poder*, el análisis se proyecta sobre la crisis de 1968 que derivó en la trágica matanza de Tlatelolco el 2 de octubre de ese año, con el enfrentamiento entre amplios sectores de la población mexicana y un presidente, Gustavo Díaz Ordaz, convencido de que "*su* verdad era *la única verdad posible*" (Volpi 1998: 334). Además de ofrecer un conciso retrato del ambiente de una época, *La imaginación y el poder* analiza la posición de intelectuales como Octavio Paz, Carlos Fuentes o Juan García Ponce, quienes desde un principio cuestionaron los abusos del poder, frente a aquellos que, como Salvador Novo, Martín Luis Guzmán, Agustín Yáñez o Elena Garro, gozaban de cierto prestigio público, pero optaron por defender el *statu quo* gubernamental. En *La guerra y las palabras*, la dialéctica se aplica a la reivindicación zapatista y al asesinato de Colosio, los dos sucesos que desenmascararon la corrupta política del gobierno de Salinas de Gortari durante su último año de mandato. Como *La imaginación y el poder*, *La guerra y las palabras* recoge un amplio espectro de posturas intelectuales, desde adscripciones directas al gobierno de Salinas hasta críticas abiertas hacia el sistema político mexicano y la actuación institucional durante los meses de crisis, lo cual demuestra la curiosidad de su autor por las relaciones entre conocimiento y poder para concluir, como en *La imaginación y el poder*, con la necesidad de ejercer una voz intelectual contra todo discurso oficialista: "si en México los intelectuales siempre habían sido valorados por el poder —y por ello mismo reprimidos o cooptados—, ahora alcanzaban una estatura impensable, transformados, de pronto, en los voceros de la emergente «sociedad civil»" (Volpi 2004a: 172-173).

Junto a textos sobre escritores que determinaron su formación literaria, como Guillermo Cabrera Infante, Juan García Ponce, Carlos Fuentes o Roberto Bolaño, *Mentiras contagiosas* recopila ensayos imprescindibles para un acercamiento a la cosmovisión del autor en temas como la historia del género novelístico ("Réquiem sobre la novela" y "De parásitos, mutaciones y plagas"), el *Quijote* de Cervantes ("Conjetura sobre Cide Hamete" y "La voz de Orson Welles y el silencio de Don Quijote") o la situación actual de la literatura en el subcontinente ("La obsesión latinoamericana"). A pesar de la ausencia total de textos inéditos, el conjunto general de *Mentiras contagiosas* resulta sorprendentemente homogéneo, mezcla entre crítica literaria, fantasía ficticia y anécdota autobiográfica que no deja de recordar a *El arte de la fuga* (1996) de Sergio Pitol, obra maestra en esta fusión de géneros. Finalmente, *El insomnio de Bolívar* (2009), Premio Debate-Casa de América, aborda la problemática de la historia de Latinoamérica con una estructura dividida

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

en cuatro partes, dedicadas a la identidad, la democracia, la narrativa y el futuro del subcontinente.

En el caso de Volpi, la escritura de ensayos, a veces cercana a la ficción imaginativa, no puede desligarse de su obra narrativa, estructurada a partir de un esquema inspirado en la *Gendankeroman* o "novela de ideas" germana de mediados del siglo XX. El componente histórico, la reflexión filosófica y el hipertexto literario remiten a un concepto de novela-ensayo que permite la construcción de textos ficticios, mediante los cuales, aunando teoría y práctica, se postulan incógnitas que han dejado abiertas la ciencia, la filosofía, la literatura o la historia. Como afirma el autor en el citado *Mentiras contagiosas*:

> Frente a la plaga que representan las novelas de género, es posible distinguir una mutación de la novela artística que empieza a gozar de gran vitalidad: se trata de la simbiosis entre la novela y el ensayo. Si bien el origen de estas obras puede rastrearse hasta el siglo XVIII, fue gracias a Thomas Mann, Robert Musil y Hermann Broch que alcanzó una cumbre definitiva. A su sombra, una pléyade de escritores en todas partes del mundo ha prolongado sus enseñanzas, mezclando novela y ensayo de las formas más variadas: pensemos en Sebald, Marías, Magris, Coetzee, Del Paso, Vila-Matas o Pitol [...] Acaso la unión de la ficción con el ensayo represente el mejor camino que le queda por explorar a la novela en nuestros días (Volpi 2008b: 36).

Si el género narrativo es el "instrumento que nos permite reflexionar sobre nosotros mismos y sobre el universo" (37), las novelas de Volpi se hallan determinadas por el afán de explorar el mundo aun aceptando de antemano la imposibilidad de respuestas: legado del descreimiento de Cioran, Borges o Pessoa, el *ars poetica* del autor remite a la expresión de la duda y la probabilidad, retorno a la incertidumbre antes que comunicación de verdades absolutas. La búsqueda de conocimiento determina un vacío de respuestas, confluyendo indefectiblemente en el "Sólo sé que no sé nada" socrático: por el camino quedan incógnitas metafísicas, anhelo de certidumbre y la ilusión de un instante fugaz e inaprensible, atisbado en absolutos imposibles como el placer, el dolor o la muerte.

Después de una breve antología de cuatro cuentos de temática musical titulada *Pieza en forma de sonata para flauta, oboe, cello y arpa Op. 1* (1991), las tres primeras novelas publicadas por Volpi responden a esta voluntad de vincular la ficción con sustratos teóricos de índole metafísica (*A pesar del oscuro silencio*), narratológica ("Días de ira") y política (*La paz de los sepulcros*).

Escrita con una beca del Centro Mexicano de Escritores y publicada en la colección *Serie del Volador* de Joaquín Mortiz, *A pesar del oscuro silencio* constituye un acercamiento filosófico a la figura de Jorge Cuesta, el intelec-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

tual de Contemporáneos que se suicidó en 1942, minutos después de completar las últimas silvas del "Canto a un dios mineral". El libro pretende repetir la búsqueda ontológica, la cosmovisión universal y los mecanismos creativos del "Canto", en cuya exégesis alquímica Volpi creyó haber encontrado, como se deduce de su ensayo "El magisterio de Jorge Cuesta" (Volpi 1991: 26-40), una resolución a los enigmas que rodearon la vida, la obra y la trágica muerte del poeta de Contemporáneos. La dicotomía de Cuesta entre lo material y lo ontológico, lo transitorio y lo inmutable, el cuerpo y el espíritu, se proyecta en *A pesar del oscuro silencio* sobre un doble plano dialéctico: en el nivel inferior se sitúa el narrador "Jorge", a quien se le revela súbitamente la inteligencia trágica de Cuesta en la primera escena; en el extremo superior se ubica el poeta, descrito idealmente en ambientes de luz, blancura y neutralidad, denotativos de los estados espirituales que anheló en vida, asociados al conocimiento total, el silencio absoluto y la suspensión del devenir cronológico. A partir de la repetición cíclica del mensaje "Se llamaba Jorge, como yo, y por eso su vida me duele dos veces" (Volpi 1992: 11), el nudo argumental constituye la aspiración espiritual del narrador hacia su modelo de perfección, vínculo entre figura y reflejo que Volpi desarrolla a partir del mito de Narciso y que fue comprendido por Urroz, en el estudio más completo sobre *A pesar del oscuro silencio*, como una recreación del Eterno Retorno de Nietzsche (Urroz 2000a: 71-144). La búsqueda abarca la toma de conciencia de una realidad espiritual superior ("La seña de una mano"), la *coincidentia oppositorum* alquímica ("Vasto depósito de breves vidas") y la muerte, sugerida al final de la novela como estado espiritualmente perfecto no sometido a las reglas del tiempo ("El sabor de la tiniebla"). Al igual que en la filosofía de Cuesta, el desenlace queda suspenso entre el deseo y su cumplimiento, entre el anhelo de la búsqueda y la imposibilidad de sustraer absolutamente el pensamiento de la materialidad que lo circunda. El estilo, como en el "Canto a un dios mineral", transita en el filo entre la materialidad de la palabra poética y su profundo poder denotativo, allá donde sólo es posible el no lenguaje y con él la concepción wittgensteiniana del silencio que da título a la novela. Inicialmente envuelta en una fuerte controversia crítica —se han documentado más de quince reseñas entre 1992 y 1993—, *A pesar del oscuro silencio* despertó, sin embargo, un fuerte interés a partir de 2004 con los artículos de Barrio (en comparación con *En busca de Klingsor*), Pascual (sobre su carácter autobiográfico) y Quintana (en torno a sus diferentes planos narratológicos).

La *nouvelle* "Días de Ira" fue publicada originalmente en el volumen *Tres bosquejos del mal* de 1994, junto a los relatos "Imposibilidad de los cuervos" de Ignacio Padilla y "Las plegarias del cuerpo" de Eloy Urroz, conjunto que constituye el segundo proyecto del "Crack" después de *Variaciones sobre un tema de Faulkner*, de 1989. Narra la atracción erótico-mefistofélica que sufre un

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

cirujano por una de sus pacientes, completada por la presencia de un tercer personaje, amigo de la mujer, escritor de profesión y a quien se le atribuye una ficción también titulada "Días de ira". Como trasfondo subyace la obsesión batailleana por capturar el instante por medio de la escritura, el abismo en el que conviven vida y muerte, placer y dolor, sobre el cuerpo del moribundo. Sus cincuenta y seis páginas se estructuran en nueve capítulos que se corresponden con las etapas de la misa de Réquiem ("Introito", "Kyrie", "Secuencia", "Ofertorio", "Santo", "Bendito", "Cordero de Dios", "Luz eterna" y "Líbérame"), compuestos a su vez por fragmentos independientes, con distintos estilos textuales, que abarcan la narración en primera persona, la frase epigramática, el diálogo directo, la reflexión metaficticia y el tratado médico. Apenas estudiada por la crítica, "Días de Ira" es una de las narraciones más técnicas y deliberadamente ambiguas de Volpi, quien la definió como "la novela más experimental que he escrito [...] Surge con el interés de experimentar ciertas texturas, teorías y recursos literarios, a través de una narración muy concentrada" (*apud* Santiago 1994: 28) y "una novela muy corta en la que concientemente traté de concentrar todos los recursos narrativos que se me ocurrieron" (*apud* Carrera y Keizman 2001: 249). El texto confirma este carácter experimental: a medida que avanza el argumento, se subvierten metaficticiamente los conceptos tradicionales de espacio, tiempo y personaje, desplazando el énfasis de la lectura desde la convencional decodificación de significados —imposible dentro del espacio clausurado de la novela— hasta la ruptura con los mecanismos narratológicos que han provocado su escritura. Citada en el epígrafe, *Farabeuf* (1965), de Salvador Elizondo, constituye el referente inmediato de "Días de ira": ambas novelas se componen de párrafos yuxtapuestos que se corresponden metafóricamente con un cadáver fragmentado, (de)construido como la misma narración; para Volpi y Elizondo, el cuerpo es metáfora del texto; la desmembración del primero tras los rituales quirúrgicos, forenses o eróticos, es la fragmentación metaficticia del segundo; el cuerpo neutro e incógnito es la hoja en blanco: el bisturí es un lápiz; escribir es penetrar; escritura y lectura son actos únicos de incisión y disección. Al final del rito, la mujer es, necesariamente, palabra: "Ahora ya eres mía. Yaces sobre la plancha y todo mi placer se anega en tu mirada sorda. Ya no eres sino una palabra" (Elizondo 2000: 238) y "sobre todo, [quien se acercara al cuerpo] podría leer los trazos hechos con bisturí sobre su espalda, las últimas letras de su testamento" (Volpi 1994: 221). Siguiendo a Bataille en *El erotismo*, el rito es, efectivamente, literatura: identidad intertextual compartida, como imágenes de un espejo, por *Farabeuf* y "Días de ira".

Heredera de la tradición de la novela política que han explorado en México autores como Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Carlos Fuentes o Héctor Aguilar Camín, *La paz de los sepulcros* es la respuesta de Volpi a la descomposición social, política y económica de 1994, triste epílogo del sali-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

nismo y *annus horribilis* de la historia mexicana contemporánea. Lúgubre exploración de los intersticios del poder, la tercera novela de Volpi cuenta con una doble fuente política y literaria: como *Un asesino solitario* (1999) de Élmer Mendoza o *A.b.u.r.t.o.* (2005) de Heriberto Yépez. La inspiración política es el oscuro triángulo encabezado por el poderoso presidente en funciones Carlos Salinas de Gortari, en el cual también participaron Manuel Camacho Solís y Luis Donaldo Colosio; de acuerdo con el sistema político del PRI, el presidente Salinas eligió a Colosio para que lo sucediera, lo cual provocó el manifiesto descontento de Camacho, quien sin embargo adquirió gran notoriedad pública cuando, luego del levantamiento zapatista del 1 de enero de 1994, fue nombrado interlocutor oficial con el Ejército Zapatista; este hecho opacó la campaña del ya candidato oficial a la presidencia Colosio, quien fue trágicamente asesinado en Tijuana el 23 de marzo de ese año, en condiciones nunca aclaradas. Literariamente, *La paz de los sepulcros* es heredera de *La sombra del Caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán, definida por Margo Glantz como "la novela política más coherente que se haya escrito en México" (Glantz 1995: 161), texto donde se alegoriza el triángulo de poder protagonizado por Obregón, Plutarco Elías Calles y Francisco Serrano antes de las elecciones de 1928, resuelto también con un crimen de carácter ideológico. A pesar de las casi siete décadas que las distancian, *La sombra del Caudillo* y *La paz de los sepulcros* coinciden en estudiar, con similares técnicas alegóricas de luz y oscuridad, una crisis política paralela, dejando como triste consecuencia la *stasis* del sistema mexicano a lo largo de todo el siglo XX. El texto de Volpi "La segunda conspiración", publicado en *Letras Libres* en marzo de 1999, se ofrece como un instrumento de especial validez para analizar el sustrato político de *La paz de los sepulcros*; en él se define el asesinato de Colosio como "una verdadera catástrofe" (Volpi 1999b: 45), preludio al análisis de una trama política conocida como "segunda conspiración", la cual encubrió las circunstancias del crimen. *La paz de los sepulcros* constituye la versión novelesca de este plan invisible que completa el primer asesinato, "segunda conspiración" definida en la novela como "rueda que en apariencia solucionaría el crimen pero que en realidad sólo habría de llevarlo a su inevitable encubrimiento, a su liquidación" (Volpi 1995: 27). Detrás de la descripción de escenas necrófilas, con el uso de técnicas de *thriller* y relato negro, en un abigarrado estilo y con un profundo hiperrealismo —elementos destacados por la crítica desde las primeras reseñas—, *La paz de los sepulcros* hereda el valor foucaultiano de la novela política como voluntad universal de acercamiento, crítica y cuestionamiento de todo poder establecido, aspecto que han estudiado Urroz (2004), Val (2004) y Zavala (2004).

La etapa inaugural en la narrativa de Volpi demuestra, por tanto, una voluntad de análisis, crítica y homenaje a la tradición literaria mexicana, sin dejar de arraigarse en fuentes culturales occidentales y referencias a la

This content downloaded from
189.216.50.180fff:ffff:ffff on Thu, 01 Jan 1976 12:34:56 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

filosofía universal. Su primera novelística se adscribe a tres momentos fundacionales en las letras nacionales: Contemporáneos, el Ateneo de la Juventud y la Generación de Medio Siglo. Al igual que Owen, Novo, Villaurrutia y el resto de Contemporáneos, Jorge Cuesta constituye un referente en la construcción de una identidad abierta, plural y cosmopolita en la cultura mexicana posrevolucionaria. *La paz de los sepulcros* hereda la profunda tradición de la novela política nacional a través del homenaje a Guzmán, quien compartió espacio intelectual con Alfonso Reyes, Henríquez Ureña y Antonio Caso en el Ateneo de la Juventud; "Días de ira" es un tributo literario a Salvador Elizondo, integrante de la Generación de Medio Siglo y protagonista, por tanto, de uno de los grupos centrales en la difusión de la cultura durante los años cincuenta y sesenta. Las referencias a la tradición mexicana se completan mediante un diálogo abierto con elementos filosóficos de la cultura occidental, como el "Silencio Místico" de Wittgenstein y el "Eterno Retorno" de Nietzsche, en *A pesar del oscuro silencio*; el discurso teórico de *El erotismo* de Bataille presente en "Días de ira", y la dialéctica poder-individuo, fuertemente inspirada en *Vigilar y castigar* de Foucault, en *La paz de los sepulcros*.

Primera novela del escritor sin un referente mexicano explícito, *El temperamento melancólico*, de 1996, funciona como tránsito entre esta inaugural etapa creativa de Volpi y la posterior disección de la historia europea de la "Trilogía del siglo XX", planteando al lector interrogantes metafísicos sobre su identidad ontológica, el *ennui* existencial de finales de siglo, la alienación psicológica sufrida ante cualquier régimen absolutista y los vínculos entre conducta humana y creación artística. Inspirado en el director ruso Andrei Tarkovski —quien rodó en 1986 la póstuma *El sacrificio* aquejado de una enfermad terminal—, su protagonista es el ficticio director alemán Carl Gustav Gruber, quien se dispone a filmar *El juicio*, testamento artístico que le permitirá absolver sus culpas poco antes de su muerte, "una película entendida como el fin de la historia del cine, su epígono y punto máximo. Una especie de *non plus ultra*" (Volpi 1996a: 57). Para ello, confina en una hacienda mexicana a doce actores y actrices, representantes simbólicos de la humanidad ante el Apocalipsis final, a quienes intentará inculcarles un decrépito estado espiritual marcado por la culpa. Técnicamente, la novela se compone de registros cinematográficos, fragmentos de un diario, entrevistas personales, artículos académicos, diálogos entre los miembros del rodaje y notas del director, agrupados bajo la voz autodiegética de la actriz Renata Guillén, narradora en primera persona y participante en el rodaje de *El juicio*.[3] Como

[3] Renata escribe su crónica mientras gesta en sus entrañas un bebé, probable hijo de Gruber y, por tanto, probable encarnación del Anticristo; siguiendo a Nietzsche en *El Anticristo* (1888) —texto esencial para comprender *El temperamento melancólico*—, Volpi señaló en el "Manifiesto Crack" que "el fin de los tiempos no ocurre fuera del mundo, sino dentro

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ha señalado Urroz, *El temperamento melancólico* se adapta a la definición de novela dialógica de Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski*: en su argumento se asigna al personaje Zacarías la reconstrucción pictórica de un cuadro renacentista perdido —la *Malancolia* de Andrea Mantegna— como línea argumental de una película que a su vez forma parte del diario de Renata, vinculando así escritura, rodaje y arte pictórico como sustratos de un mismo proceso creativo. Gruber, Zacarías y Renata ejemplifican la melancolía del artista barroco, hastiado ante la observación de la obra consumada e incapaz de encontrar en el arte, a diferencia de su homólogo renacentista, la redención a sus culpas vitales: puesto que "el arte [...] corrompe a los hombres. No es más que un sustituto, un trabajo vano, una jaula de mentiras" (Volpi 1996a: 145). Las tres obras se abocan a la autodestrucción y —con la salvedad de Renata, quien sobrevive para narrar su crónica— arrastran inquietantemente hacia la muerte a artistas, creadores y participantes. *El temperamento melancólico* fue presentada junto al "Manifiesto Crack" de 1996;[4] su valor radica en el diálogo abierto entre México y Europa, esencial para comprender el desarrollo posterior de la novelística de Volpi de acuerdo con el concepto de occidentalidad en los márgenes influida por Cuesta y Paz. Escasamente estudiada por la crítica, fue definida por el autor como "[una obra] que considero muy importante para mí [...] una novela larga, la más ambiciosa que publico hasta entonces, con muchos personajes, con muchas voces, con muchos experimentos y que es el antecedente inmediato de *Klingsor*" (*apud* Carrera y Keizman 2001: 255).

La "Trilogía del Siglo XX" (1999-2006) ejemplifica el *ars poetica* de Volpi en torno al concepto de novela-ensayo, de fuerte carga filosófica y metafísica, que tiene como objetivo explorar las incógnitas de la historia. Sin abandonar sus raíces hispánicas, las tres novelas mantienen un diálogo con tradiciones

del corazón. Más que una superstición decimal o una necesidad del mercado, el fin del mundo supone un particular estado del espíritu, lo que menos importa es la destrucción externa comparada con el derrumbamiento interior, con ese estado de zozobra que precede a nuestro íntimo Juicio Final" (Volpi 1997b: 42).

[4] En el "Manifiesto Crack", firmado por Ricardo Chávez Castañeda, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz y Jorge Volpi, defendido el siete de agosto de 1996 y publicado por primera vez en la revista hidalguense *Descritura*, se proponía ya la escritura de novelas marcadas por "el riesgo estético, el riesgo formal, el riesgo que implica para siempre el deseo de renovar un género (en ese caso el de la novela) y el riesgo que significa continuar con lo más profundo y arduo que tenemos, eliminando sin preámbulos lo superficial, lo deshonesto" (Volpi 1997b: 36). Más de una década después, el grupo se ha instituido como un punto de referencia en el estudio de la narrativa latinoamericana contemporánea, a partir de su retorno al concepto de "novela profunda" o "novela totalizante" —similar a la idea de "novela de la escritura" acuñado por Margo Glantz en los sesenta—, su rechazo del post-*boom* y su intención de desterrar definitivamente el realismo mágico de las letras hispanoamericanas. El grupo surge como un espacio de crítica, debate y aprendizaje necesario para acercarse a la trayectoria de Volpi.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

universales, como la alemana de Mann, Hesse o Broch (*En busca de Klingsor*), la francesa estructuralista (*El fin de la locura*) y la gran novela rusa de Dostoievski, Pasternak o Tolstoi (*No será la Tierra*), abriendo así nuevos campos creativos en la escritura de Volpi. Como en *La imaginación y el poder* y *La guerra y las palabras*, el *leitmotiv* de la "Trilogía" constituye la dialéctica entre individuo y poder, ampliando en este caso el análisis al "intelectual específico".[5] Las tres novelas cuentan con narradores autodiegéticos que ofrecen su visión del siglo desde una institución carcelaria o psiquiátrica —según Foucault, paradigmas de los poderes opresivos del Estado— y ejemplifican la comprensión del género novelístico como instrumento para explorar los vacíos que han dejado otras disciplinas científicas (la física, las matemáticas, la informática o la genética) o humanísticas (la filosofía, la historia o la música), utilizando la ficción como instrumento de análisis. Cronológicamente se enmarcan en momentos axiales del siglo XX, como los avances definitivos de la ciencia atómica en 1905, el final de la segunda Guerra Mundial, los enfrentamientos contra el poder en 1968, la caída del Muro y la apertura al libre mercado de los antiguos países soviéticos en 1992, en una vorágine cíclica que recuerda a *Terra nostra* de Fuentes, uno de los modelos de la "Trilogía".

Definida por Cabrera Infante como "una novela alemana escrita en español" (*apud* Volpi 1999a), *En busca de Klingsor* resulta un libro singular en el contexto de la tradición mexicana y latinoamericana: más allá de su descontextualización geográfica o de la ausencia de elementos históricos, políticos y literarios explícitamente hispánicos —aspecto señalado de forma reiterada por la crítica—, la originalidad de *En busca de Klingsor* consiste en utilizar como motivo temático, sustrato filosófico y técnica narrativa, la transición paradigmática, propuesta por la física cuántica a principios del siglo XX y destinada a socavar los valores absolutos del objetivismo newtoniano, en virtud de una descripción del universo en términos de probabilidad. El sustrato teórico fue referido por el escritor en "Los libros del caos" (1996b), ensayo recomendable para la comprensión general de la novela; si para Volpi "literatura y ciencia son hijas de la imaginación. El poder de crear mundos alternos es nuestro rasgo distintivo como especie" (2008b: 44) y "la física cuántica ofrece tantas paradojas que merecería ser considerada una fantasía literaria" (52), el argumento de *En busca de Klingsor* encarna metadiscursivamente el tránsito epistemológico entre orden y caos, con el fallido golpe contra Hitler del 20 de julio de 1944 como marco histórico. El joven teniente estadounidense Francis Bacon es enviado a Alemania en 1947 para desentrañar la identidad de Klingsor, clave inspirada en el *Parsifal* (1882) de Wagner, bajo la

[5] Frente al "intelectual universal", vocero público de la colectividad, el "intelectual específico" o físico atómico encarna un conocimiento que es un poder en sí mismo, pues es "aquél que posee junto con algunos otros, al servicio del Estado o contra el Estado, poderes que pueden favorecer o matar definitivamente la vida" (Foucault 1984: 52).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

cual se oculta el nombre del consejero científico de Hitler durante la segunda Guerra Mundial; encuadrada *a priori* en los límites lógicos del relato policiaco decimonónico, la búsqueda conduce a Bacon a investigar a los científicos atómicos que trabajaron para el nazismo —Planck, Heisenberg, Stark, Lenard, Schrödinger o Von Laue— derivando, sin embargo, en una imposible pesquisa metafísica de tono borgeano en torno a las nociones abstractas de locura, irracionalidad y caos. Como ha estudiado Morales (2006), Klingsor nunca será encontrado y la conducta de los personajes, víctimas de sus propias dudas, traiciones y rencores, confirmará la negación de los valores objetivos ilustrados, triunfo de la subjetividad que condiciona los planos mitológico, policiaco, histórico, ético y narratológico. Primera novela publicada por Volpi fuera de México, *En busca de Klingsor* se ha visto envuelta en debates entre americanismo y europeísmo que reverdecen antiguas disputas de origen decimonónico, como las que rodearon en su día a los modernistas, o bien en el siglo xx, los Contemporáneos, Borges, la Generación de Medio Siglo o el *boom*. Goebel (2001: 32-41) ha delimitado su valor como heredera de la *Gendankenroman* o novela de ideas germana —especialmente *La muerte de Virgilio* (1945) de Broch y el *Doktor Faustus* (1947) de Mann—; si bien Volpi fue considerado por el periodismo germano como "uno de los pocos escritores de procedencia latinoamericana que se ha ocupado de modo convincente de un tema alemán" (López y Leuenberger 2004: 366), *En busca de Klingsor* se inserta en una sólida línea temática en la narrativa mexicana desde la publicación en 1967 de *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco, continuada, entre otros, por Juan García Ponce, Sergio Pitol, Luis Arturo Ramos o José María Pérez Gay.

El fin de la locura (2003), segunda novela de la "Trilogía", desplaza la dialéctica entre poder e intelectualidad a los conflictos ideológicos de los años sesenta, partiendo del mayo francés para retornar, en la última etapa del argumento, a sus secuelas latinoamericanas: Tlatelolco, la institucionalización del proceso revolucionario cubano a partir del "caso Padilla" y la imposibilidad de la vía democrática al socialismo tras el golpe chileno de 1973. El personaje Aníbal Quevedo, narrador en primera persona, despierta una mañana en el París revolucionario y participa involuntariamente de la algarada juvenil, donde conoce a dos mujeres que ejercerán como sus *alter ego* antitéticos: la inasible Claire, trasunto remoto de la Maga de Cortázar y encarnación incorruptible de la pureza revolucionaria, y su compatriota Josefa, paradigma de un realismo práctico pero carente de ideales. Considerada por Fuentes como una "brillante parodia cervantina" (Fuentes 2004), *El fin de la locura* invita a una lectura crítica como recreación moderna de *Don Quijote de la Mancha*, donde el mundo fantástico del hidalgo manchego se proyecta sobre la izquierda revolucionaria encarnada en unos jóvenes que, en palabras de Volpi, "padecen de una especie de locura semejante a la del

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Quijote, la locura de querer transformar al mundo y terminan dándose cuenta de que esa transformación violenta del mundo no es posible" (*apud* Santodomingo 2004). La lectura cervantina de *El fin de la locura* —sugerida, entre otros, por Fuentes y González Echevarría— debe subordinarse, sin embargo, a consideraciones políticas: a mitad de camino entre el conocimiento y la fantasía, entre teoría ético-filosófica e idealismo rebelde, Aníbal Quevedo cuestiona la posibilidad de articular un discurso teórico coherente que otorgue consistencia a los movimientos revolucionarios para concluir, terminado el proceso y recobrada la lucidez, que "unir *poder* y *saber* resulta una tarea muy azarosa" (Volpi 2003: 338). Para Quevedo, el retorno a la cordura consiste, entonces, en enfrentar la realidad latinoamericana y comprobar la imposibilidad del pensamiento independiente al margen de las instituciones, trágico momento de anagnórisis que alcanza su clímax en el México salinista: "¿Es posible ser un intelectual comprometido en México? Esta cuestión me atormenta desde mi regreso. ¿Cómo perseguir la autonomía en un país gobernado por el mismo partido desde hace casi sesenta años? [...] Hasta los pensadores más críticos necesitan del poder para subsistir" (322). *El fin de la locura* analiza, deconstruye y cuestiona el discurso revolucionario, teniendo en cuenta el horror totalitario de los regímenes que lo combaten, pero sin dejar de recordar, a la vez, el riesgo de institucionalización al que se expone todo cambio ideológico: su retrato latinoamericano de París desmitifica el París prerrevolucionario de *Rayuela*, reemplazado por una visión paródica de la capital francesa más afín a *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981) de Bryce Echenique. Texto que sigue despertando una importante curiosidad crítica, *El fin de la locura* ha sido estudiada desde una perspectiva paródica (Navarrete 2004), política (Fenoglio 2008, Moreno 2005) y a partir de su visión periférica del 68 mexicano (Ruisánchez 2003).

Retrato del final de la Guerra Fría y novela considerada por su autor "la más pesimista de entre las mías" (*apud* García 2006), *No será la Tierra* (2006) desplaza la omnisciencia histórica hacia la perspectiva de la mujer en un universo político, ideológico y científico esencialmente masculino, en una compleja estructura argumental protagonizada por tres mujeres: la joven rusa Oksana, quien sólo encuentra refugio existencial en la música, la escritura y los textos poéticos de Anna Ajmatova (1899-1966), frente a su padre Arkadi, encarnación de las contradicciones sociales, políticas y económicas de la Rusia postcomunista; Allison Moore, ex componente de *Greenpeace*, frente a su cuñado Jack Wells, paradigma del corrupto *self-made man* finisecular, y Éva Halász, experta en informática que no puede compaginar su éxito profesional con la *búskomorság* húngara, su particular *spleen* vital. Las tres tramas confluyen en la figura del narrador Yuri Chernishevski, ex combatiente del ejército soviético, quien irrumpe en la tercera parte de la novela para completar una investigación periodística sobre el pasado de Arkadi y

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Jack; luego de conseguir entrevistar a sus esposas, termina asesinando accidentalmente a Éva. Novela de un tiempo globalizado, *No será la Tierra* transita abruptamente por los escenarios de Zaire, Hungría, Alemania, la Unión Soviética, Palestina, Estados Unidos y México, en un movimiento pendular que remite tanto a técnicas cinematográficas como a la velocidad de la navegación por Internet, en un estilo que pretende repetir los mecanismos de la inteligencia artificial; la compleja estructura argumental permanece latente en un tono neutro y "computarizado", con abundancia de sucesiones numéricas y un suministro de información esquemáticamente uniforme.[6] La instrumentalización del conocimiento, *leitmotiv* de las novelas de la "Trilogía", se transfiere al escenario del libre mercado, la feroz especulación capitalista a partir de la carrera por la secuenciación del genoma humano —clave para la cura de patologías cancerígenas— y su masiva comercialización a cargo de la industria farmacéutica. Aunque se ha cuestionado la filiación eslava de la novela (Lemus 2006), *No será la Tierra* hereda principios de *Guerra y paz* (1869) de Tolstoi. Es reflejo totalizante de una transformación histórica en la patria rusa, como sucede en el *Doctor Zhivago* (1957) de Pasternak; al igual que *1984* (1948) de Orwell o *Alguien voló sobre el nido del cuco* (1962) de Kesey, *No será la Tierra* constituye una narración distópica donde la supremacía artificial de los discursos políticos, económicos, militares, científicos o informáticos no opaca que la verdadera historia del hombre es, en realidad, la historia de sus pasiones.

La producción narrativa de Volpi se completa con *nouvelles* de escritura espontánea, sin la complejidad filosófica, histórica o literaria de otros textos, las cuales han sido definidas por el autor como "divertimentos".[7] Pertenece a este grupo *Sanar tu piel amarga* (1997), amena parodia de las relaciones sen-

[6] La inteligencia artificial, rama de las ciencias informáticas de importante desarrollo en la segunda mitad del siglo XX, se encuentra parodiada en la novela por medio de la asociación sistemática, sin excepción alguna, entre un nombre propio y la definición que le otorga su narrador, aplicada a ciudades del mundo ("Moscú, ciudad de anchas calles", "Sverdlovsk, bastión de hielo", "Vladivostok, dársena fantasma", "Kinshasa, guarida de chacales", "Washington, eje del cosmos" o "Nueva York, ombligo del mundo") y a figuras históricas ("Mijail Gorbachov, pastor de hombres", "Boris Yeltsin, de fuertes brazos", "Leonid Brézhnev, momia artera", "Stalin, Padrecito de los Pueblos", "Ronald Reagan, soberano del cielo", "General Mobutu, de sonrisa hedionda" o "Bill Clinton, seductor imperial").

[7] La alternancia entre novelas breves y proyectos de mayor envergadura fue explicada por el autor en los siguientes términos: "no ha sido intencional, sino que así ha ido saliendo, pero es un poco el modelo de Graham Greene, quizá. Él escribía lo que consideraba sus novelas serias, importantes, y luego, como una forma de cambiar de estilo, producía estos divertimentos, novelas de menor aliento, satíricas o de género, que a mí me sirven para descansar entre una novela y otra. No sé si esto lo voy a seguir haciendo porque no es un plan previamente trazado de ir haciendo una y una, pero sí son dos vertientes que siempre he tenido muy claras dentro de lo que a mí me gusta hacer. La novela, por un lado, y la novela corta, por otro" (*apud* Aguirre y Delgado 1999).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

timentales escrita como homenaje a *Herir tu fiera carne* (1997) de Eloy Urroz, con la que comparte una configuración triangular del argumento y cierta intensidad filosófica, subyacente al tono irónico general, en la recreación del psicoanálisis freudiano, el Eterno Retorno de Nietzsche y el mito de Narciso (*cf.* Avilés 2004: 30-43). Novela que pretende desarticular el concepto del Apocalipsis como instrumento de manipulación política, ideológica o religiosa, *El juego del Apocalipsis. Un viaje a Patmos* (2000) recuerda *El temperamento melancólico* por su narración de la llegada del siglo XXI desde la isla donde San Juan anunció el Apocalipsis, espacio cerrado para la experiencia de un grupo de personajes que representan a la humanidad ante la inminencia del fin. A partir del principio nietzscheano de que "el Anticristo es una parte de nosotros. Una idea fascinante [...] La marca de la Bestia puede estar en cualquiera, aquí, en medio del océano [...] Sólo hay que saber descubrirla" (Volpi 2001: 125), el millonario francés monsieur Loucas ocupa el espacio de Gruber en su intento de arrastrar a sus personajes hasta su debacle espiritual. Con base en el aforismo directo, la frase epigramática y el tono lírico, *El jardín devastado* (2008a) desarrolla la trágica historia de Laila, joven iraquí abandonada en la crueldad de la guerra, y el desengaño de un narrador masculino que retorna a su México natal para comprobar el derrumbe de sus utopías juveniles. Con referencias al *Corán* y a *Las mil y unas noches*, el relato de la imposible búsqueda del Edén termina con el profundo *ennui* existencial del hombre y la irremediable muerte de la mujer, evocada en la distancia mediante la observación de una fotografía de guerra. La versión original apareció en el *blog* de Volpi en *El Boomeran(g)*, lo que permitió al autor mantener un diálogo con el lector-internauta, técnica creativa que ha sido estudiada por Sonia Rodríguez Llamas en su artículo "La literatura *weblog* en *El jardín devastado* de Jorge Volpi". También forma parte de este grupo de *nouvelles* el relato *Oscuro bosque oscuro* (2009), donde se retoma en tono lírico la crueldad nazi con el trasfondo de la cuentística de los hermanos Grimm.

Analizada la trayectoria literaria de Volpi, el estudio de su obra ensayística y narrativa permite alcanzar las siguientes conclusiones:

1. La necesidad del ejercicio de una voz crítica en los ámbitos de la literatura, la política y la historia, reflejada especialmente en su labor como intelectual público, como escritor de artículos de opinión y ensayista, desde su análisis de la intelectualidad mexicana en *La imaginación y el poder* y *La guerra y las palabras*, hasta su visión de las vertientes políticas, culturales y literarias de Latinoamérica en sus posteriores *Mentiras contagiosas* y *El insomnio de Bolívar*.

2. Una comprensión del género novelístico como instrumento para explorar el mundo y completar los vacíos que han dejado otras disciplinas científicas o humanísticas, campos de saber que subyacen con frecuencia en el sustrato narrativo asimilándolo a técnicas ensayísticas para integrarlo en

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

un amplio universo cultural. Como prueban *En busca de Klingsor* y *El fin de la locura*, la novela-ensayo es subgénero que se adapta con mayor exactitud a esta idea de la literatura como medio de conocimiento.

3. Un concepto plural de tradición no circunscrito a condicionantes ideológicos, nacionalistas o geográficos: el diálogo con tradiciones literarias universales desde la presencia mexicana de Cuesta, Guzmán o Elizondo en sus primeras novelas hasta el homenaje posterior a las tradiciones árabe, hispánica, rusa, germana o francesa.

4. La importancia del concepto de una novela totalizante, texto autónomo en sus presupuestos, con una fuerte conciencia estructural, el cual requiere una participación activa del lector para la comprensión de su significado; esto tiene puntos de referencia en la novela mexicana del siglo XX como *La muerte de Artemio Cruz*, *Terra nostra*, *Crónica de la intervención*, *Noticias del Imperio* o *El desfile del amor*.

5. La preocupación foucaultiana de la dialéctica individuo/poder a partir de una perspectiva intelectual; un análisis detenido de los instrumentos ideológicos que permiten combatir, desarticular o comprender los mecanismos macropolíticos que alienan al individuo; una visión universal del poder presente en todas las relaciones humanas, como se percibe en *La paz de los sepulcros* o en cualquier novela de la "Trilogía".

6. El predominio del lenguaje alegórico con fines conceptuales o filosóficos, con la recurrencia de *leitmotiv* como el Eterno Retorno nietzscheano o el silencio absoluto —asociado, en la línea del "Silencio Místico" de Wittgenstein, a experiencias trascendentales—; alternancias entre luz y oscuridad absolutas en los análisis de poder, que remiten a momentos de anagnórisis; los mitos de Narciso, Parsifal o Fausto como explicaciones atemporales del universo, siempre subvertidos en una tensión continua entre el lenguaje explícito y su denotación metafórica.

7. Como se aprecia en *El temperamento melancólico*, la pluralidad de espacios cronológicos, geográficos y literarios, sin una norma que circunscriba la novela a un particular ámbito; a partir de ello, un valor no excluyente de México en su constante diálogo con otras culturas, anulando los conceptos de localismo y cosmopolitismo mediante la incorporación del país de origen del escritor a discursos literarios, sociales y políticos universales.

8. Técnicamente, el recurso de un narrador autodiegético que ofrece una versión subjetiva, parcial y distorsionada de los hechos narrados, obligando a la participación activa, la interacción de significados y el juicio constante del lector; en novelas como "Días de ira" y *En busca de Klingsor*, la existencia de un complejo entramado narratológico que relativiza significados y desafía el concepto absoluto de *verdad* de origen decimonónico.

9. La importancia del novelista como miembro de un grupo de escritores latinoamericanos que han desterrado rasgos estéticos de la generación ante-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

rior, como las técnicas del realismo mágico, el compromiso político directo o el color local de origen romántico; a este grupo también pertenecen, entre otros muchos, sus compañeros del "Crack" y los también mexicanos Cristina Rivera Garza y Mario Bellatin, los argentinos Rodrigo Fresán y Andrés Neuman, los colombianos Mario Mendoza y Santiago Gamboa, el peruano Iván Thays o el boliviano Edmundo Paz Soldán, quienes encontraron en Roberto Bolaño el eslabón de tránsito entre ambas épocas creativas.

10. La proyección internacional del escritor y el diálogo mantenido entre su obra y la crítica de México, Latinoamérica, Estados Unidos y España como probable indicio de una supervivencia literaria futura, intercambio de subjetividades que permite atisbar el porvenir del escritor como punto de referencia en el ámbito de la narrativa hispánica.

A través del espíritu crítico, la obra de Volpi participa, entonces, de la propuesta de herencia y ruptura, clasicismo y vanguardia, tradición y renovación que autores como Cuesta, Paz o Rodríguez Monegal han utilizado para explicar la formación genealógica de las letras mexicanas, hispanoamericanas y universales. Mediante el término "tradición de la ruptura", Octavio Paz acertó al definir cronológicamente el flujo creativo de la expresión literaria del continente; en el primer capítulo de *Los hijos del limo*, el poeta y ensayista afirmaba que lo antiquísimo no es un fin, sino un comienzo; que el pasado es una edad venidera, un tiempo que muere y resucita al final de cada ciclo; que lo moderno es una tradición o, dicho de otro modo, que la literatura mexicana e hispanoamericana, al igual que toda tradición, se fundan sobre un proceso cíclico de ruptura y continuidad:

> El remedio contra el cambio y la extinción es la recurrencia: el pasado es un tiempo que reaparece y que nos espera al fin de cada ciclo. El pasado es una edad venidera. Así, el futuro nos ofrece una doble imagen: es el fin de los tiempos y es su recomienzo, es la degradación del pasado arquetípico y es su resurrección. El fin del ciclo es la restauración del pasado original —y el comienzo de la inevitable degradación (Paz 1993: 21).

Mediante su adscripción teórica y práctica a elementos fundacionales de la tradición mexicana —Contemporáneos, la Generación de Medio Siglo, Cuesta, Fuentes, Del Paso o Pitol, entre otros—, hispanoamericana —Borges, Cortázar, Cabrera Infante o Bolaño, por citar sólo los más representativos— y universal —*La divina comedia*, *Macbeth*, *Don Quijote de la Mancha*, *Las mil y unas noches*, *Doktor Faustus*, *Guerra y paz* o *La muerte de Virgilio*, algunos de sus libros de referencia—, la obra de Volpi participa de este movimiento cíclico entre el pasado y el presente, actualizado en el aquí y el ahora de la creación literaria, que mira hacia el futuro para enfrentarse a la pátina crítica de escritores venideros. Jorge Volpi ocupa un lugar destacado en la

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

narrativa hispanoamericana de principios del siglo XXI gracias al doble paradigma que remite a sus profundas raíces mexicanas y al cuestionamiento universal de la palabra, el lenguaje y la historia como lugares de origen y a la vez elementos subvertidos, modelo del movimiento que define a toda literatura entre lo antiguo y lo nuevo, la herencia y la vanguardia, la continuidad y la ruptura. Por encima de premios literarios, dudosas políticas editoriales y modalidades transitorias de la creación literaria, es en esta participación del ciclo universal e histórico donde radica, con total probabilidad, su garantía de supervivencia en la narrativa mexicana del futuro.

BIBLIOGRAFÍA

Novela: primeras ediciones

VOLPI, Jorge. 1992. *A pesar del oscuro silencio*. Joaquín Mortiz (*Serie del Volador*), México.

——. 1994. "Días de ira", en Eloy Urroz, Ignacio Padilla y Jorge Volpi, *Tres bosquejos del mal*. Siglo XXI Editores, México, pp. 179-229.

——. 1995. *La paz de los sepulcros*. Aldus (*La Torre Inclinada*), México.

——. 1996a. *El temperamento melancólico*. Nueva Imagen, México.

——. 1997a. *Sanar tu piel amarga*. Nueva Imagen, México.

——. 1999a. *En busca de Klingsor*. Seix Barral, Barcelona.

——. 2001. *El juego del Apocalipsis. Un viaje a Patmos*. Plaza & Janés, México.

——. 2003. *El fin de la locura*. Seix Barral (*Biblioteca Breve*), Barcelona.

——. 2006a. *No será la Tierra*. Alfaguara, Madrid-México.

——. 2008a. *El jardín devastado*. Alfaguara, Madrid-México.

——. 2009. *Oscuro bosque oscuro*. Almadía, México.

Ensayo

——. 1998. *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*. Ediciones Era, México.

——. 2004a. *La guerra y las palabras. Una historia intelectual de 1994*. Ediciones Era, México.

——. 2008b. *Mentiras contagiosas. Ensayos*. Páginas de Espuma, Madrid.

——. 2009. *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. Debate, Madrid.

Ensayo (co-autoría)

——. 1997b. "Manifiesto Crack", *Descritura*, agosto, núm. 5, pp. 32-43 (junto a Ricardo Chávez Castañeda, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou y Eloy Urroz).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

——. 2004b. *Crack. Instrucciones de uso*. Mondadori, México (junto a Ricardo Chávez, Alejandro Estivill, Vicente Herrasti, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Tomás Regalado y Eloy Urroz).
—— y Denise DRESSER. 2006b. *México: lo que todo ciudadano quisiera (no) saber de su patria*. Aguilar, México.

Ensayo breve

——. 1991. "El Magisterio de Jorge Cuesta", *Plural*, marzo, vol. XXVI, núm. 234, pp. 26-40.
——. 1996b. "Los libros del caos", *La Jornada Semanal*, 28 de abril, en http://www.jornada.unam.mx/1996/abr96/960428/sem-volpi.html (consultado el 26 de abril de 2010).
——. 1999b. "La segunda conspiración", *Letras Libres*, marzo, núm. 3, pp. 44-51, en http://www.letraslibres.com/index.php?art=5714 (consultado el 26 de abril de 2010).

Entrevistas

AGUIRRE ROMERO, Joaquín María y Yolanda DELGADO BATISTA. 1999. "Las respuestas absolutas son siempre mentiras", *Espéculo*, marzo, núm. 11, en http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/volpi.html (consultado el 26 de abril de 2010).
ARECO, Macarena. 2007. "*No será la Tierra* o la historia como un reguero de ruinas", *Letras Quemadas*, en http://www.letrasquemadas.cl/Evolpi.html (consultado el 26 de abril de 2010).
CARRERA, Mauricio y Betina KEIZMAN. 2001. "El escritor trata de controlar lo incontrolable, que es la vida", en *El minotauro y la sirena. Entrevistas-ensayos con nuevos narradores mexicanos*. Conaculta-FONCA-Lectorum, México, pp. 239-262.
FERNÁNDEZ, José Antonio. 2008. "Entrevista con Jorge Volpi: «Canal 22 es hoy una estación pública, plural, diversa e influyente»", *Canal 100*, 14 de agosto, en http://www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/?id_nota=7694 (consultado el 26 de abril de 2010).
GARCÍA, Luis. 2006. "Creo que la literatura latinoamericana posee una tradición muy poderosa", en http://www.literaturas.com/v010/sec0702/entrevistas/entrevistas-01.htm (consultado el 26 de abril de 2010).
PALAISI-ROBERT, Marie-Agnès. 2003. "Entrevista con Jorge Volpi", *Cuadernos Hispanoamericanos*, diciembre, núm. 642, pp. 129-136.
SANTODOMINGO, Roger. 2004. "*El fin de la locura*", *BBC*, 24 de septiembre, en http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_3685000/3685372.stm (consultado el 26 de abril de 2010).

Bibliografía citada

ANDERSON, Danny J. 2000. "The novels of Jorge Volpi and the possibility of knowledge", en *Studies in the Literary Imagination. Borders and Identities in the*

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Mexican Novel, coord. Manuel F. Medina. Georgia State University, Atlanta, pp. 1-20.

ÁVILA, Antonio O. 2000. "La nueva generación «Crack» de narrativa mexicana irrumpe en el panorama europeo", *El País*, 19 marzo, sección Cultura, p. 43.

AVILÉS, Jorge. 2004. "*Sanar tu piel amarga*: una aproximación", en *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, coords. José Manuel López de Abiada, Félix Jiménez Ramírez y Augusta López Bernasocchi. Verbum, Madrid, pp. 30-43.

BARRIO OLANO, José Ignacio. 2004. "Prefiguraciones de *En busca de Klingsor* en *A pesar del oscuro silencio*, de Jorge Volpi", en *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, ed. cit., pp. 44-56.

BATAILLE, Georges. 1997. *El erotismo*, tr. Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. Tusquets (*Ensayo*, 34), México.

BECERRA, Eduardo (coord.). 1999. *Líneas aéreas*. Lengua de Trapo, Madrid.

CABRERA INFANTE, Guillermo. 2004. "Prólogo. Cita en Sevilla", en Roberto Bolaño *et al.*, *Palabra de América*. Seix Barral, Barcelona, pp. 9-15.

CUESTA, Jorge. 1991. *Ensayos críticos*, intr. María Stoopen. Universidad Nacional Autónoma de México (*Biblioteca de Letras*), México.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. 2004. "La patología de la recepción", *Letras Libres*, marzo, núm. 30, pp. 32-36, en http://www.letraslibres.com/index.php?art=9427 (consultado el 26 de abril de 2010).

ECHEVERRÍA, Ignacio. 2003. "Un cómic de la revolución", *Babelia*, 5 de abril, en http://www.elpais.com/suple/babelia/articulo.html/xref=20030405elpbabnar_2/Te (consultado el 25 julio de 2003).

ELIZONDO, Salvador. 2000. *Farabeuf o la crónica de un instante*, ed. Eduardo Becerra. Cátedra (*Letras Hispánicas*, 481), Madrid.

FENOGLIO LIMÓN, Irene. 2008. "Ésa era, ay, la revolución: la teoría como desmontaje de la política de *El fin de la locura* de Jorge Volpi", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 15, núm. 37, pp. 63-72.

FOUCAULT, Michel. 1984. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, tr. Miguel Morey. Alianza, Madrid.

——. 1985. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, tr. Aurelio Garzón del Camino. Siglo XXI Editores. Madrid.

FUENTE, José Luis de la. 2000. "Los senderos que se bifurcan: la joven narrativa hispanoamericana (de Borges a Volpi)", *Horizontes*, octubre, vol. 42, núm. 83, pp. 109-139.

FUENTES, Carlos. 1999. "Encontrando a Jorge Volpi", *Reforma*, 27 de septiembre, sección Cultura, p. 14A.

——. 2004. "Cosecha cultural 2003", *Babelia*, supl. cultural de *El País*, 31 de enero, en http://www.elpais.com/articulo/ensayo/Cosecha/cultural/2003/elpepuculbab/20040131elpbabens_16/Tes (consultado el 26 de abril de 2010).

GLANTZ, Margo. 1995. "*La sombra del Caudillo*: una metáfora de la realidad política", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XLIII, núm. 1, pp. 161-175.

GOEBEL, Robert O. 2001. "Un germanista en busca de Klingsor", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, septiembre-diciembre, núm. 14, pp. 32-41.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. 2004. "La razón recobrada", en *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, ed. cit., pp. 145-148.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

HUNZIKER, Andreas. 2004. "Jorge Volpi: *El juego del Apocalipsis. Un viaje a Patmos* o la imposibilidad del amor en nuestra época", en *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, ed. cit., pp.170-179.

INSÚA CERECEDA, Mariela. 2004. "La pesquisa de la verdad en *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi", *Revista Chilena de Literatura*, abril, en *http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718/22952004000100005&sci_arttext* (consultado el 26 de abril de 2010).

KURZ, Andreas. 2003. "La literatura mexicana contemporánea entre regionalismo y cosmopolitismo", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, octubre-diciembre, núm. 21, pp. 17-23.

LEMUS, Rafael. 2006. "*No será la Tierra*, de Jorge Volpi", *Letras Libres*, diciembre, núm 96, pp. 74-75, en http://www.letraslibres.com/index.php?art=11690 (consultado el 26 de abril de 2010).

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel y Daniel LEUENBERGER. 2004. "La recepción de *En busca de Klingsor* en el ámbito de cultura alemana", en *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, ed. cit., pp. 355-370.

MORALES GAMBOA, Fernando. 2006. "La crítica de la Razón y la Modernidad desde el género policial en *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi", *Espéculo*, noviembre-febrero, núm. 34, en www.ucm.es/info/especulo/numero34/klvolpi.html (consultado el 26 de abril de 2010).

MORENO PINAUD, Jorge. 2005. "Historia y política en *El fin de la locura* de Jorge Volpi", *Espéculo*, noviembre-febrero, núm. 31, en http://www.ucm.es/info/especulo/nume ro31/jvolpi.html (consultado el 26 de abril de 2010).

NAVARRETE GONZÁLEZ, Carolina. 2004. "Analogía demencial en el modo de representación de *El fin de la locura* de Jorge Volpi", *Alpha*, diciembre, núm. 20, pp. 91-101.

PASCUAL GAY, Juan. 2007. "Presencia, dolor y tiempo en *A pesar del oscuro silencio* de Jorge Volpi", *Alpha*, diciembre, núm. 25, pp. 73-86.

PAZ, Octavio. 1993. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia.* Seix Barral, Barcelona.

PELLICER VÁZQUEZ, Ana. 2004. "«Días de ira»: texto inicial e iniciático", en *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, ed. cit., pp. 220-233.

QUINTANA TEJERA, Luis. 2004. "¿Una biografía novelada o una autobiografía? *A pesar del oscuro silencio* de Jorge Volpi", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, enero-abril, núm. 22, pp. x-xix.

RODRÍGUEZ LLAMAS, Sonia. 2009. "La literatura weblog en *El jardín devastado* de Jorge Volpi", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, abril-junio, núm. 41, pp. 15-27.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. 1988. "Tradición y renovación", en *América latina en su literatura*, coord. César Fernández Moreno. Siglo XXI Editores, México, pp. 139-160.

RUIZ BARRIONUEVO, Carmen. 2004. "Espacio y perspectiva de futuro en la narrativa de Jorge Volpi", en *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, ed. cit., pp. 277-296.

RUISÁNCHEZ SERRA, José Ramón. 2003. "¿Afuera del 68? Volpi y Pérez Gay como ficciones inaugurales", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, octubre-diciembre, núm. 21, pp. 41-49.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

SALAS-ELORZA, Jesús. 2003. "*El juego del Apocalipsis: un viaje a Patmos* de Jorge Volpi", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, abril-junio, núm. 19, pp. 56-63.

SANTIAGO, Francisco. 1994. "Coinciden tres «malignos»", *Reforma*, 5 de octubre, sección Cultura, p. 28.

STAVANS, Ilán. 2000. "*En busca de Klingsor*", *World Literature Today*, verano, vol. 74, núm. 3, pp. 677-678.

URROZ, Eloy. 2000a. *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*. Aldus, México.

——. 2000b. "*El temperamento melancólico* de Jorge Volpi: una novela Narciso", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, enero-abril, núm. 12, pp. 70-81.

——. 2004. "*La paz de los sepulcros*: el Apocalipsis de las utopías", en *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, ed. cit., pp. 297-333.

VAL JULIÁN, Carmen. 2004. "*La paz de los sepulcros* (1995) de Jorge Volpi. Un divertimento moralista", en *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, ed. cit., pp. 334-344.

ZAVALA, Oswaldo. 2004. "El futuro que ya fue: Jorge Volpi y la novela histórica del presente", en *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, ed. cit., pp. 345-354.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:02 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

EL COLEGIO DE MÉXICO

Chapter Title: LA NARRATIVA DE PACHECO: UNA MODESTA Y SECRETA COMPLEJIDAD
Chapter Author(s): Rafael Olea Franco

Book Title: Doscientos años de narrativa mexicana
Book Subtitle: Siglo XX
Book Editor(s): Rafael Olea Franco and Laura Angélica de la Torre
Published by: El Colegio de Mexico
Stable URL: https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnq1k.25

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at https://about.jstor.org/terms

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0). To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

El Colegio de Mexico is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Doscientos años de narrativa mexicana*

JSTOR

This content downloaded from 189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

LA NARRATIVA DE PACHECO: UNA MODESTA Y SECRETA COMPLEJIDAD

Rafael Olea Franco
El Colegio de México

Podemos cambiar todo
menos nuestra visión del mundo y nuestra sintaxis.
JOSÉ EMILIO PACHECO, "Nota: la historia interminable"

Sin duda, José Emilio Pacheco (Ciudad de México, 1939) encarna la máxima precocidad en la cultura mexicana del siglo XX. Aunque los inicios de su prolífica y diversificada carrera literaria (narrador, poeta, ensayista, traductor-creador, fundador del género "inventario") se pierden en efímeras revistas, e incluso en periódicos escolares, uno de los primeros registros que se conservan es su texto narrativo "Tríptico del gato", difundido en 1957 por la revista *Estaciones* (véase Velasco 2006). En 1958, a sus diecinueve años, publicó, en los Cuadernos del Unicornio dirigidos por Juan José Arreola, la *plaquette La sangre de Medusa*, en una impresión en octavo que aprovechó las dieciséis páginas (sin numerar) de un pliego de papel para difundir dos cuentos: "La sangre de Medusa" y "La noche del inmortal". En su participación en la primera serie de conferencias autobiográficas "Los narradores ante el público" (11 de noviembre de 1965), Pacheco declaró que gracias a Sergio Pitol pudo conocer los relatos de Jorge Luis Borges, cuya influencia en los inicios de su literatura admitió sin reservas: "Mi devoción respecto a Borges fue tan fervorosa como torpe. Cometí la ingenuidad de querer imitarlo" (Pacheco 1966: 246). En efecto, la *imitatio* fue su inmediata y lógica reacción después de leer los deslumbrantes textos del argentino (Olea 2005). Desde una visión retrospectiva, se puede afirmar que estos dos incipientes relatos contienen una buena cantidad de los rasgos que singularizan la narrativa de Pacheco (y toda su literatura, me arriesgo a pensar), entre los que cabe destacar su moderno concepto del arte verbal como derivación de textos previos, pues como dijo en la muy modificada segunda edición de *La sangre de Medusa*, "estos relatos se atrevieron a tomar como punto de partida textos ajenos y a creer que lo leído es tan nuestro como lo vivido" (Pacheco 1990: 10), así como su interés permanente por la historia.

En su siguiente obra narrativa, la colección de textos *El viento distante* (1963), su estilo adquirió tintes más personales. La primera edición de este

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

libro contiene seis relatos, a los cuales se agregaron ocho más en la versión de 1969 (de la cual aquí cito). En las sucesivas reimpresiones se ha conservado el orden original de los textos (los seis primeros, de 1963, los restantes de 1969), aunque todos ellos pasaron por un minucioso proceso de corrección, que culminó con una nueva versión en el año 2000. Quizá una muestra palpable de que Pacheco se distanciaba ya de su mentor argentino es la presencia de un tema ausente en Borges: la representación literaria de las vivencias relacionadas con las etapas tempranas de la vida, en particular el paso de la infancia a la adolescencia. Como expongo más adelante, esta tendencia permanecerá en buena parte de su obra narrativa, incluso mediante la reaparición de varios personajes (Verani 2003).

Lejos de idealizar la infancia y la adolescencia, la voz narrativa de varios relatos de la colección asume una perspectiva dual, que oscila entre el adulto que rememora, sin nostalgia, los sucesos pasados, y la mirada focalizada en el niño o joven que los vivió. De este modo, se construye una compleja representación de esas etapas vitales, anunciada ya en el epígrafe añadido en 1969 (y eliminado en 2000) al primer cuento, "El parque hondo"; se trata de una frase del ensayista irlandés Denis Donoghue: "Chilhood is miserable because every evil is still ahead" (1969: 11). Las anécdotas incluidas demuestran, sin embargo, que la niñez puede ser desdichada *per se*. En "El parque hondo", se usa con habilidad la voz narrativa en tercera persona, la cual en algunos fragmentos focaliza el relato por medio de los personajes, en especial el niño Arturo, quien a sus nueve años se entera de que vive con su tía Florencia porque es hijo ilegítimo; el relato se centra en la terrible tarea que ella asigna al niño: llevar al veterinario a su gata para que éste le aplique una inyección letal. Pero los veinte pesos destinados a la encomienda tientan al amigo de Arturo, el también niño Rafael, quien propone una serie de estrategias para matar a la gata y quedarse con el dinero. Pese a que en principio Arturo se niega, finalmente cede a la despiadada propuesta de dejar caer una lápida sobre el indefenso animal, aunque éste logra escaparse antes de su ejecución. Al regresar a su casa, Arturo teme que la gata haya también vuelto, lo cual delataría su incumplimiento; pero para fortuna suya no sucede así. Sin embargo, el aparente e inocuo triunfo no es tal, pues a la mañana siguiente: "El alba lo encontró despierto, insomne, ahogado en la transpiración bajo las sábanas revueltas. En el ruido más leve creía escuchar los pasos de la gata. Se puso de pie, tomó los veinte pesos y los rompió ante la ventana" (Pacheco 1969: 19). De este modo se derruye la imagen de la infancia como un estadio paradisíaco, de inocencia extrema. Hábilmente, Pacheco elude incluir dos palabras clave: maldad y culpa, pero los campos semánticos de ambas están sugeridos con suficiente fuerza en el texto. Por cierto que me atrevo a aventurar la hipótesis de que la vasta sombra de Dostoievski está detrás de este cuento: aunque no alcanzó a cometer un crimen, el niño Arturo

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

se siente tan culpable como Raskólnikov, por lo que al final destruye el dinero adquirido de manera dolosa.

En otros casos, la habilidad del narrador consiste en distinguir, dentro de la pequeña vida cotidiana, los sucesos trascendentes, que marcan una ruptura en la formación de un joven. Por ejemplo, en "Tarde de agosto", relato en segunda persona de singular, se describe la experiencia iniciática de un adolescente de catorce años, inútilmente enamorado de su prima Julia, de quien lo separan seis años menos y una inferior condición social; basta una sola experiencia, en la que él hace el ridículo cuando intenta complacer a Julia con una hazaña menor (atrapar a una ardilla en el parque), para enseñar al joven, amargamente, las complejidades de la vida. Al final, usando un innovador modo de escritura de repercusiones posteriores en la obra de Pacheco (Negrín 1978), el joven rompe con su pasado:

> Bajaste cerca de tu casa y caminaste muchas horas y contaste a tu madre lo que ocurrió en el bosque,
>
> el fin de tu aventura y tu inocencia lastimosa.
> Y quemaste en el bóiler la colección Bazooka
> y no olvidaste nunca esa tarde de agosto,
> esa tarde,
> la última,
> en que tú viste a Julia (1969: 25).

Por coherencia argumental, en este ensayo no seguiré un estricto orden cronológico, pues prefiero exponer, ordenadas, las líneas temáticas de la narrativa de Pacheco. Así, aunque más adelante regreso a otro relato de *El viento distante*, ahora deseo establecer un enlace entre este libro y *El principio del placer* (1972), volumen que ofrece dos vertientes complementarias: un par de cuentos de carácter realista ("El principio del placer" y "La zarpa") y cuatro fantásticos. El relato que da nombre a la colección tiende un puente entre los textos previos de *El viento distante* y la posterior novela breve *Las batallas en el desierto* (1981), conjunto narrativo donde el autor se interesa en las experiencias de las etapas tempranas de la vida (véase Bockus 1993).

Desde su título, "El principio del placer" retoma, en sentido literal, el ensayo homónimo de Freud: "Más allá del principio del placer" (1973). La estructura narrativa despliega una especie de diario, aunque sin fecha en cada entrada, donde el narrador Jorge, un adolescente de alrededor de trece años, registra sus relaciones iniciáticas en el ámbito amoroso. La temporalidad interna del relato se marca mediante indicaciones concretas sobre el tiempo transcurrido entre el registro previo y el actual, como "Dejé de escribir varios meses aquí" (1972: 13). Jorge es un adolescente de posición social encumbrada que por necesidades laborales de su padre debe mudarse de la

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Ciudad de México a Veracruz, donde se enamora de Ana Luisa, quien además de llevarle tres años, debe trabajar para ganarse la vida.

La elección del género diario es un acierto para los propósitos del texto. En primer lugar, esta simulación del registro directo de las experiencias del joven desecha una visión retrospectiva que juzgue los sucesos desde un enfoque más maduro, con lo cual el relato perdería espontaneidad. En segundo lugar, el uso de una voz en primera persona que ignora la trascendencia de sus acciones, las cuales transmite desde una perspectiva limitada, propicia un extraordinario fenómeno de recepción: los jóvenes lectores de este relato, quienes en su mayoría cursan estudios de secundaria, se sienten plenamente identificados con el texto; es decir, la habilidad narrativa del autor provoca un extraordinario efecto, común a las obras clásicas: inducir a su receptor a pensar que él mismo es el protagonista, porque ha tenido experiencias semejantes, y probablemente las expresaría de un modo similar. La sintaxis del adolescente es también un acierto de este modelo, porque en el artificio propuesto por el autor y aceptado por sus receptores, el joven adolescente escribe usando breves y sencillas oraciones, cuya coherencia le otorga autoridad para transcribir las deficientes cartas de su novia, marcando irónicamente su pésima redacción y sus faltas de ortografía (cuando un autor escribe deliberadamente mal, está escribiendo bien).

El desarrollo del argumento demuestra que, en última instancia, siempre acaba por imponerse el "principio de realidad", concepto enunciado por Freud como complementario y restrictivo del hedonista "principio del placer". En efecto, las primeras y fracasadas experiencias amorosas de Jorge no le posibilitan obtener placer y evitar el dolor, sino que más bien le enseñan la decepcionante condición humana, llena de conductas falsas y de simulaciones, pues al final confirma, como le habían prevenido conocidos y familiares, que su novia suele ceder sus favores con facilidad, incluso al chofer de la familia, quien parecía auxiliar al joven en sus pretensiones amorosas. Por ello Jorge remata su diario repitiendo, para desmentirla, una frase donde cita el optimismo previo de su madre: "Si, en opinión de mi mamá, esta que vivo es «la etapa más feliz de mi vida», cómo estarán las otras, carajo" (66). En suma, al igual que sucede con varios textos de *"El viento distante" y otros relatos*, se proporciona una imagen desmitificadora de la etapa inicial de la vida.

Sin duda, *Las batallas en el desierto* es la obra más popular de Pacheco, sobre todo entre los lectores jóvenes. En esta novela breve, el autor da "otra vuelta de tuerca" al tema de las primeras experiencias amorosas. Para ello elige un relato en primera persona, desde un presente de enunciación en que un narrador adulto mira su infancia con una visión nostálgica pero crítica, mediante la cual transmite tanto el primer enamoramiento de Carlitos (él mismo) como las diversas transformaciones de la Ciudad de México y de la cultura nacional, a partir de mediados del siglo, cuando el capital e influencia estadounidenses empiezan a ser más visibles. En la frase inicial del pri-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

mer capítulo, titulado "El mundo antiguo", él se pregunta: "Me acuerdo, no me acuerdo: ¿qué año era aquél?" (1981: 9). Luego de una significativa enumeración de la cultura cotidiana de la época, a punto de desaparecer, fija el tiempo de la enunciación: "Dicen que con la próxima tormenta estallará el canal del desagüe y anegará la capital. Qué importa, contestaba mi hermano, si bajo el régimen de Miguel Alemán ya vivimos hundidos en la mierda" (10). El argumento transcurre pues durante la presidencia de Alemán (1946-1952), cuyo ostentoso despliegue de modernidad e industrialización, sello de propaganda política, es ridiculizado en la obra.

El texto se construye a partir de una perspectiva presente que rememora las situaciones del pasado. Por ejemplo, al enumerar las lecciones escolares de su pasada niñez, la voz narrativa presente contrasta con aclaraciones parentéticas (una segunda escritura) los dos periodos: "Nos enseñaban historia patria, lengua nacional, geografía del DF: los ríos (aún quedaban ríos), las montañas (se veían las montañas)" (10). Ello desmiente, sin necesidad de aplicar la perspectiva actual del lector, los antiguos vaticinios de un futuro esperanzador para la humanidad, idea que Pacheco ubica, irónicamente, en el tiempo real de la escritura de su texto: "Para el impensable 1980 se auguraba —sin especificar cómo íbamos a lograrlo— un porvenir de plenitud y bienestar universales" (11).

Me parece que la secreta riqueza de esta obra (más compleja de lo que su primera lectura sugiere) se forja mediante la multiplicidad de voces y perspectivas que la componen, las cuales son transmitidas por el narrador para erigir, más allá de la anécdota central, una visión abarcadora de la idiosincrasia nacional. Por ejemplo, los prejuicios clasistas o raciales de la sociedad se enuncian en frases circunstanciales como ésta, donde también se puede apreciar la técnica narrativa usada para introducir los diálogos sin necesidad de marcarlos tipográficamente: "En mi casa está prohibido el tequila, le escuché decir a mi tío Julián. Yo nada más sirvo whisky a mis invitados: Hay que blanquear el gusto de los mexicanos" (12). El título de la obra proviene precisamente de un dilatado problema con raíces raciales, visible en los juegos escolares de los niños: "Soy de la Irgún. Te mato: Soy de la Legión Árabe. Comenzaban las batallas en el desierto. Le decíamos así porque era un patio de tierra colorada, polvo de tezontle o ladrillo, sin árboles ni plantas, sólo una caja de cemento al fondo" (15). La Irgún (término de origen hebreo) es la Organización Militar Nacional en la Tierra de Israel, estructura paramilitar sionista que funcionó entre 1931 y 1948, en el territorio de la Palestina controlada por los británicos. Como se ve, en los juegos bélicos de los niños de entonces (y en los de ahora) repercutían las disputas internacionales, en este caso la guerra entre el reciente Estado de Israel y la Liga Árabe.

Un recurso estructural de la literatura de Pacheco es la ironía, que en este caso le sirve para construir una sátira, cuyo blanco es la sociedad urbana

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

del país en su conjunto, sobre todo los políticos y las clases media y alta, e incluso la familia del protagonista, como cuando el narrador se extraña de que su compañero "Jim estudiara en un colegio de mediopelo, propio para quienes vivíamos en la misma colonia Roma venida a menos" (18). La menguante condición social de la familia, a la que, según el narrador, los revolucionarios le quitaron propiedades rurales con el pretexto de haber apoyado la Guerra Cristera, se confirma cuando el padre vende al capital estadounidense su arruinada fábrica de jabones y asume la posición de gerente del negocio que antes poseía (si bien, paradójicamente, esto implica mayores recursos financieros disponibles para la familia).

La parte central del argumento gira alrededor de la relación entre Carlitos y Mariana, la madre de Jim, a quien el adulto recuerda así: "Nunca pensé que la madre de Jim fuera tan joven, tan elegante y sobre todo tan hermosa. No supe qué decirle. No puedo describir lo que sentí cuando ella me dio la mano" (27-28). Esta primera impresión es tan abrumadora que al terminar la visita a la casa de su amigo, el niño desea fijar en su memoria futura el trascendente acontecimiento:

> Miré la avenida Álvaro Obregón y me dije: Voy a guardar intacto el recuerdo de este instante porque todo lo que existe ahora mismo nunca volverá a ser igual. Un día lo veré como la más remota prehistoria. Voy a conservarlo entero porque hoy me enamoré de Mariana [...] Lo único que puede [uno] es enamorarse en secreto, en silencio, como yo de Mariana. Enamorarse sabiendo que todo está perdido y no hay ninguna esperanza (31).

Esta conciencia de la fugacidad de la vida, de que todo está a punto de perderse o transformarse, preside el relato, y de hecho es una persistente idea del autor, quien en su conferencia de 1965 declaró:

> Mi amor desolado por la Ciudad me otorgó una lección adversa al "parricidio", curioso término de tan obvias implicaciones freudianas. Lo que voy a escribir me preocupa lo suficiente para que no me interese demoler lo que otros hicieron antes de mí. He visto, en la damnificada zona antigua de la capital, que cuando cae un maravilloso edificio de la Colonia o el XIX, invariablemente lo sustituye un bodrio indómito que bulle en fachaletas y cristales [...] La gran enseñanza del siglo XX es la conciencia de que cuanto hacemos es provisional y lo que hoy tuvo valor y sentido no lo tendrá mañana [...] Ni mundo ni arte se conciben sin cambios y movimientos, muertes y resurrecciones. La historia no se detiene: todo instante es transición (Pacheco 1966: 254).

No deja de ser curioso que Pacheco se base en este profundo sentido histórico de la fugacidad de todas las cosas para enunciar su típica actitud

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ajena a la iconoclasia, desde la cual ha reconocido sin reservas a sus maestros literarios (Borges, Reyes, Paz, López Velarde, etcétera). En cuanto a *Las batallas en el desierto*, quizá sea esa misma sensación de la fugacidad de la vida la que impulse a Carlitos a cometer un acto instintivo: como su obsesión amorosa se acrecienta al no poder ver de nuevo a Mariana, decide no callar, por lo que en una acción temeraria, abandona a media mañana la escuela para confesarle su amor. Cuando él toca a la puerta del departamento, Mariana se está afeitando las axilas y las piernas, lo cual permite al niño tener un primer atisbo del paraíso sexual: "De algún modo, los dos nos sentamos en el sofá. Mariana cruzó las piernas. Por un segundo el kimono se entreabrió levemente. Las rodillas, los muslos, los senos, el vientre plano, el misterioso sexo escondido" (37). Cuando Carlitos se atreve a declarar sus sentimientos, ella reacciona con calma y, tomándolo de la mano, le explica que, por su diferencia de edad, entre ellos no puede haber nada, luego de lo cual lo despide amablemente. Pero como la ausencia del niño ha sido detectada, se arma el escándalo en la escuela y en su casa, sobre todo cuando se enteran de que ha visitado a Mariana. A ella la acusan de pervertidora de menores y a Carlitos lo someten a interrogatorios y exámenes sicológicos, previa confesión con un sacerdote, quien al preguntarle si alguna vez ha eyaculado ("provocado derrame") sólo incita la curiosidad del antes ignorante niño, "incapaz de producir todavía la materia prima para el derrame" (43).

Al recordar el inicio de esos actos persecutorios, el adulto inscribe una conclusión en presente, mediante la cual abarca a todos los seres humanos: "Todos somos hipócritas, no podemos vernos ni juzgarnos como vemos y juzgamos a los demás" (41-42). Así, Carlitos se sorprende de que mientras su padre tiene otra familia paralela a la legal, nadie comprenda su enamoramiento, que él ve como algo normal: "Nomás le dije que estaba enamorado de ella. Qué tiene de malo. No hice nada de nada. En serio no me explico el escándalo" (48). Pero ese escándalo incluso ha derivado en que se le considere como un niño anormal, como cuando los dos sicólogos que lo examinan discuten frente a él sus inconciliables diagnósticos: "Me dieron ganas de gritarles: imbéciles, siquiera pónganse de acuerdo antes de seguir diciendo pendejadas en un lenguaje que ni ustedes mismos entienden. ¿Por qué tienen que pegarle etiquetas a todo? ¿Por qué no se dan cuenta de que uno simplemente se enamora de alguien? ¿Ustedes nunca se han enamorado de nadie?" (47). Lo mismo sucede cuando escucha a sus padres hablar sobre él: "Escuché sin ser visto una conversación entre mis padres. Pobre Carlitos. No te preocupes, se le pasará. No, esto lo va a afectar toda su vida. Qué mala suerte. Cómo pudo ocurrirle a nuestro hijo. Fue un accidente, como si lo hubiera atropellado un camión, haz de cuenta" (55).

Después de estos sucesos, Carlitos no regresa a su anterior escuela, por lo que en julio lo inscriben a una nueva y mejor (el calendario escolar iba

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

entonces de febrero a noviembre). En el periodo vacacional, cuando disfruta ya de una mejor posición social, de casualidad se encuentra, en calidad de vendedor de chicles, a su antiguo compañero Rosales, quien lo pone al tanto de los posteriores sucesos: Mariana, denigrada por su amante, un poderoso político que en realidad no era el padre de Jim, se ha suicidado. La impactante noticia induce a Carlitos a otro acto irreflexivo: quiere comprobar que Mariana no está muerta, por lo que vuelve a buscarla; pero en el departamento y en el edificio donde la conoció nadie recuerda siquiera que ella haya vivido ahí. De este modo, el protagonista comprueba dolorosamente la validez de su percepción de la esencia efímera de la vida, así como de los cambios operados en la fugitiva ciudad, aunque de todos modos en el párrafo final él se aferra a su historia:

> Qué antigua, qué remota, qué imposible esta historia. Pero existió Mariana, existió Jim, existió cuanto me he repetido después de tanto tiempo de rehusarme a enfrentarlo. Nunca sabré si el suicidio fue cierto. Jamás volví a ver a Rosales ni a nadie de aquella época. Demolieron la escuela, demolieron el edificio de Mariana, demolieron mi casa, demolieron la colonia Roma. Se acabó esa ciudad. Terminó aquel país. No hay memoria del México de aquellos años. Y a nadie le importa: de ese horror quién puede tener nostalgia. Todo pasó como pasan los discos en la sinfonola. Nunca sabré si aún vive Mariana. Si viviera tendría sesenta años (67-68).

Así, en un juego retórico tan antiguo como la literatura, el texto mismo funciona como la "memoria del México de aquellos años" que se supone a nadie le importa. La última frase tiende el relato hacia el presente de la escritura: cuando Carlitos conoció a Mariana, ella tenía 28 años, y como el tiempo del relato se ubica en 1948 (se menciona la reciente creación del Estado de Israel ese año), entonces el narrador adulto escribiría más o menos en 1980. Añado, como mera curiosidad, que en la nueva versión de la obra, de 1999, Pacheco intenta "actualizarla" mediante su reescritura; por ejemplo, al final se dice que si viviera, Mariana tendría ochenta años (del mismo modo, el pasaje que proyecta todo hacia un futuro promisorio, habla de un impensable año dos mil).

A mi parecer, tanto "El principio del placer" como *Las batallas en el desierto* (más la primera narración que la segunda) se ligan a la modalidad llamada *Bildungsroman* ("novela de aprendizaje o formación"), cuyos antecedentes modernos se remontan a *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795-1796) de Goethe (si bien algunos críticos sostienen que a veces se olvida el tono irónico de este texto). Como sabemos, en este género se representa el proceso mediante el cual un joven adquiere, paulatinamente, el conocimiento sobre las complejidades de la vida, lo cual le permite asumir la madurez suficiente para actuar con relativa independencia. Si bien en estos relatos de

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Pacheco los dos jóvenes adquieren ese conocimiento, carecen de un elemento que suele presentarse en el *Bildungsroman*: la guía o enseñanza de uno o varios maestros, cuya experiencia otorga al joven la compañía de alguien que lo oriente o corrija. Por el contrario, los personajes de la narrativa de Pacheco se encuentran casi absolutamente aislados, lo cual propicia que se genere una mayor dosis de dolor y soledad, en una etapa de la vida en que un joven necesita más apoyo. En *Las batallas en el desierto*, desde la visión retrospectiva de la voz adulta, Carlitos manifiesta, desolado: "Así pues, nadie podía ayudarme, estaba completamente solo" (56). En "El principio del placer", el solitario Jorge se refugia en la escritura de su diario para registrar cada experiencia dolorosa o decepcionante. Con la sutil ironía típica de su literatura, Pacheco incluso introduce un pasaje donde el joven, quien considera que llevar un diario es asunto de mujeres, se burla de su hermana porque ella anota "cursilerías" como "Querido diario, hoy fue un día tristísimo, estuve esperando en vano que me llamara Gabriel" (11); obviamente, varias de las entradas del diario de Jorge, sobre todo cuando registra su desesperación por no tener noticias de Ana Luisa, no difieren de ese tono. Aventuro, por último, la hipótesis de que estos dos relatos de Pacheco han tenido y siguen teniendo gran éxito entre los jóvenes por una sencilla cuestión vital: ¿quién no se enamoró a temprana edad (y aun después) de alguien imposible?; desde un plano artístico, el autor supo encontrar un modo de expresión complejo pero asequible para sus jóvenes lectores.

Regreso ahora a *El viento distante*, en cuya segunda edición, de 1969, se añadió un cuento que sintetiza diversos aspectos de la narrativa del autor: "Civilización y barbarie" (véase un análisis en Cluff 1987). Desde su título, el texto enlaza de manera inequívoca con una larga tradición cultural hispanoamericana, enunciada ya con certeza en 1845 en la dicotómica obra clásica de Sarmiento, *Facundo. Civilización o barbarie*. Pacheco construye una historia desde tres planos paralelos que alternan hasta combinarse en una sola secuencia. Primero, la descripción de una batalla donde los apaches, encabezados por el famoso Jerónimo, lanzan un ataque contra un fortín de los blancos. En segundo lugar, la relación epistolar de un joven estadounidense dirigida a su padre, Mr. Waugh, a quien describe sus gozosas experiencias en la guerra de Vietnam, entre ellas la del exterminio de los "amarillos" usando un lanzallamas. Por último, el relato de cómo el racista padre del joven, quien reside en una ciudad del sur de Estados Unidos, se atrinchera en su hogar por miedo a las protestas de los negros que demandan reivindicaciones sociales. Al final del argumento, el lector nota con sorpresa que las dos temporalidades de la historia —el siglo XIX y el XX—, en principio yuxtapuestas y diferenciadas, así como sus distintos espacios geográficos, acaban por mezclarse.

Ahora bien, el escritor exige a sus receptores enormes y modernas competencias de lectura, sin las cuales les sería imposible enlazar los tres niveles

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

del relato, cuyas respectivas partes aparecen yuxtapuestas, es decir, sin la intervención de ningún narrador que busque unirlas mediante recursos formales (este aspecto se acentúa en la versión del 2000, donde todo el relato se compacta en dos páginas y media, sin párrafos separados mediante signos de puntuación ni espacios, en una secuencia única y continua que demanda al lector una atención extrema que le permita distinguir cuándo hay un cambio de narrador).

En cuanto a la dicotomía sarmientina aludida en el título, la denominada barbarie se impone a la supuesta civilización, pues tanto Mr. Waugh como su hijo perecen a manos de los otros, es decir, los apaches o los vietnamitas. En un efecto típico de la literatura fantástica, el último párrafo insinúa la intromisión de la ficción en la realidad, pues Mr. Waugh muere cuando las imágenes emanadas de la televisión se vuelven algo tangible que invade su entorno inmediato: "Antes de salir a ver qué había ocurrido, Mr. Waugh quiso apagar el televisor. Era tarde: los jinetes lo arrasaban todo a su paso. Mr. Waugh dejó caer el arma y sintió que lo destrozaban los primeros cascos sin herradura" (Pacheco 1969: 116). De modo análogo, su hijo fallece al sucumbir a una trampa vietnamita: "De pronto la hojarasca cedió bajo sus pies, y él se hundió con un grito en las afiladas, en las primitivas puntas de bambú que erizaban el fondo de la trampa" (116). Con sutil ironía, el autor derruye aquí ciertos prejuicios culturales, pues pese a su carácter primitivo, las puntas de bambú resultan más efectivas (por lo menos para cumplir el aciago destino del personaje) que la tecnología moderna de la cual éste había alardeado al juzgar como increíble la resistencia ofrecida por sus enemigos en el campo de batalla (113). Por cierto que los críticos proclives a las peligrosas interpretaciones premonitorias, podrían usar este pasaje para sostener que el escritor previó en 1969 el eventual retiro de Vietnam por parte del ejército estadounidense, debido a su impotencia para vencer a un obstinado y heroico enemigo.

En suma, además del giro hacia lo fantástico visible en el texto (de ulteriores repercusiones en su obra, como expongo más adelante), Pacheco efectúa una inversión de los tradicionales polos de civilización y barbarie de la cultura hispanoamericana, la cual proyecta el texto hacia aspectos sociales y colectivos de amplia significación histórica. Él construye, de manera sintética, un relato alusivo a diversas situaciones críticas del mundo moderno y contemporáneo: el extermino de las primitivas etnias norteamericanas por parte de los invasores anglosajones, la injusta guerra de Estados Unidos contra los vietnamitas, las luchas contra la segregación de los negros en ese país durante la década de 1960. Su interés por el devenir histórico propicia una visión que intenta desenmascarar los prejuicios de una sociedad o de un régimen político; se trata, entonces, de una literatura con tendencias satíricas, a las cuales aporta mucho la ironía que cruza toda su obra. Sin duda, en

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

su personal itinerario fue decisiva la vivencia de un suceso histórico de hondas consecuencias entre los jóvenes intelectuales de Hispanoamérica, según expresó en su citada conferencia de 1965:

> Para los que teníamos veinte años en 1959, la Revolución Cubana fue un acontecimiento que nos sacudió con la misma fuerza que la Guerra de España debe de haber ejercido en la generación de Paz y Efraín Huerta. Fin de una era y comienzo de otra, espada de fuego, nos arrojó de una arcadia apolítica, de un limbo estetizante donde el mayor problema era la lucha contra el *que* o el exterminio radical del gerundio (Pacheco 1966: 248).

Es ya un lugar común (y no por ello resulta falso) hablar de los dilatados efectos de la Revolución cubana entre muchos miembros de la cultura letrada. Pacheco interpreta esa coyuntura histórica como un sacudimiento que lo indujo a desechar (a un segundo plano, puntualizo yo) los problemas formales y "estetizantes". En última instancia, esta orientación estética se origina en la angustiante interrogación moral del autor sobre las implicaciones del ejercicio de la escritura en un mundo moderno convulsionado y dominado por la violencia y la injusticia:

> ¿Qué puede hacer el escritor en un mundo en que millones de seres mueren de hambre, y otros son incinerados en los arrozales de Vietnam, y otros se suicidan al no resistir las tensiones de una sociedad tecnológica cuyo fin es la abundancia de objetos que cosifican y enajenan? [...] Si no se puede transformar un mundo que pertenece a los técnicos y a los empresarios, a los políticos y los militares, lo mejor ¿no es desertar? Ya que casi la única manera de no ser cómplice en nuestra época es la resistencia pasiva, el silencio puede ser un modo de protesta contra la injusticia y la abyección contemporánea. Pero este nihilismo es hoy una actitud profundamente reaccionaria: es necesario escribir precisamente porque hacerlo se ha vuelto una actividad imposible (Pacheco 1966: 260).

Confieso que, a más de cuarenta años de emitida esta declaración, no deja de inquietarme (y también de entristecerme) su abrumadora y dolorosa vigencia. En el fondo, esta actitud de Pacheco procede del intenso sentido ético que él imprime a su escritura. El significado que asigno a la palabra "ética" proviene del teórico anglosajón Geoffrey Harpham, quien a su vez se basa en las propuestas del filósofo franco-lituano Emmanuel Levinas. Al revisar el vínculo entre la ética y la literatura, Harpham propone ubicar esta problemática relación desde la perspectiva de la alteridad. Según él, como el arte verbal, en cuanto forma de representación, surge del mundo y del ámbito humano, entonces también implica una dimensión ética, cuyo eje sería "its concern for «the other»" (Harpham 1995: 394). De ahí la pertinencia de

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

las propuestas teóricas de Levinas, para quien el centro de la ética reside en la absoluta e infinita obligación de considerar la figura que él llama "el otro". De todo ello concluye Harpham que la literatura podría encarnar lo que Levinas designa la "circunstancia ética", es decir, el encuentro entre el yo y el otro, lo cual implica que "Ethics is the arena in which the claims of otherness [...] are articulated and negotiated" (*idem*). Con esta misma perspectiva, en su sugerente libro sobre ética y escritura en Hispanoamérica, Aníbal González afirma que un rasgo fundamental de los discursos literarios sería su preocupación por el otro y, más específicamente, por "una otredad que permanece otra, que se resiste a la asimilación" (González 2001: 12). Si no me equivoco, éste es el caso de Pacheco, en cuyos escritos la otredad nunca es asimilada de forma definitiva y contundente; en su obra, tal como se percibe en "Civilización y barbarie", siempre hay un remanente cultural desconocido e inasimilable, ya sea por su compleja naturaleza o porque voluntariamente el texto renuncia a buscar asimilarlo.

Ahora bien, conviene deslindar entre la concepción literaria de Pacheco y la simplista promoción de un arte social y políticamente comprometido que ignore que, en primerísima instancia y sobre todo, la literatura es un artificio verbal y no un arma de acción directa. Un solo rasgo bastaría para ilustrar esto: si bien los diversos narradores de "Civilización y barbarie" hablan de etapas históricas tan terribles como el exterminio de los indígenas en Norteamérica o la guerra de Vietnam, se concretan a mencionar los hechos sin predicar sobre ellos (como hacía la literatura decimonónica). En síntesis, importa precaverse para no confundir la actitud ética de la escritura en Pacheco con la inocente posición romántica de pensar que el arte puede y debe tener una influencia efectiva en la urgente transformación de las sociedades. Una irrefutable prueba de que él es consciente de los restringidos alcances de la literatura, se halla en su deseo de distinguir entre el irreprimible lamento social por el genocidio de millones de niños hambrientos en el mundo y la exigencia de Jean-Paul Sartre de que el arte verbal desempeñe funciones ajenas a su naturaleza, pues "como respondió en aquella ocasión Ives Berger, las palabras no pueden convertirse en panes ni en fusiles y no es posible maldecirlas por ello" (Pacheco 1966: 261). Asimismo, conviene añadir otra sustancial acepción de la palabra "ética", la cual proviene del sentido común: "El gran escritor [Borges] desconoció la senilidad. No hay una página suya que no sea estimulante y no diga algo nuevo, polémico o insólito. Hasta el fin mantuvo su lección ética, ejemplar dentro y fuera de la literatura: la primera obligación de toda persona es hacer bien lo que hace" (Pacheco 1999: 99-100). Sin duda, Pacheco también imprime este sentido de la palabra "ética" a su labor creativa.

Una cima de la actitud ética visible en su escritura es la excelente novela experimental *Morirás lejos*, publicada en 1967 por la editorial Joaquín Mortiz,

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

casa impresora que gracias al olfato de Joaquín Díez Canedo, apoyó la misma década la difusión de otras obras fundamentales para cambiar los derroteros de la narrativa mexicana, como la innovadora novela *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), de Salvador Elizondo. Por cierto que las novelas de Elizondo y de Pacheco prueban que en la literatura mexicana, los supuestos temas universales no son, como algunos lectores olvidadizos de nuestra historia cultural tienden a pensar, un patrimonio artístico inaugurado por la narrativa de fines del siglo XX.

En efecto, *Morirás lejos* elige un tema aparentemente "no nacional": la historia del pueblo judío, desde la caída del templo de Jerusalén en el siglo I de nuestra era, hasta el holocausto del siglo XX. Como en toda obra clásica, esto se proyecta a un ámbito simbólico más amplio, con la intención de aludir a la humanidad entera, cuya naturaleza está representada a plenitud en el texto; en efecto, ¿qué hay más humano que la supuesta "inhumanidad" desplegada por los nazis para exterminar a los judíos o, en un plano positivo, la lucha milenaria de sobrevivencia de éstos? Al ubicar pertinentemente la novela en su contexto histórico, Dorra discute su probable adscripción a lo que en Hispanoamérica se llamó, a partir de la difusión de los exitosos conceptos de Jean-Paul Sartre, "literatura comprometida":

> *Morirás lejos* acepta la calificación de "literatura comprometida" por la decisión ética que la sustenta y dinamiza, pero se separa radical y críticamente de las obras que esta fórmula evoca porque es el espacio de acción de una esencial inseguridad. Obra zozobrante, instalada sin mitigaciones en la interrogación, la inseguridad es no sólo su método sino también su tema y destino (Dorra 1983: 154).

En esta caracterización, el crítico acierta al marcar las diferencias sustanciales entre *Morirás lejos* y otros textos que si bien siguen la misma tendencia "comprometida", usan un modelo narrativo tradicional, el cual enuncia desde una escritura que en lugar de preguntarse, realiza aseveraciones contundentes sobre las condiciones sociales de nuestros pueblos. Por el contrario, *Morirás lejos* se instala en la interrogación y en la inseguridad, rasgos constitutivos que le permiten proponer un nuevo modo de narrar. He querido comenzar con esta somera descripción global y abstracta de la obra, en donde se amalgaman la intención ética y el propósito artístico renovador, porque considero que a veces se ha enfatizado más de lo debido la afiliación de la novela a la corriente francesa denominada *nouveau roman* (Robbe-Grillet, Butor, Sarraute, etcétera). Es verdad que *Morirás lejos* aprovecha las innovaciones estilísticas de esa tendencia, la cual propone superar el modelo narrativo tradicional (por ejemplo, Balzac), basado en la caracterización precisa de los personajes y en el desarrollo de un argumento coherente; creo, sin embargo,

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

que la finalidad última de Pacheco se aventura hacia otros horizontes. En las novelas del *nouveau roman* leo una serie de dudas e interrogaciones cuya intención podría calificarse, en última instancia, como nihilista: imposibilidad de identificar a los personajes o de reconstruir una trama. En cambio, el hondo sentido ético de la escritura del mexicano, perceptible en las coordenadas históricas de la lucha del pueblo judío representadas en la obra, proyecta sus dubitaciones hacia otro nivel: el profundamente complejo carácter humano. En una temprana nota sobre la novela, la escritora Julieta Campos expresó, mediante una excelente prosa poética, que el tema de la obra nos atañe a todos los seres humanos: "Las ocas salvajes vuelan en la noche y un sordo murmullo soterrado se levanta desde el fondo del horror para lacerar nuestra buena conciencia, nuestra indiferencia, la frivolidad que nos permite seguir viviendo después del universo concentracionario, de la tortura [...]" (Campos 1968: xi). Tan urgente le parece a ella este asunto, que incluso desecha los aspectos formales del texto: "Sería trivial hablar de estilos, de técnicas o de innovaciones literarias" (xii). No obstante, en un ensayo como el mío, de naturaleza académica, resulta ineludible hablar de la compleja estructura de la novela (sobre este punto, véase Jiménez *et al.* 1979).

Morirás lejos se organiza alrededor de varios ejes narrativos, cuyos mundos de ficción, separados espacial y temporalmente, se van alternando en el texto. El primero de ellos, constituido por fragmentos que cruzan toda la obra con el título de "Salónica", alude a una especie de presente de la enunciación, desde el que se plantea el enigma de la identidad de un hombre que es observado por una entidad anónima: "Con los dedos anular e índice entreabre la persiana metálica: en el parque donde hay un pozo cubierto por una torre de mampostería, el mismo hombre de ayer está sentado en la misma banca leyendo la misma sección: anuncios clasificados del mismo periódico: *El Universal*" (1967: 9). Como postula Edward Said, el comienzo de un texto resulta fundamental porque puede considerarse como: "the point at which, in a given work, the writer departs from all other works; a beginning immediately establishes relationships with works already existing, relationships of either continuity or antagonism or some mixture of both" (Said 1975: 3). Así, para entender lo que podría denominarse el contrato de lectura propuesto por Pacheco, conviene reparar en que desde su arranque, *Morirás lejos* se distancia de un relato tradicional. Por ello, mediante una técnica derivada del *nouveau roman*, el personaje es descrito desde una mirada externa que no logra abarcarlo ni definirlo: es un hombre sin nombre a quien se percibe realizando acciones cotidianas e intrascendentes. El observador es denominado poco después como "eme" (¿reminiscencia de Kafka?) y ubicado en la Ciudad de México un mediodía de 1947 o 1948, luego de lo cual se enuncia una primera hipótesis sobre la identidad de "alguien", es decir, el hombre observado: "a] Es un obrero calificado a quien la automatización despojó de

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

su trabajo y resulta difícil encontrar otro [...]" (10). A partir de este pasaje, los fragmentos de la serie "Salónica", que a lo largo de la primera parte de la obra alternan con los ubicados bajo el rubro "Diáspora", elaboran diversas hipótesis sobre la identidad de ese hombre, las cuales se presentan con las letras del alfabeto.

La serie "Diáspora", en cambio, ordena cada párrafo con números romanos, desde una voz en primera persona que empieza por identificarse y declarar sus propósitos: "I. Yo, Josefo, hijo de Matatías, hebreo de nacimiento, natural de Jerusalén, sacerdote, de los primeros en combatir a los romanos, forzado después de mi rendición y cautiverio a presenciar cuanto acontecía, me propuse referir esta historia" (14). Este relato, que asume la forma de una crónica histórica (ajena al *nouveau roman*), se basa en *La guerra de los judíos*, donde el historiador judeo-romano del primer siglo de nuestra era conocido por su nombre romano de Flavio Josefo (*ca.* 37-101) narra la conquista de Jerusalén por los romanos, la cual concluyó en el año 73 d. C. El texto original, redactado primero en arameo y luego trasladado por el propio autor al griego, fue traducido al español por Juan Martín Cordero (Amberes, 1557). Para crear la serie "Diáspora", Pacheco consultó varias versiones en francés y en inglés, así como la edición en español de las obras completas de Flavio Josefo, impresa en Buenos Aires en 1961; así, por ejemplo, el final del primer párrafo de esta última versión es semejante al inicio del escritor mexicano: "Me llamo Josefo hijo de Matatías, soy hebreo de nacimiento, natural de Jerusalén, sacerdote; al principio tomé parte en la guerra contra los romanos, asistiendo luego por fuerza a los acontecimientos posteriores" (Flavio Josefo 1961: 7). En la segunda edición de la novela, de 1977, Pacheco refuerza esta función de Flavio Josefo, así como su opción a favor de los judíos (véase Morales 2006).

El dilatado texto de Flavio Josefo cuenta en detalle tanto la conquista de Jerusalén por los romanos, como las luchas internas de éstos por el poder imperial. Pacheco sintetiza el primer aspecto, seleccionando los pasajes de su antecesor que le permiten construir un relato coherente y unitario. De este modo, hay capítulos completos de su fuente que reduce a un párrafo. En otros casos, aunque la semejanza entre el texto traducido del judeo-romano y el de Pacheco parece absoluta, el segundo introduce un elemento adicional. En la versión de 1557, Flavio Josefo describe así el hambre extrema de los judíos sitiados por el ejército del Imperio romano: "No dejaron finalmente de ejecutar su hambre en las correas y zapatos, y quitaban a los escudos sus cueros y se los comían. Tenían también por mantenimiento, el añejo y podrido heno, y aun había algunos que vendían la libra de ello, por cuatro áticos, que era cierta moneda que tenían" (Libro VII, cap. VII, "Del hambre de los judíos"). Por su parte, en *Morirás lejos* el fragmento XXX de "Diáspora" se lee: "Las muertes por hambre aumentaban en Jerusalén. Apenas se des-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

cubría algo que comer, los amigos más entrañables se disputaban a mordiscos, correas, zapatos y aun el cuero de los escudos. El estiércol que llenaba los establos se convirtió en el último alimento de los sitiados" (31).

En *Morirás lejos*, el último pasaje de "Diáspora", con el número romano L, anuncia la dispersión del pueblo judío luego de la caída del templo de Jerusalén, previa muerte en batalla (u honroso suicidio colectivo) de miles de judíos: "A Juan se le condenó a prisión perpetua. Simón fue ejecutado en Roma por Tito Flavio Vespasiano para que el sacrificio sellara la victoria. Así la muerte de su caudillo dio fin a la guerra de los judíos contra Roma e inició la diáspora o dispersión sobre la haz de la tierra" (38-39). El texto de Flavio Josefo, en cambio, termina con la afirmación autoral de que ha sido plenamente objetivo, así como con una exhortación al lector para que juzgue el estilo de la obra.

El final de la trama construida en "Diáspora" funciona para introducir el siguiente nivel del argumento: la secuencia titulada "Grossaktion" (la "gran acción"), donde se narra la operación nazi, iniciada en julio de 1942, para trasladar a miles de judíos, confinados en el gueto de Varsovia, a campos de concentración como el de Treblinka, donde serían asesinados masivamente en las cámaras de gases, como parte de la llamada "solución final de la cuestión judía" (*"Endlösung der Judenfrage"*). "Grossaktion" abre con este pasaje, identificado como parte del testimonio de un sobreviviente, Ludwig Hirszfeld: "El fin perseguido al instituir el ghetto de Varsovia es acabar con los judíos como se exterminó a los perros de Constantinopla: encerrarlos para que mueran de hambre, de piojos y suciedad hasta que se devoren unos a otros" (40). Esta voz no asume una perspectiva individual, sino que registra las experiencias de la colectividad, con lo cual elabora una imagen completa de quienes padecen el ominoso encierro en el gueto, que se convertirá en una muerte casi segura; por ejemplo, en una extraordinaria síntesis sugestiva, se transmite este testimonio: "Pregunto a otra [niña]: «¿Qué te gustaría ser?» Me responde: «Un perro, porque a los centinelas les gustan los perros»" (41). Esta misma voz enuncia una de las más alarmantes conclusiones sobre las causas que propiciaron el exterminio de los judíos ejecutado por los nazis: "Todo el misterioso proceso que convierte a un hombre en asesino consiste en una transformación del mismo orden. En el alma humana se produce un mínimo reajuste de conceptos y sentimientos, pues hay que despojar a la futura víctima de todos los atributos de la humanidad para conferirle los de una especie repulsiva: una chinche, una rata o un piojo" (41). En el cierre, la voz afirma que sólo cuenta los hechos que ha presenciado o bien los que le han referido testigos dignos de confianza, luego de lo cual concluye: "Pero no pueden notas como éstas expresar verdaderamente el horror de nuestra vida en el ghetto" (42). Me parece que esta conclusión implicaría que la literatura (y el arte en general) nunca alcanza a manifestar

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

plenamente las experiencias vividas en la ominosa realidad, la cual siempre mantiene un remanente inalcanzable, o por lo menos que no puede expresarse mediante la palabra.

Para no dejar rastro del exterminio de los judíos en el gueto de Varsovia, Himmler ordenó, el 16 de febrero de 1943, su destrucción total, una vez que todos los pobladores hubieran sido trasladados a los campos de concentración. Enterados de estos planes, los últimos sobrevivientes lucharon heroicamente contra las fuerzas nazis encabezadas por Jürgen Stroop, que entraron a saco el 19 de abril; finalmente, el bombardeo aéreo acabó con cualquier resistencia y destruyó la Gran Sinagoga de Varsovia (imagen paralela a la destrucción del templo de Jerusalén ejecutada por los romanos en el siglo I, descrita en "Diáspora"). En el cierre de "Grossaktion" se transcribe el informe de Stroop a Himmler para notificar el cumplimiento de la orden; aquí, Pacheco decide usar una singular disposición tipográfica, pues las palabras centrales del informe, "el antiguo barrio judío de Varsovia dejó de existir El número de judíos ejecutados o detenidos asciende a 56065" (58), se ofrece mediante una estructura escalonada (algunos críticos hablan de un "poema"), en donde cada palabra ocupa un renglón, a excepción de la frase final "asciende a 56065", cuya cifra, que se lee igual en los dos sentidos, sugiere un proceso continuo. Mediante esta simple disposición tipográfica, Pacheco fuerza al lector a detenerse en el dato y a cobrar conciencia de la magnitud del suceso histórico (sobre la función del lector, véase Graniela 1991).

Al elaborar su versión del holocausto judío, presente tanto en esta sección como en las dos siguientes, tituladas "Totenbuch" ("libro de los muertos") y "Götterdammerung" ("el ocaso del dios"), Pacheco se sirvió de los entonces limitados materiales disponibles sobre los recientes hechos históricos (apenas habían pasado veinte años desde la conclusión de la guerra). Conviene destacar esto porque pese a su uso de información aparentemente limitada, la novela mantiene una sorprendente vigencia. Si no me equivoco, esto se debe a la decisión autoral de construir su relato usando fuentes diversificadas, desde testimonios de sobrevivientes hasta documentos oficiales, pasando por crónicas históricas y periodísticas, mediante las cuales se ofrece una visión de conjunto de los sucesos. En ese entramado, se pierden las distinciones genéricas, de forma que ficción e historia se amalgaman indisolublemente en un texto continuo pero no uniforme. Kautzman, quien denomina con el término *realia* los documentos de la vida diaria (por ejemplo, anuncios y periódicos), describe así este proceso: "Pacheco incorpora varias personas históricas y las hace personajes ficticios. También incorpora documentos ficticios que parecen ser *realia*. Por toda la novela, el uso de la *realia* ficticia produce la conciencia histórica" (Kautzman 2006: 131). En efecto, la finalidad última de la novela es generar esa conciencia histórica, propósito que no está sujeto a la supuesta autenticidad de sus fuentes (documentales o

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

inventadas), sino a la eficiente organización del conjunto de materiales verbales ofrecidos al lector.

"Grossaktion" alterna con la secuencia de "Salónica", una de cuyas sucesivas hipótesis sobre las identidades de "eme" y "alguien", la encabezada con la letra "y", sugiere que "alguien", el hombre sentado en la banca, podría ser un dramaturgo que prepara una obra sobre Isaac Bar Simón o Pedro Farías de Villalobos; este personaje sería un judío sefardita que en julio de 1492 decide convertirse al catolicismo para no ser desterrado de España, como sucedió con cuatrocientos mil sefardíes, por órdenes de los Reyes Católicos, quienes en un edicto del 31 de marzo de 1492, adujeron que la expulsión de los judíos purificaría el país y le daría unidad religiosa. Se introduce así un primer elemento que ligaría la serie "Salónica" con el tema judío.

Esta relación de conjunto se refuerza en "Totenbuch", donde de hecho los diversos niveles de *Morirás lejos* empiezan a imbricarse directamente, pues se postula que "eme", el hombre que aparece como observador al principio de "Salónica", podría ser un médico nazi que ejecutaba crueles experimentos con los judíos prisioneros. Pero como en la novela de Pacheco no prima una visión única que afirme las cosas sin ambigüedad posible, el texto juega a rechazar y luego quizá aceptar esa posibilidad, mediante un fragmento que se coloca a la derecha de la página, como si se tratara de un epígrafe, marcado además con un guión inicial de diálogo: "—*Unmöglich* [en español: imposible], eme no puede ser un «científico». En este caso lo hubieran ejecutado o bien, al pasar la tormenta, no tendría por qué ocultarse [...] No tendría ninguna razón para esconderse. ¿O eme se fingió muerto para disfrutar de la posteridad, de su posteridad?" (66-67).

Además de describir con minuciosidad los crueles experimentos de "eme" con los judíos, la sección "Totenbuch" introduce otro subtexto: el juicio que se sigue a "eme" por su participación en la guerra. Se trata, obviamente, de una ficción dentro de otra ficción, y no de un aspecto basado en un referente histórico concreto. En realidad, a lo largo de toda la novela se presentan diversas funciones metaliterarias o metaficcionales, un tema tan importante en la obra, que ha dado materia para un libro completo (Dorra 1986). Por ejemplo, con un artificio quizá aprendido en Borges, Pacheco decide acompañar el texto central con una serie de notas a pie de página que complementan la trama (una especie de segunda escritura que se superpone a la primera) o bien enjuician el propio texto, con lo cual éste se abre a la ambigüedad extrema. Un agudo ejemplo de esto se presenta en la hipótesis "s" de "Salónica": "Quien tenga el entrenamiento necesario podrá leer en los labios del hombre sentado a quien llamaremos Alguien, murmullos que no se escuchan pero que inventa o contempla el narrador omnividente" (43-44); y como si este pasaje no fuera suficientemente indeterminado, se añade la siguiente incertidumbre en nota a pie de página: "¿Quién es el narrador omnividente? Uno

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

de dos: eme o el hombre sentado a unos catorce, quince metros del pozo con los anuncios de *El Universal* en las manos" (44).

Uno de los fragmentos de "Totenbuch" enuncia el delirante proceso histórico que llevó a Hitler y a su cúpula a desplegar acciones para lograr el exterminio absoluto de los judíos:

> En 1941, poco antes de lanzar sus ejércitos contra la URSS, Hitler, Goering y Himmler acordaron que ni el confinamiento ni la expatriación resolvían el "problema judío": era preciso exterminarlos a todos.
>
> Todas las formas de asesinato se coordinaron para llevar a cabo la "solución final":
>
> monóxido de carbono liberado por motores diesel,
> balas emponzoñadas,
> aire en las venas,
> petróleo bajo la piel,
> y sobre todo
> fusilamientos en gran escala (69).

De nuevo, el recurso tipográfico de dividir la enumeración obliga al receptor a detenerse en cada uno de los elementos que exhiben la "creatividad" humana cuando se trata de destruir al prójimo, con lo cual se contribuye a forjar su conciencia histórica. Asimismo, se describen las vivencias de los deportados a los campos de concentración (en particular a Ucrania) para ser liquidados en las cámaras de gases: luego de que se les indicaba que serían reubicados, pasaban seis días hacinados en un tren, en un viaje infernal que, sin embargo, "es sólo el pórtico del verdadero infierno" (72), dentro de un "continente que eme y los hombres como eme han transformado en un matadero y en un inmenso campo de esclavos" (*idem*). La prolijidad con que el texto describe las últimas experiencias de los judíos demuestra que en *Morirás lejos* Pacheco apostó por una literatura sin concesiones, porque no atenúa ni escatima ningún horroroso dato a su lector, desde la eficiente e implacable organización de los nazis hasta las patéticas y desesperadas tentativas de los judíos (hombres, ancianos, mujeres y niños) por escapar a las cámaras de gases. Como suele suceder en estos casos, algunos receptores rehúyen una literatura tan terrible, la cual resulta ominosa en extremo. No obstante, debe comprenderse que la estética manejada por el autor requiere esa exhibición extrema del horror, pues acaso sólo así sea posible fomentar una preventiva conciencia histórica.

En este punto, deseo comparar *Morirás lejos* con otra ominosa novela mexicana del mismo periodo, publicada dos años antes: la ya citada *Farabeuf o la crónica de un instante*, de Salvador Elizondo. Uno de los ejes de este extraordinario texto gira alrededor del procedimiento de tortura china lla-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

mado *Leng Tch'é* ("muerte de los cien pedazos"), en donde un ser humano es descuartizado metódicamente, con un "refinamiento" extremo que incluye la aplicación de hábiles torniquetes al cuerpo del supliciado, a quien además se suministra una droga para que no muera antes de la terminación del proceso. La provocativa estética de Elizondo lo induce a mostrar al lector la fotografía real de un ejecutado chino de principios del siglo XX, que descubrió en *Les Larmes d'Éros* de Georges Bataille. Sin duda, este elemento gráfico refuerza el horror e incluso suscita que algunos lectores se nieguen a ver la fotografía, aunque el texto mismo disminuya enfáticamente su importancia: "La fotografía no representa sino una parte mínima del horror" (Elizondo 1965: 146), frase que, *mutatis mutandis*, se semeja al pasaje de Pacheco donde se dice que la realidad histórica es más terrible que cualquier representación verbal. Encuentro, no obstante, dos diferencias sustanciales entre *Farabeuf* y *Morirás lejos*. La primera de ellas es que la descripción minuciosa del metódico tormento chino se liga con una noción central del libro de Bataille, para quien durante el éxtasis erótico conviven Eros y Tánatos; con base en esta idea, se postula una perversa hipótesis: el hombre (¿o mujer?, se pregunta el texto) que sufre el suplicio está en éxtasis. La segunda diferencia me parece todavía más sustancial: a Elizondo no le interesa proyectar su argumento hacia niveles colectivos e históricos, lo cual resulta muy significativo, porque de hecho la fotografía real proviene del periodo en el que se produjo la revuelta social de los "bóxers" (fines del siglo XIX y principios del XX), dirigida contra la excesiva influencia extranjera en China. El objetivo sustancial de Pacheco, en cambio, es generar una amplia y profunda conciencia histórica, lo cual imprime a su texto una intención ética inquebrantable.

En la tercera sección de *Morirás lejos* que posee título alemán, "Götterdammerung", se narran algunos sucesos relacionados con el declive del Tercer Reich y, en particular, los días finales de Hitler, cuya desaparición implica un acto liberador para sus allegados inmediatos: "Mientras se alzaban las llamas los nibelungos despidieron al superhombre con el saludo nazi. Los proyectiles volvieron a caer, la ceremonia tuvo que suspenderse. De regreso en el bunker nadie mencionó ya el nombre del Führer [...] Podían beber, bailar, fumar, parodiar hasta la irrisión los gestos y los tonos de Adolf y Eva sin que la mirada (o el verdugo) del amo los fulminara" (120). Por cierto: aunque no he podido detenerme en las relaciones intertextuales de la novela, aquí se alude al *Cantar de los nibelungos* (fuente de inspiración del compositor favorito de Hitler: Wagner), así como en otros pasajes se remite al *Libro de los muertos*. Entre sus numerosas relaciones intertextuales, la novela cita el siguiente pasaje de *Mi lucha* (1925), donde Hitler intenta justificar su incontenible odio contra los judíos, como parte de una visión apocalíptica donde se cree destinado a cumplir designios divinos:

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

> "Si el judío ayudado por el credo marxista, conquistara las naciones del mundo, su corona sería la guirnalda fúnebre de la raza humana y el planeta volvería a girar por el espacio despoblado como giraba millones de años atrás. La naturaleza eterna sabe vengar en forma inexorable cualquier usurpación de sus dominios. De aquí que me crea en el deber de obrar en el sentido del todopoderoso creador: al combatir a los judíos cumplo la tarea del señor" (114).

Esta redacción coincide casi puntualmente con la traducción de *Mi lucha* elaborada por Alberto Saldívar, difundida en 1951 y 1963 por la editorial Diana. El párrafo aparece entrecomillado, precedido por una frase irónica del narrador, quien señala que es parte de las "sacras escrituras" del "profeta guerrero instaurador del reino que duraría mil años" (*idem*).

Dos secciones cierran la novela: "Desenlace" y "Apéndice: otros de los posibles desenlaces". En ellas, de acuerdo con el modelo inicial de escritura donde no se enuncia nada en forma definitiva, se elaboran distintas probables conclusiones para el texto. En la primera, "alguien" es parte de un grupo de judíos, sobrevivientes del holocausto, que ejecuta la justicia (no la venganza) contra el doctor "eme". Pero en otros de los desenlaces posibles no sucede nada, o incluso todo se resuelve en la aclaración de que "alguien" es un detective que espía a una mujer que vive en el mismo edificio de "eme". En el llamado "posible desenlace" número 4, se llega a plantear que "alguien" está simplemente sentado enfrente de un terreno baldío, no del edificio donde vive "eme", aunque al final se rechaza esa hipótesis con una sola frase: "—No: eme allí está" (134). Y en el "posible desenlace" número 5 se plantea la disolución de todo el entramado argumental relacionado con "alguien" y "eme": "Nadie espía tras la ventana porque Alguien no existe y si Alguien no existe tampoco existe eme ni el parque..." (135), afirmación que sólo en apariencia tiende a diluirlo todo, porque de inmediato se enuncia el eje o finalidad última de toda la novela: "Sólo existe el gran crimen, y todo lo demás: un poco de papel febrilmente manchado para que todo aquello, si alguien lo recuerda, si alguien, aparte de quienes lo vivieron, lo recuerda, no se olvide" (135). Es decir, sólo existe el holocausto judío, así como la escritura que tiene enfrente el lector, destinada a que quienes no vivimos esa experiencia traumática, la recordemos. Por ello después el texto se dirige al lector real:

> Y añade a estas palabras propias y ajenas todas las restantes que leíste, las fotografías y los documentales que has visto. Trata de reconstruirlo todo con la imaginación y tendrás una idea apenas aproximada de su vaguedad de lo que fue todo aquello. Basta para que las imágenes te torturen, no te dejen jamás, y sientas el horror, la compasión, el miedo, la vergüenza.
>
> Porque todo es irreal en este cuento. Nada sucedió como se indica. Los hechos y los sitios se deformaron por el empeño de tocar la verdad mediante

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

> una ficción, una mentira. Todo irreal, nada sucedió como aquí se refiere. Sólo fue el torpe intento para que aquello aún no se olvidara (135).

El último párrafo es metaliterario, pues postula una defensa de la forma como la literatura busca la verdad: mediante una ficción que no puede ni debe ser cotejada con los hechos históricos (como, por ejemplo, se hace con frecuencia al evaluar las denominadas novelas históricas). En el primer párrafo se produce una fuerte disrupción discursiva, mediante el uso de una segunda persona de singular dirigida al lector real; de este modo, se plantea el central objetivo ético de *Morirás lejos*: generar la memoria del holocausto judío en las nuevas generaciones, las que debido a la distancia temporal o geográfica no vivieron esa experiencia. En esa probable comunión suscitada por la literatura, todos los sentimientos son posibles (horror, compasión, miedo, vergüenza), porque como seres humanos, los sucesos históricos nos competen por igual, aunque no hayamos sido víctimas ni verdugos.

En su análisis de *Morirás lejos*, Kautzman retoma los conceptos de memoria y posmemoria propuestos por Marianne Hirsch para el sicoanálisis. El primero se refiere a la memoria que poseen quienes han sobrevivido a experiencias traumáticas; el segundo, en cambio, remite a los hijos de los sobrevivientes, quienes poseen "recuerdos" de los sucesos plasmados en historias o imágenes, pero carentes de la vivencia directa. Con base en estas concepciones, Kautzman sostiene sobre la novela de Pacheco: "Al final, este texto, en el que toda identidad es Otra, desafía y cambia el papel que juegan los lectores. José Emilio Pacheco abre un espacio narrativo para los lectores no-judíos en el que deben deshacer su memoria y reconstruirla para incluir la Historia judía. Pacheco abre un espacio conmemorativo de la posmemoria en el que tanto los judíos como los no-judíos comparten la experiencia judía" (2006: 138). Cabe añadir que desde una sana actitud escéptica sobre las posibilidades abarcadoras de cualquier texto literario, el autor implícito incita a su probable lector a que complete su visión del holocausto, en principio generada por la novela, mediante todas las palabras que ha leído y las fotografías y documentales que ha visto; y aun así, dice sabiamente, apenas podrá formarse una pálida imagen del horror de ese suceso histórico.

Es difícil especular sobre cuáles fueron las causas que motivaron a un escritor mexicano nacido en 1939 a preocuparse por el tema del holocausto en la temprana década de 1960, incluso antes de la matanza colectiva de estudiantes y disidentes políticos en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968, la cual sin duda sacudió la conciencia nacional, pues era una prueba de que el genocidio nos acecha en cada esquina del devenir histórico. Dieter Saalmann señala enfáticamente un hecho notable: que la novela de Pacheco es "the only Latin American prose work to date dealing exclusively with the Nazi Holocaust" (1985: 89), lo cual induce al crítico a incluirla sin dubitaciones en la reciente catego-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ría occidental "literatura del holocausto". Asimismo, plantea que los ataques antisemitas de 1954 y 1966 en el Distrito Federal pudieron haber llamado la atención del autor sobre la persistencia de enraizados prejuicios raciales y religiosos. La hipótesis de "Salónica" identificada con la letra "v" aventura que "alguien" podría ser un hombre interesado en escribir: "Sobre un tema único que le atañe y le afecta como si fuera culpable de haber sobrevivido a una guerra distante..." (54); cabe subrayar que el texto dice "guerra distante", pero no "ajena", pues como afirmaría Terencio: "Hombre soy: nada de lo humano considero que me es ajeno" (2007: 157). La urgencia de construir una memoria histórica sobre ese "tema único" que atañe y afecta al sujeto se agrava por los sucesos percibidos recientemente en México: "Y tanto tiempo después la visión de camiones y autobuses que despliegan banderitas nazis —en su propio país, en una tierra que de haber triunfado el sueño de conquista universal hubiera seguido el camino de las cámaras y los hornos—, de opiniones llenas de simpatía quejumbrosa hacia Hitler [...]" (54). Así, el texto insinúa la absurda paradoja de que en México haya seguidores nazis, pues, por ejemplo, en *Mi lucha*, Hitler había expresado con nitidez lo que pensaba respecto de la supuesta inferioridad de las razas mezcladas, las cuales indefectiblemente deberían seguir el mismo camino de exterminio marcado para los judíos (o por lo menos resignarse a servir de esclavos de autodenominados seres superiores). Conviene aclarar que si bien Pacheco sitúa en la capital de nuestro país uno de los ejes de su relato, no hay pruebas documentales de que México se haya convertido, a diferencia de varios países sudamericanos, en refugio predilecto de los nazis luego de su derrota; aunque México tampoco fue, como generalmente tiende a pensarse, un lugar de refugio masivo para los judíos europeos en el periodo más álgido de la persecución, es decir, entre 1935 y 1945, cuando escasamente ingresaron dos mil de ellos al país (para ser justos, debe decirse que Estados Unidos tampoco fue muy generoso en este punto).

Ahora bien, en el fragmento de "Salónica" donde se sugiere que "alguien" sería una persona que desea escribir sobre el holocausto, se describen también las probables prevenciones que este tema podría suscitar en nuestro medio cultural:

> —Esto ya no interesa Está muy visto Está muy dicho ya lo hemos leído un millón de veces Ahora hay problemas mucho más importantes ni quien se acuerde de la Segunda Guerra Mundial Su enfoque no es nada objetivo Es más de lo que aguanta el estómago de nuestros lectores y si existen tantos conflictos no resueltos en nuestro país cómo podemos dedicar nuestro espacio a cosas que pasaron hace treinta años— (54-55).

Como se ve, la lista cubre una amplia gama, desde cuestiones de carácter artístico (la innecesaria repetición de temas) hasta sociales (en México hay

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

problemas más urgentes que el holocausto). Al enunciar esas previsibles reacciones negativas, la escritura de Pacheco se adelanta con habilidad, en una de sus múltiples funciones metaliterarias, a cualquier descalificación futura basada en razones semejantes. Pese al despliegue de más de una página de probables motivos para que "alguien" no escriba sobre el tema, al final el texto menciona que todo ello:

> [...] redobla en él la voluntad de escribir sin temor ni esperanza; de escribir un relato que por el viejo sistema paralelístico enfrente dos acciones concomitantes —una olvidada; la otra a punto de olvidarse— venciendo el inútil pudor de escribir sobre lo ya escrito y las dificultades para encontrar documentación, pues sólo dispone para hablar del sitio de Jerusalén de lo que nos legó Flavio Josefo, y para referirse al levantamiento del ghetto de Varsovia, de menciones y referencias inconexas y aun contradictorias (56).

En una de las innumerables funciones metaliterarias de la obra, este pasaje resume el programa de escritura de *Morirás lejos*; aunque cabe aclarar que la novela se desarrolla en tres planos, pues a las "dos acciones concomitantes" descritas, se añade el presente de enunciación de la Ciudad de México, así como el nivel metaliterario, donde se discute la propia elaboración de la novela o se emiten juicios sobre la literatura en general.

En suma, es claro que en *Morirás lejos*, Pacheco no se limita a construir un mero juego literario de innovaciones formales, sino que proyecta su literatura a una dimensión superior, de profundo contenido ético, la cual le permite sugerir que la urgente prevención de acontecimientos históricos tan terribles y traumáticos como el holocausto, sólo es posible si todos los seres humanos (judíos y no judíos) adquirimos una verdadera conciencia histórica de los sucesos. En otras palabras, el texto enuncia la convicción plena de que ninguna experiencia humana nos es ajena, y el ominoso genocidio ejecutado por los nazis menos que ninguna. Por ello mismo, en el plano de la ficción teatral adjudicada a Isaac Bar Simón o Pedro Farías de Villalobos, de pronto se enuncia la inquietante hipótesis de que algo equivalente al holocausto pudo haber existido en el férreo control ejecutado por los fundadores de la Corona española: "Isabel y Fernando lograron hacer del Consejo de la Suprema y Real Inquisición el organismo represivo más notable de su época. ¿Quién podía estar seguro de que su existencia no iba a terminar en la pira de leña verde o en los campos oscilantes de concentración y trabajo esclavo: las galeras?" (1967: 49). La conclusión es alarmante: al contrario de lo que simplista y apaciguadoramente tendemos a creer, el genocidio nazi no fue algo excepcional, sino la consecuencia lógica de la organización de las sociedades, en donde el cotidiano sometimiento de una mayoría a manos de unos pocos poderosos no tiene límites en cuanto al uso de la represión y la violen-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

cia. *Morirás lejos*, novela experimental única en la literatura mexicana y en la narrativa de Pacheco, es una prueba de que el autor (al igual que Kafka, por ejemplo) delata la monstruosa y miserable condición humana.

Como adelanté, además de la ya estudiada tendencia realista, *El principio del placer* contiene una vertiente fantástica, visible en cuatro de los seis cuentos: "La fiesta brava", "Tenga para que se entretenga", "Langerhaus" y "Cuando salí de La Habana, válgame dios" (he analizado con mayor detalle estos textos en Olea 2004). Me parece que los dos primeros relatos son los más logrados de la serie, porque además de que poseen una enorme riqueza literaria e histórico-cultural, representan las dos variantes actuales del género fantástico, término más apropiado para clasificarlos que el exótico "fantasmático" propuesto por Díez (1976: 104).

La compleja estructura de "La fiesta brava" está formada por tres partes disímiles pero igualmente importantes: primero, una especie de aviso periodístico donde se ofrece una gratificación a quien proporcione datos sobre una persona extraviada, Andrés Quintana; luego se reproduce un cuento titulado "La fiesta brava", cuya autoría se atribuye precisamente a Andrés Quintana; concluido este texto, arranca otro relato en el que Quintana aparece como personaje de ficción y no como autor. En lo que respecta a la trama del cuento adjudicado a Quintana, más allá de sus particularidades sintácticas (oraciones que se enlazan sólo con comas, separación más bien arbitraria de los párrafos, inicio de cada uno de ellos con minúsculas), se puede resumir así: el capitán Keller, quien comandó una de las masacres estadounidenses contra la población de Vietnam (¿acaso por eso su nombre es cercano a "killer"?), es llevado con engaños a internarse a un mundo subterráneo adyacente a los túneles del metro, pero al final se entera de que todo ha sido una trampa para conducirlo a la piedra de los sacrificios, donde le sacarán el corazón para ofrecerlo al dios jaguar (se confirmaría así la impresión de Keller de que México es una tierra de barbarie, introducida irónicamente cuando el personaje, quien se olvida de sus pasadas acciones en Vietnam, asiste a una "fiesta brava", es decir, a una corrida de toros, espectáculo que lo induce a hablar de los "salvajes mexicanos").

Apenas concluido el anterior argumento, en la siguiente página comienza el segundo, cuya primera frase dice: "Andrés Quintana miró la hoja de papel Revolución que acababa de introducir en la Smith-Corona" (1972: 91), con lo cual Quintana deja de ser el autor de la ficción para convertirse en protagonista de ésta. Mientras efectúa sus labores cotidianas de traducción,él recibe la llamada telefónica de su antiguo compañero de la UNAM Arbeláez, quien lo invita a escribir un cuento bien pagado para una nueva revista apoyada por capital estadounidense. El cuento que redacta es, claro está, "La fiesta brava" leída primero por el lector real. Pero al recibirlo, Arbeláez comunica al autor que el texto resulta inaceptable para la publicación: en primer

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

lugar, porque exhibe una enorme influencia de Fuentes, por el uso de la segunda persona de singular y por el tema del "sustrato prehispánico enterrado pero vivo" (107), obvia alusión al famoso cuento "Chac Mool"; asimismo, aduce que la historia del capitán Keller es muy lineal y, en el punto más álgido de la discusión, Arbeláez, antiguo luchador revolucionario que ahora trabaja para el capital yanqui, acusa a Quintana de haber querido, mediante su trama, "chingarse" a los gringos, por el destino ficcional que asigna al capitán Keller.

El pasaje final del texto, cuando Quintana abandona la oficina de Arbeláez después de haber recibido humillantes mil pesos (en lugar de los seis mil prometidos) por el inútil esfuerzo realizado, funciona para unir las tres disímiles partes previas: el aviso sobre el extravío de Andrés, el cuento de éste titulado "La fiesta brava" y, por último, el argumento de su frustrado intento por publicarlo en la futura revista de Arbeláez. Quintana camina hacia la estación Juárez para abordar el metro, y después de transbordar en la estación Balderas, desciende "en Insurgentes cuando los magnavoces anunciaban que era la última corrida y las puertas de la estación iban a cerrarse" (112), descripción que enlaza su historia con la del capitán Keller, pues precisamente ese personaje había recibido, por parte del enigmático hombre que le prometió mostrarle algo inolvidable del mundo azteca, la indicación de subir al último tren de la noche en la estación Insurgentes. Poco después, Quintana alcanza a ver en el último carro del metro a un hombre "inconfundiblemente norteamericano: camisa verde, Rolleiflex, pipa de espuma de mar entre los labios" (113), rasgos que corresponden a Keller. El párrafo final del texto entrelaza magistralmente todos los elementos: "Andrés gritó palabras que el capitán Keller ya no llegó a escuchar y se perdieron en el túnel. Se apresuró a subir las escaleras anhelando el aire libre de la plaza. Con su única mano hábil empujó la puerta giratoria. No pudo ni siquiera abrir la boca cuando lo capturaron los tres hombres que estaban al acecho" (*idem*). Conviene notar que al inicio de este pasaje, el texto identifica a plenitud al hombre que poco antes ha percibido Quintana: se trata del capitán Keller, con lo cual la primera ficción, "La fiesta brava" escrita por Quintana, y la segunda, "La fiesta brava" firmada por Pacheco, se fusionan de manera absoluta. Así, los niveles de realidad y ficción se confunden, porque Andrés Quintana acaba por ser víctima de la trampa inventada por él mismo para su personaje de ficción, el capitán Keller (algo semejante ocurre en "Continuidad de los parques", de Julio Cortázar, en donde el personaje-lector resulta ser la víctima del argumento de la novela que está leyendo). Con este final abierto tan moderno, el destino de Quintana queda inconcluso. En este sentido, el cuento cumple con una de las características estructurales de lo fantástico, pues muchas obras del género suelen tener un desenlace textual pero no un desenlace argumental (sobre el concepto de lo fantástico que manejo, véase Olea 2004: 23-73).

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Ahora bien, ha habido varias interpretaciones críticas sobre este final interrumpido. Aunque la mayoría prevé que Quintana compartirá con Keller la muerte en la piedra prehispánica de los sacrificios, Paley sostiene: "Uno de los elementos que enriquecen este relato es precisamente la ambigüedad del final: no sabemos qué le ocurre a Andrés" (1986: 112). Supongo que en gran medida la riqueza de un final abierto reside en suscitar interpretaciones múltiples y encontradas, dependiendo de los elementos textuales considerados; así, por ejemplo, en otro análisis del cuento, se propone incluso que los hombres que capturan a Quintana podrían ser simples ladrones, atraídos por el billete de mil pesos exhibido por el personaje (Gray 1984: 133). En fin, lo determinante es que el lector entiende que, de un modo ambiguo pero a la vez seguro, Quintana resulta víctima de su propia trama, por lo que no puede impedir el previsto sacrificio de Keller, el cual se cumple tanto en el cuento escrito por Quintana (nivel ficcional que él creó) como en los hechos concretos vividos y sufridos por él mismo (nivel de la realidad para este personaje, pero a su vez nivel de la ficción para el lector real).

En "Magias parciales del Quijote", Borges se pregunta, mediante una de sus acostumbradas reflexiones geniales, por qué razón produce tanta inquietud entre los lectores la posibilidad de que en numerosos textos, por ejemplo en el *Quijote* y en *Hamlet*, haya otra ficción dentro de la ficción principal:

> ¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios (1996: II, 47).

"La fiesta brava" funciona de forma paralela a los textos de Cervantes y de Shakespeare citados por Borges, porque pone en duda extrema nuestra percepción de la realidad y, con ella, las explicaciones que asignamos a los fenómenos circundantes, basadas en nuestra seguridad de pertenecer a un cognoscible mundo real y no ficticio. Si para Andrés Quintana su cuento se convierte en una realidad oprobiosa, ¿qué certeza tenemos entonces los lectores reales de que vivimos en un mundo concreto y tangible diferenciado radicalmente del mundo propio de la ficción?, ¿no seremos acaso todos meros entes ficticios que ignoramos cuál es el arbitrio que decide nuestras acciones?

En gran medida, el autor juega con la estructura de su cuento para desplazar el énfasis del argumento, que en el género fantástico clásico suele residir en el narrador y en los personajes, hacia al receptor mismo; es decir, la superposición de los niveles de realidad y ficción presente en "La fiesta

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

brava" es mucho más perceptible e impactante para el lector que para el protagonista. En suma, en este texto se aprecia el cambio de lo fantástico entendido sobre todo como un fenómeno de percepción por parte de los personajes, rasgo típico del siglo XIX, a lo fantástico como un fenómeno de escritura y lectura, aspecto que algunos teóricos han descrito como elemento sustancial de la nueva modalidad fantástica en el siglo XX, denominada por Alazraki (2001) lo neofantástico.

Ahora bien, las dos historias que forman el texto aparecen yuxtapuestas y no como un texto enmarcado dentro de otro, como se ha afirmado (Kellerman 1975: 50). Por ello el autor debe inscribir los indicios textuales (o pistas) que permitan al lector relacionar ambas partes, como sucede en este caso con la doble presencia del capitán Keller, primero como ente de ficción en el cuento de Quintana y luego como personaje real en el nivel superior. Pacheco pertenece a la genealogía de escritores que someten su obra a un proceso de reescritura permanente e infinito. Sobre esta postura, Ruffinelli apunta que podría deberse tanto a un sentimiento individualista de la escritura, como al concepto de "socialización" del lenguaje, luego de lo cual concluye, parafraseando lo dicho por el propio autor: "No creo que Pacheco simplemente se considere propietario de una escritura del pasado, cercano pariente del escritor joven que él mismo fue, sino que la escritura literaria misma, como el lenguaje, es un bien común" (Ruffinelli 1993: 172); para él, una prueba de esta concepción es el hecho de que Pacheco incluya, en sus propios libros, versiones y traducciones de poemas ajenos, que el escritor ha preferido denominar "aproximaciones" (véase Carrillo 2009). Entre los diversos factores que contribuyen a las numerosas modificaciones textuales operadas por Pacheco tanto en "La fiesta brava" como en "Tenga para que se entretenga", conviene mencionar la revisión estilística del autor, su deseo de reforzar los indicios que otorgan carácter fantástico a sus textos y su interés por incluir una mayor cantidad de referentes de carácter histórico en ellos, lo cual les imprime un singular tono (contrastante, por ejemplo, con la literatura fantástica rioplatense).

Según señalé, mi selección de "La fiesta brava" y "Tenga para que se entretenga" obedece a que se trata de formulaciones de lo fantástico diferenciadas y a la vez complementarias. Ya he dicho que el primer cuento recurre a la búsqueda del asombro del lector mediante un final sorpresivo que desestabiliza de manera contundente el mundo del personaje, a quien no le es posible reflexionar un solo instante sobre la naturaleza insólita de los sucesos. En cambio, la estructura del segundo cuento es distinta, porque desde su arranque se afirma que los hechos narrados resultan inverosímiles, como consigna el detective privado Ernesto Domínguez Puga en la carta que acompaña su informe: "Tuve que hacerlo dos veces para dejarlo claro, ante lo difícil y aun lo increíble del caso" (1972: 133). Así, el escrito titulado "Informe con-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

fidencial" no se presenta de forma directa al lector, sino precedido por una breve carta del detective dirigida a un anónimo destinatario. En tanto documento que busca la objetividad, el informe del detective Domínguez Puga comienza con la mención de la fecha, lugar y personajes: "El 9 de agosto de 1943 la señora Olga Martínez de Andrade salió de su domicilio en Tabasco 106, Colonia Roma, acompañada por su hijo de seis años, Rafael Andrade Martínez" (134). Antes de encaminarse a su destino final y aprovechando la temprana hora, la señora lleva a su hijo a Chapultepec. Durante el tiempo que madre e hijo pasan en el bosque, el sitio se queda desierto. Mientras el niño juega a obstaculizar el movimiento de un caracol, sucede algo sorpresivo:

> De pronto se abrió un rectángulo de madera oculto bajo la hierba rala del cerro y apareció un hombre que dijo a Rafael:
>
> —Déjalo, no lo molestes. Los caracoles no muerden y conocen el reino de los muertos (136).

Las palabras pronunciadas por él son doblemente enigmáticas, tanto en su sintaxis (usa la conjunción "y" de forma atípica), como en su significado: por un lado, el hecho físico y material de que los caracoles no muerden; por otro, su mención de que estos seres vivos conocen el reino de los muertos, sentencia incomprensible para un niño de seis años, la cual más bien remite a la muerte como uno de los símbolos asociados al caracol (Chevalier 1986).

Inmediatamente después de su insólita aparición, el hombre: "Salió del subterráneo, fue hacia la señora, le tendió un periódico doblado en dos y una rosa con un alfiler: / —Tenga para que se entretenga. Tenga para que se la prenda" (136). De nuevo, el habla del personaje resulta rara, incluso por la forma poética de su expresión, ya que la frase está compuesta por dos versos eneasílabos que no sólo riman entre sí, sino que poseen rima interna. Apenas el misterioso hombre ha surgido de improviso de lo que semeja un túnel, el niño inquiere si vive ahí. Ante la curiosidad de Rafael por conocer el sitio, la mamá accede, aunque con renuencia, a que el hombre se lleve al niño, sin reparar en que resulta insólito que alguien viva ahí. El supuesto paseo momentáneo por el túnel se convierte en la desaparición permanente del niño y del misterioso hombre, pese a las pesquisas exhaustivas que efectúan de inmediato tanto el detective privado Domínguez Puga como las autoridades públicas, quienes ni siquiera encuentran el hoyo o subterráneo del cual salió el secuestrador, pero sí los rastros del niño. No obstante la inusual diligencia desplegada por las autoridades, la señora Andrade no logra recuperar a su hijo, cuya desaparición es definitiva. El suceso confirma el carácter indicial de la extraña frase del hombre cuando éste señala que los caracoles conocen el reino de los muertos. Al reflexionar sobre el hecho de que muchas personas consideren siniestro en extremo todo lo que se relaciona con la

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

muerte, desde las imágenes hasta los elementos corporales, Freud postula como razón para ello: "Aun es probable que [ese primitivo temor] mantenga su viejo sentido: el de que los muertos se tornan enemigos del sobreviviente y se proponen llevarlo consigo para estar acompañados en su nueva existencia" (Freud 1973: 2498). Desde esta perspectiva, el hombre habría regresado del más allá para llevarse al niño al mundo de los muertos.

En los fragmentos que describen la labor de búsqueda de Rafael, el texto alcanza dimensiones satíricas pocas veces igualadas en la obra de Pacheco. Para diferenciar entre parodia y sátira —términos que con frecuencia se traslapan—, es necesario distinguir el blanco u objetivo hacia el que se apunta; así, mientras un texto paródico tiene como fin otro texto o bien ciertas convenciones literarias, el objetivo de la sátira es extratextual (Hutcheon 1992: 178). Gracias a esa intención satírica, se logra, en medio de un cuento fantástico, una de las mejores y más sintéticas descripciones del funcionamiento del sistema político mexicano, pues cuando se presenta en el lugar de la desaparición el ingeniero Andrade, padre del niño y personaje conectado con las más altas esferas del sistema, las autoridades empiezan a moverse con celeridad: "El ingeniero tenía negocios y estrecha amistad con el general Maximino Ávila Camacho, hermano del Señor Presidente [...] Bastó una llamada telefónica del general para movilizar a más o menos la mitad de todos los efectivos policiacos, cerrar el bosque, expulsar a los curiosos, detener e interrogar a los torerillos" (139). En la realidad histórica, Maximino era hermano de Manuel Ávila Camacho, el presidente en funciones. Pacheco usa en su cuento estos antecedentes del personaje público, ya que cuando un diario amarillista insinúa que la señora Andrade sostenía relaciones sexuales con los dos torerillos presentes en Chapultepec al momento de la desaparición del niño, Maximino actúa de inmediato: "Esta versión absurda y difamatoria no prosperó: don Maximino lanzó una orden fulminante para que el calumniador fuera cesado y se perdiera en la noche de los tiempos, a riesgo de que se le aplicara el clásico «carreterazo»" (141). La palabra "carreterazo", que si no me equivoco es un mexicanismo, es muy significativa, pues alude a un no muy lejano periodo de la historia mexicana cuando, desde el poder, se ordenaba la eliminación física de los adversarios, políticos o de otra índole, fingiendo que habían muerto en un accidente de carretera. El cuento asume macabros tintes satíricos cuando describe cómo solucionan las autoridades el caso: por medio de la tortura, los dos jóvenes torerillos confiesan que, aprovechando la soledad del lugar y la mala vista de la señora Andrade, urdieron un plan para secuestrar al niño y pedir un cuantioso rescate, pero que, atemorizados, "dieron muerte a Rafaelito, lo descuartizaron y arrojaron sus restos al Canal del Desagüe" (143). Esta versión oficial es desacreditada de inmediato por el narrador y detective, quien critica la credulidad de la opinión pública, cuya pasividad no pide que se aclaren algunas irresolubles contradicciones: "Por

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ejemplo: a qué horas descuartizaron los torerillos al niño y lo echaron a las aguas negras —situadas en su punto más próximo a unos veinte kilómetros de Chapultepec— si, como antes dije, uno llamó a la policía y al ingeniero Andrade; otro permaneció junto a Olga, y ambos estaban en el lugar de los hechos cuando llegaron la familia y las autoridades (143-144). El último giro de este pasaje alcanza un tono de humor negro, pues para justificar su explicación, las autoridades difunden las fotografías de la cabeza y el torso de un cuerpo sacado del Canal del Desagüe, recurso sobre el cual el narrador opina que era fácil comprobar que se trataba de alguien de once o doce años y no de seis como Rafael, a lo que añade una ácida burla sociopolítica: "Esto sí no es problema: en México siempre que hay una desaparición y se busca un cadáver se encuentran muchos otros en el curso de la pesquisa" (144).

La penúltima parte del texto comienza con las palabras: "Dicen que la mejor manera de ocultar algo es ponerlo a la vista de todos" (144), con la cual el detective, quien al inicio ha confesado su afición por la escritura (rasgo borrado en la segunda edición del cuento), alude al famoso texto "La carta robada", de Edgar Allan Poe. Con su frase, el detective intenta disculparse por no haber procedido de inmediato a interrogar a la señora Andrade. En las tres semanas transcurridas entre la desaparición de su hijo y la visita del detective, la señora ha envejecido veinte años. En el punto culminante del interrogatorio, el detective pide ver los objetos entregados por el extraño hombre: "una rosa negra marchita (no hay en este mundo rosas negras), un alfiler de oro puro muy desgastado y un periódico totalmente amarillo que casi se deshizo cuando lo abrimos para ver que era *La Gaceta del Imperio*, con fecha 2 de octubre de 1866, periódico del que —supimos después— sólo existe otro ejemplar en la Hemeroteca" (148-149). De este modo, los objetos testimoniales constituyen, según es común en la literatura fantástica, un medio de comprobación de que los sucesos inexplicables son reales. Los objetos del cuento de Pacheco tienen funciones distintas. En primer lugar está la imposible rosa negra, que alude a algo inexistente en el universo físico de los personajes y en el nuestro, además de remitir a una larga tradición literaria occidental y mexicana (Paley 1986: 110), empezando por el *carpe diem*, aspecto que se refuerza por su color negro, el color por antonomasia de la muerte. Por su parte, si bien la *Gaceta del Imperio* no es un objeto increíble dentro de la realidad de los personajes, sí es una entidad de existencia muy poco probable, cuya función es remitir a una época específica de la historia mexicana. Por último, en la descripción del tercer objeto entregado a la señora Andrade, sólo encuentro una referencia a la antigüedad del alfiler de oro, cuya función es práctica: servir para que la mujer se prenda la flor.

En cuanto a la forma literaria del texto, es obvio que Pacheco recurre a una trabajada mezcla entre dos géneros populares, el policial y el fantástico:

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

"Only a meta-reading of the tale reveals that the fantastic and the detective genre have co-existed, side by side, in the text from the very beginning" (Duncan 1991: 50). Así, por ejemplo, el detective contradice su confianza en la racionalidad, la cual debería estar en la base de su oficio, cuando introduce indicios como éste: "Pero al fin y al cabo todo en este mundo es misterioso y no hay acontecimiento, por nimio que parezca, que pueda ser aclarado satisfactoriamente" (144). Como un cuento fantástico no plantea dos explicaciones entre las cuales deban decidir el personaje (en este caso el detective) o el lector, aquí sólo se presenta la absurda explicación de los sucesos difundida por las autoridades, la cual es desmentida por el detective, quien por su parte se concreta a proporcionar una desnuda crónica de los hechos: el niño Rafael ha desparecido en circunstancias que no tienen ninguna explicación lógica. La intencionalidad fantástica mina la base policial del texto, pues el detective no alcanza a explicar la extraña desaparición del niño, a la cual desde el principio califica como "increíble". La supuesta racionalidad de su profesión se diluye poco a poco, hasta dar paso a la confirmación de sucesos inexplicables, con lo cual él acaba por refutar implícitamente su oficio: en lugar de resolver el misterio, sirve como testigo para confirmar el irresoluble enigma, lo cual, irónicamente, implica un rotundo fracaso. En síntesis, todo el complejo entramado contribuye para que se cumpla con la más profunda de las funciones del género fantástico, pero usando elementos del relato policial: el texto concluye con la incertidumbre absoluta, lo cual derruye la seguridad de los personajes de vivir en un mundo racional donde todos los sucesos obedecen a leyes cognoscibles.

Ahora bien, es obvio que en este cuento de Pacheco el hecho insólito difiere de los sucesos extraordinarios visibles en la literatura fantástica clásica, pues mientras que en éstos hay una clara confirmación de que ha sucedido algo sobrenatural, aquí tenemos más bien un hecho inexplicable que si bien rompe con la normalidad en que se mueven los personajes, por otra parte no es estrictamente sobrenatural. Desde esta perspectiva, es claro que "Tenga para que se entretenga" presenta ya rasgos de la postulación fantástica más moderna, pues no se sabe qué ha ocurrido, fuera de la segura desaparición del niño. Por lo menos se puede decir que el fenómeno extraño alrededor del cual se construye lo fantástico es poco diáfano; no obstante, esto puede generar inquietud extrema en el receptor, quien carece del contraste que aparecía en la formulación del género en el siglo XIX. En suma, lo fantástico se renueva recurriendo a un grado todavía mayor de indeterminación: antes sabíamos qué había sucedido, sin embargo no teníamos la racionalidad y causalidad de los hechos; ahora, en cambio, los mismos acontecimientos son poco identificables (véase Campra 1991).

Por cierto que a partir del periódico entregado a la señora Andrade por el extraño hombre: la *Gaceta del Imperio*, la cual remite al Imperio de Maxi-

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

miliano (1864-1867), se ha interpretado que en el relato es el propio emperador quien secuestra al niño. Pero como no es éste el sentido que el autor quiso imprimir a su cuento, en la segunda edición del volumen (1997), introdujo un diálogo entre el detective y la señora Andrade en el que se desmiente enfáticamente que se trate de Maximiliano. En fin, lo fundamental es que, en sus dos versiones, "Tenga para que se entretenga" sigue provocando en sus lectores el efecto fantástico visible en los orígenes de su escritura. Una prueba de ello es que gracias a su atractivo argumento, este texto se ha propagado entre el público hasta convertirse en un relato oral anónimo, con variantes típicas de ese modo de difusión; esto lo ha podido testimoniar el autor, a quien le gusta relatar la siguiente anécdota: en una ocasión, un taxista, que ignoraba el nombre y profesión de su pasajero, le contó una versión oral del cuento como si fuera una crónica de sucesos reales y verificables. Es decir, felizmente el escritor ha comprobado que se empieza a cumplir su profunda ambición literaria, compartida con Borges, de alcanzar un arte anónimo y perdurable, superior a la concepción egoísta de la originalidad que rige nuestra cultura: "La originalidad en arte, concepto nacido de la burguesía, cumplida su misión, está muriendo históricamente con ella. Quizá en adelante se eviten problemas haciendo que el arte sea, como en sus grandes épocas, anónimo y colectivo; concediendo (sin admitir) a cada obra un solo año de vigencia, pasado el cual sería borrada y olvidada para siempre" (Pacheco 1966: 255). Así, para un arte anónimo y colectivo, lo esencial es la permanencia de la obra, en un plazo que si bien es imprevisible (no puede asegurarse ni siquiera la eterna vigencia de Shakespeare, Cervantes o Borges), por fortuna resulta mucho más extenso que ese hipotético año de validez mencionado en la cita anterior, como podemos garantizar todos los lectores de Pacheco cada vez que repetimos ese acto maravilloso de tomar entre nuestras manos sus textos narrativos, los cuales se ubican en un amplio espectro que ofrece una literatura para todos, pues incluyen desde los diversos modos realistas hasta el género fantástico, pasando por logradas innovaciones formales, siempre con un sentido ético de la escritura. En síntesis, Pacheco es autor de una obra accesible y cada vez más canónica.

Epílogo muy personal. Sospecho que ningún lector de José Emilio Pacheco sería capaz de citar de memoria todos los premios literarios que él ha recibido. En lo personal, yo he intentado seguir, inútilmente, esta secuencia a partir del Premio Internacional Octavio Paz de Poesía y Ensayo, el cual le fue concedido en 2003. Cuando pocas semanas después Pacheco pronunció una conferencia en el Instituto Nacional de Bellas Artes, un periodista le preguntó si habría algún premio más en puerta, a lo cual él respondió que el galardón recibido era la culminación de su carrera, ya que además no tenía quién cabildeara a favor suyo. Por fortuna se equivocó doblemente, pues muchos

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

de sus lectores se han dedicado, *motu proprio*, a cabildear en su nombre, lo cual ha culminado en la obtención de más reconocimientos internacionales. Cuando después de cada uno de éstos he tenido oportunidad de conversar con él, ha repetido esta frase: "no sabes en lo que se ha convertido mi vida", luego de lo cual se lamenta con resignación del tiempo creativo que debe perder en las múltiples entrevistas y presentaciones públicas. No obstante, yo confieso, quizá para disgusto suyo, que estoy anhelando escuchar de nuevo estas palabras: "no sabes en lo que se ha convertido mi vida".

Bibliografía[1]

Alazraki, Jaime. 2001. "¿Qué es lo neofantástico?", en *Teorías de lo fantástico*, intr., comp. y bibl. D. Roas. Arco/Libros, Madrid, pp. 265-282.

Bockus Aponte, Barbara. 1993. "José Emilio Pacheco, cuentista", en Verani 1993, pp. 185-199.

Borges, Jorge Luis. 1996. *Obras completas*, 4 vols. Emecé, Buenos Aires.

Campos, Julieta. 1968. "*Morirás lejos*: ese libro terrible de José Emilio Pacheco lo hemos escrito todos", *La Cultura en México*, supl. de *Siempre!*, 28 de febrero, núm. 315, pp. xi-xii.

Campra, Rosalba. 1991. "Los silencios del texto en la literatura fantástica", en *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, ed. Enriqueta Morillas Ventura. Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, pp. 49-73.

Carrillo Juárez, Carmen Dolores. 2009. *El mar de la noche. Intertextualidad y apropiación en la poesía de José Emilio Pacheco*. Universidad del Claustro de Sor Juana-Eón, México.

Cluff, Russell M. 1987. "La inmutabilidad del hombre y el transcurso del tiempo: dos cuentos de José Emilio Pacheco", en *Siete acercamientos al relato mexicano actual*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 59-80.

Cortázar, Julio. 1994. "Continuidad de los parques", en *Cuentos completos*. Alfaguara, Madrid, vol. 2, pp. 291-292.

Chevalier, Jean. 1986. *Diccionario de los símbolos*. Herder, Barcelona.

Díez, Luis A. 1976. "La narrativa fantasmática de José Emilio Pacheco", *Texto Crítico*, vol. 2, núm. 5, pp. 103-114.

Dorra, Raúl. 1983. "*Morirás lejos*: la ética de la escritura", en *Los escritores hispanoamericanos frente a sus críticos*. Université de Tolouse-Mirail, Tolouse, pp. 153-165.

——. 1986. *La literatura puesta en juego*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Duncan, Cynthia. 1991. "Detecting the fantastic in José Emilio Pacheco's «Tenga para que se entretenga»", *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, otoño 1990-primavera 1991, núm. 32-33, pp. 41-52.

[1] Aunque la bibliografía de y sobre José Emilio Pacheco se ha multiplicado con profusión los últimos dos decenios, sin duda sigue siendo de imprescindible consulta la preparada por Hugo Verani para el volumen colectivo que él editó, incluido en esta lista.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ELIZONDO, Salvador. 1965. *Farabeuf o la crónica de un instante*. Joaquín Mortiz, México.

FLAVIO JOSEFO. 1557. *La guerra de los judíos*, tr. Juan Martín Cordero, en *www.cayocesarcaligula.com.ar* (consultado el 1 de junio de 2010).

——.1961. *Obras completas. IV. La guerra de los judíos*, tr. del griego Luis Farré. Acervo Cultural Editores, Buenos Aires.

FREUD, Sigmund. 1973. "Lo siniestro" (1919) y "Más allá del principio del placer" (1920), en *Obras completas*, ed. Jacobo Numhauser Tognola, tr. Luis López-Ballesteros y de Torres. Biblioteca Nueva, Madrid, vol. 3, pp. 2483-2505 y 2507-2541.

GONZÁLEZ, Aníbal. 2001. *Abusos y admoniciones. Ética y escritura en la narrativa hispanoamericana moderna*. Siglo XXI Editores, México.

GRANIELA-RODRÍGUEZ, Magda. 1991. *El papel del lector en la novela mexicana contemporánea: José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo*. Scripta Humanistica, Potomac, Maryland.

GRAY DÍAZ, Nancy. 1984. "El mexicano naufragado y la literatura «pop»: «La fiesta brava» de José Emilio Pacheco", *Hispanic Journal*, otoño, núm. 1, pp. 131-139.

HARPHAM, Geoffrey Galt. 1995. "Ethics", en *Critical Terms for Literary Study*, eds. Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin. Chicago University Press, Chicago, pp. 387-405.

HITLER, Adolfo. 1951. *Mi lucha* (1925), tr. Alberto Saldívar. Diana, México.

HUTCHEON, Linda. 1992. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en *De la ironía a lo grotesco*, tr. Pilar Hernández Cobos. UAM-Iztapalapa, México, pp. 173-193.

JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, Diana MORÁN y Edith NEGRÍN. 1979. *Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco*. El Colegio de México, México.

KAUTZMAN, Kerry Ann. 2006. "La experiencia compartida como enlace unificador: José Emilio Pacheco conmemora la identidad judía", en *Memoria y representación. Configuraciones culturales y literarias en el imaginario judío latinoamericano*, eds. Ariana Huberman y Alejandro Meter. Beatriz Viterbo Ed., Rosario, Argentina, pp. 121-141.

KELLERMAN, Owen L. 1975. *Estudios de la voz narrativa en el relato latinoamericano contemporáneo*. Tesis Doctoral, Arizona State University.

MORALES FAEDO, Mayuli. 2006. "*Morirás lejos*: de la escritura a la reescritura (1967-1977)", en Popovic y Chávez 2006, pp. 221-241.

NEGRÍN, Edith. 1978. *Función del tiempo y del espacio en la narrativa de Pacheco*. Tesis de Maestría, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

OLEA FRANCO, Rafael. 2004. *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. El Colegio de México-Conarte de Nuevo León, México.

——. 2005. "Borges en Pacheco", en *Los dones literarios de Borges*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, pp. 149-166.

PACHECO, José Emilio. 1958. *La sangre de Medusa*. Cuadernos del Unicornio, México.

——. 1966. Texto sin título incluido en *Los narradores ante el público*. Joaquín Mortiz, México, vol. 1, pp. 241-263.

——. 1967. *Morirás lejos*. Joaquín Mortiz, México.

——. 1969. *"El viento distante" y otros relatos* (1963), 2a. ed. Ediciones Era, México.

——. 1972. *El principio del placer*. Joaquín Mortiz, México.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

——. 1981. *Las batallas en el desierto*. Joaquín Mortiz, México.
——. 1990. "Nota: la historia interminable", en *"La sangre de Medusa" y otros cuentos marginales*. Ediciones Era, México, pp. 9-13.
——. 1997. *El principio del placer*, 2a. ed. Ediciones Era, México.
——. 1999. *Borges; una invitación a su lectura*. La Raya en el Agua, México.
——. 2000. "Civilización y barbarie", en *"El viento distante" y otros relatos*, 3a. ed. Ediciones Era, México, pp. 113-115.
PALEY FRANCESCATO, Martha. 1986. "Acción y reflexión en cuentos de Fuentes, Garro y Pacheco", *Kentucky Romance Quaterly*, vol. 33, pp. 99-112.
POPOVIC, Pol y Fidel CHÁVEZ (coords.). 2006. *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*. Siglo XXI Editores-ITESM, México.
RUFFINELLI, Jorge. 1993. "Al encuentro de la voz común. Notas sobre el itinerario narrativo de José Emilio Pacheco", en Verani 1993, pp. 170-184.
SAALMANN, Dieter. 1985. "Holocaust Literature: José Emilio Pacheco's Novel *Morirás lejos*", *Hispanófila*, vol. 28, núm. 2, pp. 89-105.
SAID, Edward W. 1975. *Beginnings. Intention and Method*. Columbia University Press, Nueva York.
TERENCIO. 2007. *Heautontimorúmenos*, en *Comedias completas*, tr., notas e intr. Hugo Francisco Bauzá. Colihue (*Clásica*), Buenos Aires, pp. 145-213.
VELASCO, Paola. 2006. "La ironía en «Tríptico del gato». Hacia una exégesis del primer cuento publicado por José Emilio Pacheco", en Popovic y Chávez 2006, pp. 154-173.
VERANI, Hugo (ed.). 1993. *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, sel. y pról. H. Verani. Ediciones Era-UNAM, México.
——. 2003. "Voces de la memoria: la narrativa breve de José Emilio Pacheco", *Hispamérica*, vol. 32, núm. 96, pp. 3-13.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:21 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

EL COLEGIO DE MÉXICO

Chapter Title: Back Matter

Book Title: Doscientos años de narrativa mexicana

Book Subtitle: Siglo XX

Book Editor(s): Rafael Olea Franco and Laura Angélica de la Torre

Published by: El Colegio de Mexico

Stable URL: http://www.jstor.com/stable/j.ctv3dnq1k.26

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at https://about.jstor.org/terms

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0). To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

El Colegio de Mexico is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Doscientos años de narrativa mexicana*

This content downloaded from 189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:35 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Doscientos años de narrativa mexicana, 2. Siglo XX
se terminó de imprimir en septiembre de 2010
en los talleres de Reproducciones y Materiales, S.A. de C.V.,
Presidentes 189-A, Portales, 03020 México, D.F.
Portada de Irma Eugenia Alva Valencia.
Composición tipográfica y formación:
Patricia Zepeda y Socorro Gutiérrez, en Redacta, S.A. de C.V.
Cuidó la edición Rafael Olea Franco.

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:35 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:35 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:35 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

SERIE LITERATURA MEXICANA

XII

CÁTEDRA JAIME TORRES BODET

La serie *Doscientos años de narrativa mexicana*, cuyo título rinde homenaje al libro pionero de Mariano Azuela *Cien años de novela mexicana* (1947), pretende ofrecer visiones generales sobre algunos de los escritores que, en el ámbito narrativo, han marcado varias de las tendencias más trascendentes en nuestros dos siglos como nación autónoma. El primer volumen, dedicado al siglo XIX, contiene catorce ensayos; el del siglo XX, veintidós.

Cada trabajo ofrece una primera aproximación a la obra de un escritor particular, desde un punto de vista analítico que busca abarcar, cuando esto es posible, la mayor parte de sus textos narrativos. Con una intención didáctica, pensando sobre todo en quienes cursan estudios universitarios pero también en el amplio público, se establece un diálogo con la crítica; de este modo, el lector tendrá además un primer acceso a la bibliografía sobre un autor.

Toda propuesta de lectura aspira, de manera consciente o no, a influir en la constitución de un canon literario (o de una tradición cultural). Probablemente varios de los escritores incluidos en estos volúmenes, o bien de los enfoques aplicados a los nombres más conocidos, propiciarán cambios en el modo como se percibe el desarrollo (que no evolución) de la narrativa mexicana. Así, este diálogo contribuirá críticamente a la conmemoración de los doscientos años de vida independiente de nuestro país y del primer siglo de la Revolución Mexicana.

JOSÉ CLEMENTE OROZCO, El Hombre en su afán de superación 1938

ISBN: 978-607-462-181-5

EL COLEGIO DE MÉXICO

This content downloaded from
189.216.50.180 on Mon, 26 Apr 2021 18:28:35 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms