

IHS

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA

SEMESTRE II, 2008 / ISSN 1405-9959 / \$60.00

Mercedes
Prima

31

La Generación
de Medio Siglo II

UNIVERSIDAD
AUTONOMA
METROPOLITANA

Casa abierta al tiempo

Azcapotzalco

División
de Ciencias
Sociales y
Humanidades

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA

31

Semestre II, 2008

La Generación de Medio Siglo II

Coordinadores editoriales

Alejandra Sánchez Valencia
Carlos Gómez Carro
Óscar Mata

 *Humanidades*

DIRECTORIO

Universidad Autónoma Metropolitana

Rector General
Dr. José Lema Labadie

Secretario General
Mtro. Luis Javier Melgoza Valdivia

Unidad Azcapotzalco

Rector
Dr. Adrián Gerardo de Garay Sánchez

Secretaria
Dra. Sylvie Turpin Marion

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Director
Dr. Roberto Gutiérrez López

Secretario Académico
Mtro. Gerardo González Ascencio

Jefe del Departamento de Humanidades
Dr. José Ronzón León

Coordinadora de Difusión y Publicaciones
Dra. Elsa Muñiz García

Consejo Editorial
Alejandra Sánchez Valencia
Carlos Gómez Carro
Óscar Mata Juárez

Coordinación editorial del número

Alejandra Sánchez Valencia, Carlos Gómez Carro, Óscar Mata

Distribución

María de Lourdes Delgado Reyes

Tel. 5318-9109

2008 © Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Departamento de Humanidades, Área de Literatura

Edificio H-O, 2º piso, Tels. 5318-9440 y 5318-9441

Coordinación de Difusión y Publicaciones

Edificio E, Salón 004, P.B., Tel. 5318-9109

Link publicaciones: www.azc.uam.mx/socialesyhumanidades/

Av. San Pablo, 180, Col. Reynosa Tamaulipas,

Del. Azcapotzalco, C.P. 02200, México, D.F.

Certificado de licitud y contenido

ISSN 1405-9959

Diseño+Producción editorial **nopase**. Eugenia Herrera/Israel Ayala

nopase@prodigy.net.mx • T/F 2166-3332

Impresión AGES. Poniente 108 #354 F, Col. Defensores de la República,

Del. G.A. Madero. México, D.F.

Impreso en México

Printed in Mexico

Presentación	9
--------------	---

HISTORIOGRAFÍA Y DRAMATURGIA

“Soy un atento y seguro servidor de la joven literatura mexicana” (Juan José Arreola y la Generación de Medio Siglo) Óscar Mata	19
--	----

Emilio Carballido dramaturgo, maestro y promotor de teatro Socorro Merlín	35
--	----

LAS ESCRITORAS

Reflexiones sobre la Historia en la obra de Elena Garro Horacio Molano Nucamendi	59
---	----

Notas marginales sobre la Generación del 50 y Rosario Castellanos Ezequiel Maldonado y Concepción Álvarez Casa	75
--	----

LOS ESCRITORES

El fondo de la forma en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño Sandro Cohen	105
---	-----

La voluntad de imaginar: Carlos Fuentes y su valle metafísico Carlos Gómez Carro	133
--	-----

Carlos Fuentes, <i>Aura</i> y el mito Felipe Sánchez Reyes	145
Glosa sobre lo sensible y lo tangible en <i>Crónica de la intervención</i> de Juan García Ponce María Esther Castillo G.	167
Nueva visita a Jorge Ibarguengoitia Vicente Francisco Torres	183
Un búfalo prieto se asoma a la Generación de Medio Siglo Alejandra Sánchez Valencia	205
Narrar la agonía: <i>Morirás lejos</i> de José Emilio Pacheco Asunción del Carmen Rangel López	237
El narrador inconfesable de “Talpa” de Juan Rulfo Cecilia Colón	271

ARTES PLÁSTICAS

Las figuras se expanden: José Luis Cuevas Nicolás Amoroso Boelcke	291
--	-----

FICCIÓN

¿Generación X o XX? Urbano Rural	311
El sacrificio de Colosio Carlos Gómez Carro	313
La mitad de la vida Silvestre Manuel Hernández	325
Metropía Xelhá Sánchez Chavarría	335

El mundo moderno, sabemos, se creó bajo la idea de inventar el futuro. Nada como lo que nunca existió. En ese viaje a lo incógnito, no han faltado entre nosotros los que han alentado esa manera de ser contemporáneos como una necesidad de avizorar el porvenir; ser contemporáneos ha sido una demanda de acceder, finalmente, a esa modernidad siempre postergada en nuestra historia, una modernidad impregnada de razón, o de cálculo egoísta, y astrología matemática. No obstante que esa ansiedad se ha visto, en diversas ocasiones, contaminada por los vestigios de que lo viejo se encuentra casi siempre en aquello que consideramos nuevo. O por parafrasear a Adorno, no sólo deberíamos contemplar lo viejo en lo nuevo, sino lo nuevo en lo viejo. En Hispanoamérica, y en particular en México, como contraste, nuestra epopeya ha consistido, por lo general, en la invención del pasado. Somos anacrónicos, y barrocos, por naturaleza.

El futuro se nos muestra, por lo común, como un registro de lo que fue; la idea del tiempo circular nos rige, tanto como la seducción por los finales de la historia. Nuestra historia, poblada de momentos fundacionales, nuestras sociedades los han registrado, míticamente, como el regreso al comienzo perdurable, a la repetición del tiempo. Esto, en función de que el Mundo Viejo, en el medio del siglo pasado, sintió, como nunca antes, ese vértigo de un final definitivo en el que, para la humanidad entera, se abrían de par en par las puertas del infierno. Tal suceso no ocurrió, pero en esa convulsión se puso en duda esa misión de la modernidad de mirar, ante todo, hacia un futuro promisorio del que poco quedaba sino

las cenizas esparcidas en Hiroshima y Nagasaki. De pronto, la modernidad mira en su interior y ahí estábamos con nuestros mitos y nuestro eterno retorno.

De manera que el modo de hacernos contemporáneos de todos los hombres no se consiguió a través del encuentro con una modernidad ilusoria, anhelante de futuro, la que, al fin, compartíamos con todos los hombres, sino porque esa modernidad entró en crisis y decidió, como nosotros, mirar hacia el pasado, sopesarlo. Vieron, con nosotros, lo nuevo en lo viejo. La Generación de Medio Siglo, como después el *boom* latinoamericano, se nutrió de esa paradoja. Una generación para la que el pasado era lo nuevo. Después de todo, la literatura y arte son, más que nada, un viaje a los orígenes.

No es difícil encontrarnos a un Rulfo gestando su epopeya en el lago seco de Comala, con un lenguaje poblado de arcaísmos que de tan viejos parecen retoños de una realidad distante y cercana. El Fuentos de sus primeras historias, en un cuadrilátero virtual donde su pensamiento golpetea las palabras de un idioma castizo y vetusto que se niega a nombrar la compleja realidad del Nuevo Mundo, o a Tomás Segovia, recreando preciosismos eróticos y obscenos en la aparente rigidez y obsolescencia del soneto. Nada como la novedad de lo viejo. Una nueva vuelta de tuerca.

Una realidad que merece ser decapitada es la que narra esa generación de mitad de siglo, tiempo poblado de presagios ominosos, en donde el Nuevo Mundo se aparece con la prístina posibilidad de que el regreso es posible; el regreso a las fuentes que le dan sentido a la vida. Hubo un instante, al menos, en el que en América Latina y en México nos echamos a cuestras el destino del mundo. Aquí sería creado el paraíso, porque aquí siempre estuvo. Un tiempo en el que gestamos, simultáneamente, la Revolución cubana, el 68 y el realismo mágico. En donde lo viejo y lo nuevo —en ese instante perdurable de tiempo mexicano e hispanoamerica-

no— fueron lo mismo. Y si el sueño mexicano se había traducido, desde la Revolución del 10, en “la tradición de la ruptura”, como señalara Octavio Paz (uno de los grandes maestros de la Generación de Medio Siglo, junto con Juan José Arreola), ésta enrocó una modernidad fundada en el futuro, por una modernidad en donde todos los tiempos perdidos fueron el mismo. Y es aquí donde nos encontramos. En donde nos tocó vivir, qué le vamos a hacer, en el presente perpetuo, donde todos los tiempos son. En el tiempo en el que la novela es historia, y la historia una novela.

La fundación de la realidad en sus mitos, de sus mitos en la escritura. De la escritura como realidad. En la que escribo que escribo... en la que una novela bien vale una misa, y una misa bien vale ser novelada. Memorias de generales viejos como *Los relámpagos de agosto* de Ibarguengoitia en la que nos narra las revoluciones desde arriba por los de arriba; las *Noticias del imperio*, novela histórica en donde la Historia es lo de menos; historias como las de Juan García Ponce, en donde el espíritu es cuerpo, y el cuerpo femenino el único lugar posible de la poesía, como lo será también para Tomás Segovia; un homenaje a la forma literaria, a la forma pura, pues, en ocasiones, es la única manera, como en Rubén Bonifaz Nuño, de entrar en la forma femenina. Literatura, toda, del deseo, pues el deseo es lo que sustituye a cualquier conciencia, a cualquier revolución, a cualquier realidad, pues el cuerpo, en su forma accidental y permanente, es el único sitio perdurable de la poesía, de la escritura, el lugar inefable del presente en donde la ficción se realiza. Pues, como todo el mundo sabe, un poco de irrealidad, de ficción, nunca le ha hecho mal a nadie.

El presente volumen 31 de *Tema y Variaciones de Literatura*, se abre con un texto que valora la tarea magisterial de Juan José Arreola, un hombre que pareció más dedicado a pulsar la literatura de otros que la propia. Charlista incansable, fundador de revistas y colecciones, creador de talleres

literarios, corrector, en verdad, de estilo. Por él, muchas plumas de esta Generación son lo que son, y así nos lo presenta Óscar Mata.

Con otro maestro, continúa el despliegue analítico del ejemplar, en este caso, el muy querido y extrañado dramaturgo Emilio Carballido. Con destreza, Socorro Merlín nos describe el “largo andar” del maestro veracruzano. Sus primeros esbozos, su entrada por la puerta grande del Palacio de Bellas Artes, bajo el auspicio de Salvador Novo. Un escritor que no sabía cómo dejar de escribir, ya sea teatro, narrativa o artículos diversos. Junto con Sergio Magaña, Héctor Mendoza, Luisa Josefina Hernández (de quien ya se hizo un apunte en el número previo), Emilio Carballido es uno de esos imprescindibles que, además, formaron parte central de su Generación.

Elena Garro no pudo presumir de no ser una incomprendida, pues así lo fue. Su paradoja política, que tanto marcó su vida, lo constituyó el hecho de haber estado a favor del régimen represor de Díaz Ordaz, a pesar de que en su obra transiten las voces de los vencidos de siempre. Exiliada, su obra narrativa está impregnada de su huída. Impregnada de preocupaciones históricas, su narrativa y dramaturgia, se ve compelida a buscar en la vida de personajes históricos su propio devenir, ya sea el de un pueblo cristero o en un general revolucionario como Felipe Ángeles. Horacio Molano nos recrea esa historia de la historia de Elena Garro.

Ezequiel Maldonado y Concepción Álvarez Casas nos dibujan una imagen de la entrañable Rosario Castellanos, para quien el sufrimiento no sólo fue una forma de vida, sino una sangre, la suya, que se trasfiguraba en tinta. Poeta de altos registros, narradora sensible, ensayista perspicaz, maestra apasionada y apasionante, Castellanos pudo ver en el estigma femenino y de los indios de México, un reflejo fidedigno de sí misma. Como ningún otro miembro de su generación, Castellanos supo concebir un discurso en

donde lo femenino y el indigenismo cobran una relevancia significativa y precursora.

Tres vértices parecen amalgamar la obra de Rubén Bonifaz Nuño: la búsqueda formal, la amorosa y la del sentido del ser humano. Esto nos lo confía Sandro Cohen en su ensayo sobre uno de los grandes poetas, no sólo de nuestra literatura, sino de nuestro tiempo. En el poeta, el lenguaje se convierte en un ejercicio de vivisección. De *La muerte del ángel* hasta *Calacas*, primero y más reciente de sus poemarios, asistimos al escarnio, al dolor, a la poesía en su forma pura.

Carlos Fuentes es uno de los escritores no sólo fundamentales de nuestra lengua, sino también uno de los más leídos y estudiados. El autor de esta nota, se permite revisar el conjunto de la obra del escritor mexicano, a partir de su libro más reciente, *La voluntad y la fortuna*. Su primera novela publicada, *La región más transparente*, marcó, en gran medida, las coordenadas bajo las cuales se desarrolla su narrativa: todos sus personajes lo llevan a México, a la antigua ciudad imperial que nunca termina de deshacerse, que nunca termina por regenerarse. Su narrativa es atravesada por las tres civilizaciones que nos fundan. Sus contradicciones, sus abismos, sus pasiones, la obsesión por el poder que las comunica. El lenguaje, el lugar en donde la realidad se transparenta.

En 1962, el escritor publicó un par de obras maestras. Una de ellas la escribió en tres meses intensos que se remontaban a escenas que pertenecían al niño Fuentes, al adolescente. A las inquietudes por esa amalgama de tiempos que puebla su obra. *Aura* es una *nouvelle* que ha ejercido una atracción singular desde su aparición. Recreación del Segundo Imperio, del conservadurismo liberal de nuestros políticos institucionales, de las máscaras mexicanas, del amor que es mal y es divino. Felipe Reyes Sánchez, aborda la obra desde la perspectiva de los mitos griegos, enfoque que, hasta ahora, había tenido pocos seguidores.

Juan García Ponce constituye una literatura en sí. Si el erotismo desenfadado, sin culpas, sin fines más allá del propio erotismo, ha sido uno de los signos que ha acompañado la literatura de la Generación de Medio Siglo, en García Ponce tuvo su centro. Y el centro más llamativo de su obra, en donde el signo literario del escritor yucateco encontró su cima, fue, posiblemente, *Crónica de la intervención*. La novela nos narra las dos caras de una misma historia, en donde la sociedad mexicana se atreve a abrirse a los prodigios de la sexualidad como nunca antes en un periodo donde la represión política adquirió alcances paradigmáticos. La mis-midad de dos mujeres; la dualidad de una misma. Mariana para siempre, quien camina junto a tantos otros en aquella tarde ominosa del dos de octubre mexicano. María Esther Castillo rasga esa crónica.

Un humor sardónico que solía tomarse en serio, muy en serio, es el que habitaba la escritura de Jorge Ibarguengoitia. Narrador, articulista imprescindible, cronista de ese desfase del tiempo que es nuestra cotidianidad, en donde el tino de su pluma desata la hilaridad de aquello que nos lleva al cotidiano desastre de nuestra existencia. El desastre que encuentra remedio en su caricatura. Vicente Francisco Torres nos aventura en el realismo cómico –‘trivializador de trascendencias’– que tanta ámpula levantó en sus retratos de la clase política mexicana. De *Los relámpagos de agosto*, inspirada en las memorias fidedignas de los generales de la Revolución mexicana, pasando por *La ley de Herodes*, *Las muertas*, *Dos crímenes*, hasta *Los pasos de López*, el escritor nos narra la épica de niños héroes que nunca existieron, de un conservador empedernido que con humor jugaba a ser serio.

En “Un Búfalo prieto se asoma a la Generación de Medio Siglo”, Alejandra Sánchez Valencia se da a la tarea de incluir a un autor (y personaje) México-estadounidenses que, nacido en los mismos años que los autores de la mencionada Generación, aborda los espinosos temas de la relación bilateral entre México y Estados Unidos que Carlos Fuentes,

Luis Spota y José Revueltas recrearon en el imaginario de su obra. Óscar “Zeta” Acosta, activista chicano, hijo de padres mexicanos y nacido al otro lado de la frontera, narra desde su autobiografía redimensionando la migración en un sentido inverso (norte-sur), para encontrar un verdadero sentido de vida e identidad.

José Emilio Pacheco es básicamente conocido, en su faceta de literato, como un maestro del poema breve. También ha incursionado en la narrativa, además de varias colecciones de cuentos, nos ha brindado una de las novelas cortas más perfectas de la literatura mexicana: *Las batallas en el desierto*. En 1967 publicó *Morirás lejos*, “depuración estilística, concisión lingüística y capacidad semántica” caracterizan a esa breve novela de poco más de ciento cincuenta páginas. Asunción del Carmen Rangel López nos ofrece un análisis puntual del texto.

Juan Rulfo es un escritor al que no basta señalar como extraordinario. Su obra la constituyen, básicamente, dos pequeñas obras que forman parte de la literatura de todos los tiempos. Una obra en donde los localismos la hicieron universal. La aparición de sus textos es simultánea, temporalmente (mediados de la década de los cincuenta del siglo pasado), a la de los inicios de la Generación de Medio Siglo. Cecilia Colón nos propone un estudio acerca del narrador del cuento “Talpa” del escritor jalisciense; un narrador devorado por las culpas, el deseo y los fantasmas, como suele suceder en la narrativa de Rulfo.

Entreveramientos de colores, de ojos en diagonal, de la literatura y el dibujo, de un hacer arte a partir de las preguntas ¿qué hace al arte?, ¿qué hace el arte?, ¿qué nos hace el arte? El diagrama de una disciplina, de un orden del desorden, de cuadernos de apuntes junto al teléfono, en la mesa de noche, quizás, junto al espejo, siempre el espejo que se asoma a nuestra herida, por parafrasear lo dicho sobre José Luis Cuevas por Octavio Paz en un poema. Más que un estudio, lo que Nicolás Amoroso hace en su ensayo es compartir un

viaje por la obra del dibujante, pintor, escultor, a veces escritor; en suma, alrededor de la obra del artista.

Un pequeño conjunto de ficciones y un poema concluyen el número. Urbano Rural se impone indagar en “¿Generación X o XX?”, acerca de la justa medianía, del recato sórdido (no tanto), en donde lo único decididamente “subido” de tono es una “coca cola bien fría”. El autor de esta nota escribe acerca de un viejo tema –todos lo son– en “El sacrificio de Colosio”, la simetría entre el inmolador y el inmolado, entre la gloria y el infierno, que se asoma en un pequeño recinto escolar poblado de tinieblas. “La mitad de la vida”, parece aludir siempre a los versos del divino Dante; en este caso, a un cuento en el que Silvestre Manuel Hernández nos describe el ambiente límite entre una madre, su hija y el padre ausente, en una larga, muy larga espera. “Metropía” (Xelhá Sánchez Chavarría) es un relato subterráneo, pues se desarrolla en el Metro de la Ciudad de México y en los calabozos de nuestro inconsciente. Ahí es donde habita nuestra utopía. Quetzalcóatl aún vaga por los ríos subterráneos de la metrópoli mexicana.

Aquí terminan, por lo pronto, los apuntes acerca de una generación que no tuvo miedo de inventar el hilo negro, pues todo invento es, en realidad, un descubrimiento. Descubrieron el Nuevo Mundo como si de veras fuera nuevo; nunca antes tuvimos una generación con tantas escritoras, fue en realidad un medio siglo carente, casi, de medianías.

CARLOS GÓMEZ CARRO*
UAM.A, CIUDAD DE MÉXICO

* Agradezco los apuntes de Alejandra Sánchez Valencia y Óscar Mata.

HISTORIOGRAFÍA Y DRAMATURGIA

“SOY UN ATENTO Y SEGURO SERVIDOR DE LA JOVEN LITERATURA MEXICANA”

(JUAN JOSÉ ARREOLA Y LA GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO)

Óscar Mata*

A principios del siglo xx, Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) influyó de manera determinante en los jóvenes ateneístas; las enseñanzas del humanista dominicano fueron decisivas en la formación de los integrantes de la promoción literaria mexicana más numerosa e importante de la primera mitad de la centuria anterior. Durante su primera estancia en México, de 1906 a 1914, Henríquez Ureña se convierte en el mentor de los literatos agrupados en la revista *Savia Moderna*: Acevedo, Caso, Cravioto, Reyes, Vasconcelos y Torri entre otros, la mayoría de ellos apenas unos cuantos años menores que él. José Luis Martínez resume de esta forma esa enorme labor pedagógica:

Los incita a estudios y lecturas más amplios y exigentes, guía sus vocaciones, corrige sus trabajos, abre sus horizontes y les infunde una norma de rigor, precisión y claridad en sus trabajos y austeridad en sus vidas. Los persuade también de los beneficios del trabajo en equipo, que se manifestará sobre todo en las series de lecturas y comentarios de textos clásicos y de filósofos modernos y poco después, con la organización de conferencias y otras actividades públicas. Todo ello marcará una honda huella en la cultura mexicana.¹

En efecto, las letras y en general toda la cultura mexicana de la primera mitad del siglo xx mucho le deben a Pedro

* Departamewnto de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

¹ José Luis Martínez. “Pedro Henríquez Ureña. 1884-1984. Vida y obra. Un resumen”, prólogo a Pedro Henríquez Ureña, *Estudios mexicanos*, México, FCE-Cultura SEP, 1984. p. 10 (Lecturas mexicanas, 65)

Henríquez Ureña, quien dirigió la Escuela de Verano durante los años en que José Vasconcelos fue rector de la Universidad Nacional y Secretario de Educación Pública.

Cuatro décadas más tarde, Juan José Arreola (1918-2001) realizó una labor similar con los miembros de la Generación de Medio Siglo, el grupo de artistas y pensadores más numeroso e importante en la cultura mexicana durante la segunda mitad de la centuria pasada.

El nativo de Zapotlán, Jalisco, había llegado a la ciudad de México a estudiar teatro en 1936, incluso llegó a actuar bajo la dirección de Rodolfo Usigli; pero pronto dedicó la mayor parte de sus esfuerzos a la literatura, primero como autor, después como editor y principalmente como maestro de talleres literarios y promotor cultural. Con base en el criterio que ubica a los miembros de la Generación de Medio Siglo como aquellos nacidos entre 1921 y 1935 y que además hayan publicado su primer libro entre 1950 y 1959, Juan José Arreola, quien vino al mundo en el año del final de la Primera Guerra Mundial y había dado a la imprenta *Gunther Stapenhorst*² en 1946 y *Varia invención*³ en 1949, no forma parte de ella. Ciertamente que en literatura las fronteras y los límites temporales son sumamente flexibles, la mar de porosos, y que bien se podría aducir que las primeras andanzas editoriales de Arreola en la ciudad de México, justo a la mitad de la centuria pasada, fueron en compañía de integrantes de la Generación de Medio Siglo, quienes eran en el estricto sentido de la palabra sus contemporáneos, como Augusto Monterroso y Jaime García Terrés, nacidos en 1921 y 1924, lo cual daría pie para incluir al zapotlanense como un distinguido miembro de esa generación. Sin embargo, el autor de *Confabulario* viene a ser el maestro, como aconteció con Pedro Henríquez Ureña y los ateneístas, con tan sólo unos pocos

² Juan José Arreola, *Gunther Stapenhorst*. México, Costa-Amic, 1946. (Lunes)

³ Juan José Arreola. *Varia invención*. México, FCE, 1949. (Tezontle)

años más que sus discípulos, de la Generación de Medio Siglo, que sin su presencia difícilmente hubiera adquirido ese enorme valor que tiene para nuestra cultura.

Al contrario de Henríquez Ureña, quien nació en el seno de una familia acomodada (su padre llegó a ser presidente de la República Dominicana y su madre era una poetisa de fino estro) y tuvo oportunidad de estudiar algún tiempo en la Universidad de Columbia, Nueva York, Juan José Arreola creció en su pueblo natal como un hijo más —el cuarto de doce hermanos— de una numerosa prole de buena gente de provincia, en la cual abundaban los artesanos. “Juanito, el Recitador”, como le decían sus paisanos, fue básicamente un autodidacta, ya que en su niñez se quedó sin escuela debido a la guerra cristera, posteriormente hizo estudios de manera irregular, no pudo concluir la primaria y adquirió sus conocimientos literarios con base en sus lecturas. Llamaba a El Colegio de México y al Fondo de Cultura Económica “mis universidades”, donde “maduró intelectualmente” al lado de compañeros como Ernesto Mejía Sánchez y Raimundo Lida. En El Colegio fue becario con cierto proyecto dialéctológico que fue aceptado gracias a la intervención de Alfonso Reyes, y en el Fondo realizó diversas labores editoriales.

Mi trabajo como redactor, traductor y corrector me formó en diversas disciplinas, como la historia, la antropología, la lingüística, la filosofía y el arte. Escribí textos para la cuarta de forros y las solapas de libros tan importantes como *Las grandes culturas de la humanidad* de Ralph Edmund Turner, y *La Historia universal* de Erich Kahler.⁴

Probablemente Arreola le dijo eso a su hijo, pero la memoria a veces es flaca. Aunque fuera la de un memorioso como J.J. Arreola, ya que el libro de Erich Kahler se llama Historia

⁴ Orso Arreola. *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*. México, Diana, 1998, p. 269.

universal del hombre. A menos que se trate del breviario, si tal es el caso el libro se llama ¿*Qué es la historia?*. Probablemente Arreola le dijo eso a su hijo, pero la memoria a veces es flaca. Aunque fuera la de un memorioso como J.J. Arreola; el libro de Orso está lleno de imprecisiones (*sic*).

Esta formación en la brega laboral de todos los días, que eventualmente lo convertiría en el editor por excelencia de los jóvenes literatos mexicanos e hispanos que vivían en la ciudad de México a mediados del siglo pasado, se complementó con la vocación más fuerte de Juan José Arreola: la de maestro de talleres literarios. Todo empezó con sus compañeros del Colegio de México, con quienes tenía un taller literario ambulante, que lo mismo se reunía en el Colegio que en la Facultad de Filosofía y Letras o en algún café. Los talleristas leían sus textos y recibían comentarios de los asistentes, con el propósito de mejorar los materiales. Algunos se referían a esto como: “Me lees y te leo”, expresión que aún se escuchaba por ahí de 1970.

En 1951 inició sus labores el Centro Mexicano de Escritores, fundado a iniciativa de la señora Margaret Sheed. La primera generación de becarios, correspondiente a 1951-1952, estuvo formada por Juan José Arreola, Rubén Bonifaz Nuño, Emilio Carballido, Herminio Chávez Guerrero, Alí Chumacero y Sergio Magaña.⁵ En ese grupo pionero no hubo nadie que dirigiera las sesiones de lectura y discusión de los textos, como aconteció posteriormente, en que las sesiones eran presididas por don Francisco Monterde y los becarios recibían indicaciones de personajes como Ramón Xirau o Juan Rulfo. Las becas del Centro Mexicano de Escritores muy pronto ganaron prestigio; a partir de la segunda generación, de la que también formó parte el autor de *Varia invención*, hubo muchos rechazados, por lo que la señora Sheed le pidió a Juan José Arreola, en su calidad de becario distinguido, que se hiciera cargo de un taller literario al que

⁵ *Casa del tiempo*, Vol. I, No. 11. México, UAM, julio de 1981, p. 5.

asistieron algunos de los jóvenes que no habían obtenido una beca. En ese taller paralelo se gestó su vocación de maestro de talleres literarios, que ejerció por más de veinte años y formó a más de un centenar de escritores, no pocos de ellos de capital importancia. El maestro Arreola poseía una facultad que le permitía reconocer los valores literarios de un texto y el don de indicar al escritor primerizo la manera de mejorar sus trabajos. Algunos acudían a su departamento en la colonia Cuauhtémoc en busca de indicaciones y consejo.

Hubo autores como Carlos Fuentes que se pasaron mañanas enteras trabajando sus primeros textos conmigo, en mi casa... Su cuento "Chac Mool" me gustó mucho, anunciaba un estilo literario muy personal que aportaba una nueva vitalidad a la literatura mexicana...⁶

En aquellos días, Carlos Fuentes estaba a punto de terminar la carrera de derecho en la UNAM, antes había estudiado en los mejores colegios de Washington, Buenos Aires y Santiago de Chile. Sin embargo, sometía sus primeros cuentos al buen juicio de un autodidacta, como lo fue Juan José Arreola. El hecho de que el universitario se acercara al escritor que no pudo terminar la escuela primaria, pero que había leído a los clásicos desde muy temprana edad, se repitió una y otra vez entre el oriundo de Zapotlán y esta "nueva vitalidad", que necesitaba darse a conocer y a la que Juan José Arreola proporcionó el medio idóneo: una colección dedicada a difundir la joven literatura de ese preciso momento: Los Presentes. Se trataba de la segunda serie de una colección de cuadernos que Arreola había editado, en compañía de Jorge Hernández Campos, Enrique González Casanova y Ernesto Mejía Sánchez, de 1950 a 1953. El nombre "Los Presentes" venía a ser un homenaje a los célebres "Presentes Amistosos" que don Ignacio Cumplido editó justo un siglo antes, en 1851 y 1852. Tales ejemplares han sido considerados los mejores

⁶ Orso Arreola. *Op. cit.*, pp. 281-282.

exponentes del arte tipográfico mexicano del siglo XIX. La colección que fundó, dirigió y en buena medida sostuvo Juan José Arreola de 1954 a 1957 fue la primera en dedicar la mayor parte de su catálogo a obras de autores jóvenes, algo que nunca se había visto en México, y con el paso del tiempo se ha convertido en el ejemplo de toda empresa editorial que pretenda dar a conocer el nuevo talento literario.

El inicio de Los Presentes vino a ser una especie de lanzamiento de la Generación de Medio Siglo. Sus tres primeros títulos correspondieron a *Lilus Kikus*⁷ de Elena Poniatowska, n. en París en 1932; *Los días enmascarados*⁸ de Carlos Fuentes, n. en Panamá en 1928, y a *Primavera muda*⁹ de Tomás Segovia, n. en Valencia, en 1927. Poniatowska y Fuentes hacían su presentación literaria apadrinados por Juan José Arreola, quien incluyó como número cuatro de la serie su pieza teatral *La hora de todos*. Curiosamente ninguno de los ahijados había nacido en México, pero tanto Poniatowska como Fuentes son mexicanos y Segovia realizó la mayor parte de su obra en nuestro país; de cualquier manera, dentro de la Generación de Medio Siglo se incluyen tanto a mexicanos como a escritores de habla hispana que vivieron en nuestro país en la sexta y séptima décadas del siglo XX. En los primeros diez títulos de Los Presentes es posible encontrar a otros tres de sus integrantes: el crítico literario Emmanuel Carballo, n. en 1929, con *Gran estorbo la esperanza*;¹⁰ el ensayista y narrador Ángel Bassols Batalla, n. en 1925, con *Relatos mexicanos*¹¹ y el cuentista y traductor Carlos Valdés, n. en 1928, con *Ausencias*.¹²

⁷ Elena Poniatowska. *Lilus Kikus*. México, Los Presentes, 1954. 67 pp.

⁸ Carlos Fuentes. *Los días enmascarados*. México, Los Presentes, 1954. 99 pp.

⁹ Tomás Segovia. *Primavera muda*. México, Los Presentes, 1954. 69 pp.

¹⁰ Emmanuel Carballo. *Gran estorbo la esperanza*. México, Los Presentes, 1954. 77 pp.

¹¹ Ángel Bassols Batalla. *Relatos mexicanos*. México, Los Presentes, 1954. 91 pp.

¹² Carlos Valdés. *Ausencias*. México, Los Presentes, 1954. 75 pp.

Bajo la dirección de J. J. Arreola, de septiembre de 1954 a mayo de 1957, aparecieron sesenta títulos de Los Presentes dentro de la colección y otros once fuera de serie. Un vistazo a la lista de autores publicados bien podría darnos una imagen de conjunto, a manera de esas fotos de fin de cursos que reúnen a todos los compañeros, de buena parte de la Generación de Medio Siglo, lo mismo mexicanos que trasterados que encontraron en México trabajo y hogar. Al menos quince de los títulos de Los Presentes fueron primeros libros¹³ y de éstos al menos ocho son de integrantes de la generación: la novelita *El niño y el árbol*¹⁴ de Antonio Souza, n. en la ciudad de México, en 1927; las narraciones de *Cuentos para vencer a la muerte*¹⁵ de José de la Colina, n. en Santander, España, en 1934; el poemario *Espacios*¹⁶ de Mercedes Durand, n. en San Salvador, El Salvador, en 1933; las narraciones de *Los mástiles*¹⁷ de Jorge López Páez, n. en Huatusco, Ver., en 1922; los relatos de *El reloj*¹⁸ de Carmen Rosenzweig, n. en Toluca, en 1925; los cuentos de *Valle verde*¹⁹ de Raquel Banda Farfán, n. en San Luis Potosí, S. L. P., en 1928. Fuera de serie, pero con el sello editorial de Los Presentes, fueron publicados: los cuentos de *La evasión*²⁰ de Manuel Mejía Valera, n. en Lima, Perú, en 1928; el poemario *Palabra*²¹ de Mauricio de la Selva,

¹³ Hay autores como los peruanos C. E. Zavaleta, José Durand, Augusto Lunel y Joel Marroquín, o el puertorriqueño César Andreu Iglesias, de los que fue imposible encontrar datos bibliográficos, por lo que no se puede ubicarlos dentro de la GMS.

¹⁴ Antonio Souza. *El niño y el árbol*. México, Los Presentes, 1955. 84 pp.

¹⁵ José de la Colina. *Cuentos para vencer a la muerte*. México, Los Presentes, 1955. 79 pp.

¹⁶ Mercedes Durand. *Espacios*. México, Los Presentes, 1955, sin paginación (47 pp.)

¹⁷ Jorge López Páez. *Los mástiles*. México, Los Presentes, 1955. 75 pp.

¹⁸ Carmen Rosenzweig. *El reloj*. México, Los Presentes, 1956. 95 pp.

¹⁹ Raquel Banda Farfán. *Valle verde*. México, Los Presentes, 1957.

²⁰ Manuel Mejía Valera. *La evasión*. México, Los Presentes, 1957, sin paginación (20 pp.)

²¹ Mauricio de la Selva. *Palabra*. México, Los Presentes, 1956. 91 pp.

n. en San Salvador, El Salvador, en 1930; y los poemas de *Mala hora*²² de Eduardo Lizalde, n. en la ciudad de México en 1929. Se podría añadir la reedición de la novelita *Paisa*²³ de José Luis González, n. en Santo Domingo en 1926, que originalmente se publicó en 1950, y que fue en buena medida reescrita por el gran narrador puertorriqueño.

El catálogo de Los Presentes incluye a otros quince integrantes más de la Generación de Medio Siglo. En primer término mencionaremos a los mexicanos: Ricardo Garibay, n. en Tulancingo, Hidalgo, en 1923, con su cuarto libro: *Mazamilla*;²⁴ Salvador Reyes Nevares, n. en Durango, Durango, en 1924, con los cuentos de *Frontera indecisa*;²⁵ Fernando Sánchez Mayans, n. en Campeche en 1924, con su tercer libro, *Poemas*;²⁶ Dagoberto de Cervantes, n. en 1920, con *Adiós, mamá Carlota*,²⁷ su tercera obra teatral; Eugenio Trueba, n. en Silao, en 1921, con *Antesala*,²⁸ su segundo libro de cuentos; Emilio Carballido, n. en Córdoba, Ver., en 1925, con su primera novela corta, *La veleta oxidada*;²⁹ Gilberto Cantón, n. en Mérida, Yuc., en 1923, con su tercera pieza teatral, *El nocturno a Rosario*³⁰ y Margarita Paz Paredes, n. en San Felipe de las Torres Mochas, Gto., en 1922, con su noveno poemario, *Casa en la niebla*.³¹

²² Eduardo Lizalde. *Mala hora*. México, Los Presentes, 1956. 59 pp.

²³ José Luis González. *Paisa*. México, Los Presentes, 1956. 69 pp.

²⁴ Ricardo Garibay. *Mazamilla*. México, Los Presentes, 1955. 72 pp.

²⁵ Salvador Reyes Nevares. *Frontera indecisa*. México, Los Presentes, 1955. 79 pp.

²⁶ Fernando Sánchez Mayans. *Poemas*. México, Los Presentes, 1955. 47 pp.

²⁷ Dagoberto de Cervantes. *Adiós, mamá Carlota*. México, Los Presentes, 1955. 115 pp.

²⁸ Eugenio Trueba. *Antesala*. México, Los Presentes, 1956. 127 pp.

²⁹ Emilio Carballido. *La veleta oxidada*. México, Los Presentes, 1956. 93 pp.

³⁰ Gilberto Cantón. *El nocturno a Rosario*. México, Los Presentes, 1956. 122 pp.

³¹ Margarita Paz Paredes. *Casa en la niebla*. México, Los Presentes, 1956. 102 pp.

La lista se completa con los extranjeros, muchos de los cuales hicieron de México su patria adoptiva. Un lugar de honor corresponde a José Luis González, quien pasó la mayor parte de su vida en el valle del Anáhuac, con su tercer libro de cuentos, *En este lado*;³² Pedro Juan Soto, n. en Puerto Rico en 1928, con los cuentos de *Spiks*;³³ a Roberto López Albo, n. en 1924 y llegado a nuestro suelo como parte del exilio español, con el relato *Bertín*;³⁴ Rodrigo Mendirichaga, n. en Bilbao, Esp., en 1931, con las narraciones de *Un alto en el desierto*;³⁵ Pío Caro Baroja, sobrino de Pio Baroja, n. en España en 1928 y avecindado en la ciudad de México por esos tiempos, con los cuentos de *Estos cojos del camino*;³⁶ José Pascual Buxó, n. en Cataluña en 1931, con *Elegías*³⁷ y Ramón Xirau, n. en 1924 y quien escribió en catalán los poemas de *L'espill soterrat*.³⁸

Más de una veintena de integrantes de la Generación de Medio Siglo recibieron las enseñanzas y la promoción de Juan José Arreola cuando el maestro se encontraba en plena madurez. La época de Los Presentes coincide con la publicación de *Confabulario*.³⁹ sin duda alguna su mejor libro, que fue enriqueciendo con nuevos textos en sucesivas ediciones, y

³² José Luis González. *En este lado*. México, Los Presentes, 1954. 181 pp.

³³ Pedro Juan Soto, *Spiks*. México, Los Presentes, 1956. 111 pp.

³⁴ Roberto López Albo. *Bertín*. México, Los Presentes, 1955. 89 pp.

³⁵ Rodrigo Mendirichaga, *Un alto en el desierto*. México, Los Presentes, 1956. 163 pp.

³⁶ Pío Caro Baroja. *Estos cojos del camino*. México, Los Presentes, 1957. 236 pp.

³⁷ José Pascual Buxó. *Elegías*. México, Los Presentes, 1955, sin paginación (30 pp.)

³⁸ Ramón Xirau. *L'espill soterrat*. México, Los Presentes, 1955, sin paginación (80 pp.)

³⁹ Juan José Arreola. *Confabulario*. México, FCE, 1952.; *Confabulario y Varia invención*. 2ª. Ed., conjunta y aumentada, México, FCE, 1955; *Confabulario total* (1941-1961) 3ª. Ed., México, FCE, 1961.

con *Bestiario*,⁴⁰ resultado de sus caminatas por el zoológico de Chapultepec en compañía de Héctor Xavier “para que los animales nos vieran a nosotros”.⁴¹ La situación de don Juan José Arreola era la de un artista en el cenit de su creatividad quien, con su decisión de dedicar desinteresadamente buena parte de su tiempo a los incipientes autores que se le acercaban, se convirtió, según sus propias palabras, en “un atento y seguro servidor de la joven literatura mexicana”.⁴² Su obra personal –esos encuentros y desencuentros en y con la página en blanco– pasó a un segundo plano.

¿Cuál fue el mayor aporte de este provinciano, que como sus antecesores los modernistas era un ciudadano del mundo, descendiente de varias generaciones de artesanos que culminan precisamente con él, artesano de esa materia hecha por todos que es el lenguaje, a la literatura que surgió justo a la mitad del siglo xx? En 1969, un año después del movimiento estudiantil que fue salvajemente reprimido, y sobre todo de la matanza de Tlatelolco, cuando la Generación de Medio Siglo alcanzaba la madurez, Octavio Paz, sin nombrarla, se refirió así a ella:

Quando una sociedad se corrompe, lo primero que se gangrena es el lenguaje. La crítica de la sociedad, en consecuencia, comienza con la gramática y con el restablecimiento de los significados. Esto es lo que ha ocurrido en México. La crítica del estado de cosas reinante no la iniciaron ni los mqralistas ni los revolucionarios radicales sino los escritores (apenas unos cuantos entre los de las viejas generaciones y la mayoría de los jóvenes). Su crítica no ha sido directamente política –aunque no hayan rehuído tratar temas políticos en sus obras– sino verbal: el ejercicio de la crítica como exploración del lenguaje y el ejercicio del lenguaje como crítica de la realidad.⁴³

⁴⁰ Juan José Arreola. *Bestiario*. 24 dibujos de Héctor Xavier. México, UNAM, 1958.

⁴¹ Orso Arreola. *Op. cit.*, p. 330.

⁴² *Ibid.*, p. 279.

⁴³ Octavio Paz. *Posdata*. México, Siglo XXI, 1970. pp. 76-7.

La vitalidad del zapotlanense lo llevó a otra aventura editorial: los Cuadernos del Unicornio (1958-1960), publicaciones de 24 cms. de alto por 14 de ancho que por lo general tenían doce páginas, por cierto sin numeración. Aparecieron treinta títulos, buena parte de ellos escritos en el taller literario que el maestro Arreola instaló en su domicilio, ubicado en la calle de Río Elba. Estos cuadernos –que a mediados del siglo pasado eran llamados “plaquets” (de la palabra francesa “plaquette”, placa)– no tienen el número de páginas de un libro,⁴⁴ pero su carácter de primera publicación individual de un literato con menos de treinta años permite que se les considere como tal. De esta forma, es posible señalar a varios miembros de la Generación de Medio Siglo entre los novelistas literatos que hicieron su presentación en el mundo de las letras con la figura del unicornio en la portada de su ópera prima. Inicia la lista Sergio Pitol, n. en Puebla en 1933, con *Victorio Ferri cuenta un cuento*;⁴⁵ la continúa Fernando del Paso, n. en la ciudad de México en 1935, con *Sonetos de lo diario*;⁴⁶ le sigue Selma Ferretis, n. en la ciudad de México en 1929, con *Insomnio*;⁴⁷ a continuación Gelsen Gas, un artista plástico n. en 1933 que incursionaba en la literatura, con *Fábula en mi boca*;⁴⁸ y finalmente el poeta Juan Martínez, n. en Tequila, Jal., en 1933, con *En las palabras del viento*.⁴⁹ Aquí vale la pena mencionar a tres jovencísimos debutantes: Beatriz Espejo, n. en 1939 en el puerto de Veracruz, quien

⁴⁴ Según la UNESCO (boletín de 1964) un libro debe tener al menos 49 páginas.

⁴⁵ Sergio Pitol. *Victorio Ferri cuenta un cuento*. México, Librería de Manuel Porrúa, 1958, sin paginación. (12 pp.)

⁴⁶ Fernando del Paso. *Sonetos de lo diario*. México, Librería de Manuel Porrúa, 1956, sin paginación (12 pp.)

⁴⁷ Selma Ferretis. *Insomnio*. México, Librería de Manuel Porrúa, 1958, sin paginación (12 pp.)

⁴⁸ Gelsen Gas. *Fábula en mi boca*. México, Librería de Manuel Porrúa, 1958, sin paginación (16 pp.)

⁴⁹ Juan Martínez. *En las palabras del viento*. México, Librería de Manuel Porrúa, 1958, sin paginación (12 pp.)

inició la colección con las narraciones de *La otra hermana*;⁵⁰ a Tita Valencia, n. en la ciudad de México en 1938 con el relato *El hombre negro*⁵¹ y a José Emilio Pacheco, n. en la ciudad de México en 1939, con los dos cuentos de *La sangre de medusa*.⁵²

Otros integrantes de la generación publicaron en los Cuadernos del Unicornio: el filósofo Emilio Uranga, n. en la ciudad de México en 1921, con el relato *Historia de Meretlain (Según la cuenta Gottfried Keller)*;⁵³ el poeta Enrique González Rojo, n. en la ciudad de México en 1928, con *Cuaderno de buen amor*;⁵⁴ Raymundo Ramos, n. en Piedras Negras, Coahuila, en 1934, con el cuento *Enroque de verano (o la partida imposible)*;⁵⁵ y Rubén Bonifaz Nuño, n. en Córdoba, Ver., en 1923, con *Canto llano a Simón Bolívar*.⁵⁶

Algunos integrantes de la Generación de Medio Siglo que habían publicado en Los Presentes también tuvieron cabida en el catálogo de los Cuadernos del Unicornio. Ellos son: Eduardo Lizalde,⁵⁷ Carlos Valdés⁵⁸ y Carmen Rosenzweig.⁵⁹

⁵⁰ Beatriz Espejo. *La otra hermana*. México, Librería de Manuel Porrúa, 1958, sin paginación (16 pp.)

⁵¹ Tita Valencia. *El hombre negro*. México, Librería de Manuel Porrúa, 1958, sin paginación (12 pp.)

⁵² José Emilio Pacheco. *La sangre de medusa*. México, Librería de Manuel Porrúa, 1958, sin paginación (12 pp.)

⁵³ Emilio Uranga. *Historia de Meretlain (Según la cuenta Gottfried Keller)*. México, Librería de Manuel Porrúa, 1958, sin paginación (16 pp.)

⁵⁴ Enrique González Rojo. *Cuaderno de buen amor*. México, Librería de Manuel Porrúa, 1958, sin paginación (16 pp.)

⁵⁵ Raymundo Ramos, *Enroque de verano (o la partida imposible)*. México, Librería de Manuel Porrúa, 1958, sin paginación (16 pp.)

⁵⁶ Rubén Bonifaz Nuño. *Canto llano a Simón Bolívar*. México, Librería de Manuel Porrúa, 1958, sin paginación (16 pp.)

⁵⁷ Eduardo Lizalde, *Odesa y Cananea*. México, Librería de Manuel Porrúa, 1958, sin paginación (16 pp.)

⁵⁸ Carlos Valdés. *Dos ficciones*. México, Librería de Manuel Porrúa, 1958, sin paginación (12 pp.)

⁵⁹ Carmen Rosenzweig. *Mi pueblo*. México, Librería de Manuel Porrúa, 1958, sin paginación (8 pp.)

Además de los Cuadernos del Unicornio, Juan José Arreola editó libros con el pie de imprenta de El Unicornio de 1959 a 1964. Fueron dos colecciones: Cuadernos de ensayo y Libros del Unicornio, así como algunos títulos fuera de serie. En total aparecieron diecinueve libros, bastantes escritos por autores de la Generación de Medio Siglo, cuatro de ellos –dos dramaturgos y dos narradores– debutantes. Los Libros del Unicornio estuvieron dedicados a obras de ficción. Dos dramaturgos dieron a conocer sus primeras piezas en ella. El primero fue Héctor Azar, n. en Atlixco, Puebla, en 1930, con *La Apassionata*⁶⁰ y el segundo el guatemalteco Carlos Solórzano, n. en 1922, con *Tres actos (Los fantoches, Cruce de vías y El crucificado)*.⁶¹ El tercer autor que hizo su presentación fue Arturo Martínez Cáceres, n. en Xalapa en 1927, con la novela *Babel*.⁶² El cuarto debutante en los libros de El Unicornio fue Ignacio Ibarra Mazari, n. en Puebla en 1920, con *El barandal y los gatos*,⁶³ aparecido fuera de colección. En total, las ediciones de El Unicornio dieron cabida a nueve óperas primas de integrantes de la Generación de Medio Siglo, así como las de tres escritores venidos al mundo después de 1935 (Espejo, Pacheco y Valencia), quienes por sus respectivas obras bien pueden ser considerados parte de ella.

En los Libros del Unicornio es posible encontrar a otros integrantes de la generación, algunos de ellos también publicados en Los Presentes. En los Cuadernos de ensayo, Emilio Uranga, uno de los principales pensadores de la Generación de Medio Siglo, publicó *La nostalgia de*

⁶⁰ Héctor Azar. *La Apassionata (tragicomedia en un acto)*. México, El Unicornio, 1958. 46 pp.

⁶¹ Carlos Solórzano. *Tres actos: con una carta de Michel de Ghelderode*. México, El Unicornio, 1959. 70 pp.

⁶² Arturo Martínez Cáceres. *Babel*. México, El Unicornio, 1959. 104 pp.

⁶³ Ignacio Ibarra Mazari. *El barandal y los gatos. (Episodios fortuitos de una infancia difusa)*. México, El Unicornio, 1960. 117 pp.

Shakespeare;⁶⁴ Manuel Durán, n. en Barcelona en 1925 y llegado a México en 1942, escribió junto con su coterráneo Ramón Xirau *Entre magia y cibernética. Las máquinas vivas*,⁶⁵ su tercer libro. En los Libros del Unicornio, Manuel Mejía Valera publicó *Lienzos de sueño*,⁶⁶ su segunda colección de cuentos. Y, fuera de colección, Guillermo Rousset Banda, n. en la ciudad de México en 1926, dio a conocer sus versiones y paráfrasis de *Personae*⁶⁷ de Ezra Pound. Con el pie de imprenta de El Unicornio también aparecieron cuatro libros del artista plástico Gelsen Gas.⁶⁸ Y a manera de colofón, ya en 1973, apareció *En otras palabras*,⁶⁹ libro en el que Manuel Mejía Valera reúne trece ensayos y en el que Juan José Arreola funge como editor.

Entre 1958 y 1960 Juan José Arreola vivió la época más atareada de su vida, pues a sus actividades como editor y maestro se añadió la de primer director de La Casa del Lago, muy posiblemente el lugar más emblemático para la Generación de Medio Siglo. Es una mansión de estilo neoclásico, que, tras haber sido sede del Automóvil Club de México y del Instituto de Biología de la Universidad Nacional Autónoma de México, estuvo abandonada varios años. Ante la amenaza de perderla a manos del Departamento del Distrito Federal,

⁶⁴ Emilio Uranga. *La nostalgia de Shakespeare. (Reflexiones sobre el destino del teatro alemán)*. México, El Unicornio, 1959. 38 pp.

⁶⁵ Manuel Durán y Ramón Xirau. *Entre magia y cibernética. Las máquinas vivas*. México, El Unicornio, 1959. 70 pp.

⁶⁶ Manuel Mejía Valera. *Lienzos de sueño*. México, El Unicornio, 1959. 51 pp.

⁶⁷ Ezra Pound. *Personae*. Versiones y paráfrasis de Guillermo Rousset Banda. México, El Unicornio, 1959, sin paginación (42 pp.)

⁶⁸ Gelsen Gas. *Desmolde*. México, El Unicornio, 1959, sin paginación (52 pp.). *Inconfórmula y proseo*. México, El Unicornio, 1962, sin paginación (71 pp.). *Glosa flexible*. México, El Unicornio, 1963, sin paginación (48 pp.). *Residuario*. Ilustraciones de Francisco Corzas. México, El Unicornio, 1964, sin paginación (64 pp.)

⁶⁹ Manuel Mejía Valera. *En otras palabras*. México, Libros del Unicornio, 1973. 153 pp.

la UNAM decidió que la mansión de convirtiera en un centro de difusión cultural. Enrique González Casanova y Rubén Vasconcelos propusieron a Juan José Arreola como director, quien empezó su gestión bautizando al inmueble como La Casa del Lago, nombre que en 2002 fue ampliado a Casa del Lago Juan José Arreola. Las actividades de La Casa giraban en torno a la literatura, semana a semana había recitales poéticos al aire libre, que congregaban a un gran número de personas. Un nuevo grupo de integrantes de la generación participó en ellos: Martha Verduzco, Enrique Lizalde, Elda Peralta, Carlos Bracho, Luis Antonio Camargo..., a quienes ocasionalmente acompañaban las actrices Rosenda Monteros y María Teresa Rivas.⁷⁰ Según Juan José Arreola, el grupo de La Casa del Lago fue el primer grupo de poesía coral que hubo en México. Por iniciativa del maestro muy pronto hubo un club de ajedrez en los jardines de la casa, que resistió a todos los embates del tiempo y, sobre todo, de la política universitaria, pues funcionó por décadas. La Casa fue sede de presentaciones de libros, diálogos de escritores ante el público y ciclos de conferencias; en su sala principal, para sólo dar un ejemplo, Carlos Fuentes expuso sus ideas sobre La nueva novela hispanoamericana.⁷¹ Tanto la Generación del Medio Siglo como las promociones literarias que la siguieron en La Casa del Lago encontraron un lugar de reunión y expresión de las ideas. Y parece ser que el oriundo de Zapotlán fue quien más la disfrutó: “Los tres años que estuve como director de La Casa del Lago fueron de una intensa actividad que ahora recuerdo con envidia”.⁷²

Víctima de lo que llamó “un golpe de estado”, Juan José Arreola debió abandonar su puesto cuando finalizó el periodo del rector Nabor Carrillo. El maestro regresó a sus

⁷⁰ Orso Arreola, *op. cit.*, p. 338 y sigs.

⁷¹ Carlos Fuentes. *La nueva novela hispanoamericana*. México, J. Mortiz, 1972. 99 pp.

⁷² Orso Arreola, *op. cit.*, p. 340.

clases en la Facultad de Filosofía y Letras y a un nuevo taller literario, donde continuó la formación de más escritores, que se reunieron en torno a la revista *Mester*, de la cual aparecieron doce números, entre mayo de 1964 y mayo de 1967. Una revisión a los índices de la revista muestra que en *Mester* colaboraron seis integrantes de la Generación de Medio Siglo, de los cuales únicamente Selma Ferretis⁷³ había sido publicada antes por el maestro Arreola. Los otros cinco son Rosario Castellanos, n. en la ciudad de México en 1925; ⁷⁴ Salvador Elizondo, n. en la ciudad de México en 1932; ⁷⁵ Vicente Leñero, n. en Guadalajara en 1933;⁷⁶ Thelma Nava, n. en la ciudad de México en 1931,⁷⁷ y Jaime Sabines, n. en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, en 1926.⁷⁸ De ellos tan sólo Thelma Nava asistió al taller literario del maestro, que sesionaba en la sala de arte del OPIC, en la avenida Juárez 42; los demás colaboraron, entre otras razones, porque se trataba de una aventura editorial dirigida por el maestro Arreola. Una tarde de miércoles de 1970, durante una sesión de becarios del Centro Mexicano de Escritores, Salvador Elizondo comentó que Juan José Arreola era la única persona que él conocía capaz de precisar el valor literario de un manuscrito con una sola lectura... Vaya si tenía razón.

noviembre de 2008

⁷³ Selma Ferretis, "Tres textos", en *Mester* No. 8, pp. 12-18. "Dios pluscuamperfecto" en *Mester* No. 12, pp. 33-39.

⁷⁴ Rosario Castellanos, "Tentativa de aproximación" en *Mester* No. 10, pp. 47-64.

⁷⁵ Salvador Elizondo, "Sonetos" en *Mester* No. 11, pp. 3-5.

⁷⁶ Vicente Leñero, "La aventura perfecta" en *Mester* No. 12, pp. 5-14.

⁷⁷ Thelma Nava, "Poemas" en *Mester* No. 12, pp. 27-30.

⁷⁸ Jaime Sabines, "Poemas" en *Mester* No. 10, pp. 17-21.

EMILIO CARBALLIDO DRAMATURGO,

MAESTRO Y PROMOTOR DE TEATRO

Socorro Merlín*

Emilio Carballido hombre de teatro

Emilio Carballido fue un dramaturgo de largo andar. Nació el 22 de mayo de 1925 en Córdoba, Veracruz y murió a los ochenta y tres años el 11 de febrero de 2008, en Xalapa. Una vida prolífica, difícil de poner en pocas páginas, no obstante se puede esbozar su imagen de hombre de teatro con grandes pinceladas, aunque para ello se deban dar grandes saltos en la cronología.

De niño leía mucho y gastaba su dinero en libros, en edad de escoger carrera ingresó a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, allí se decidió por la carrera de teatro. En 1946 escribió su primera obra de teatro, *Los dos mundos de Alberta* y al año siguiente, *Vestíbulo* y *El triángulo sutil*. En la facultad tuvo como maestros a Rodolfo Usigli y Fernando Wagner. De Usigli aprendió a construir dramaturgia y a escribir teatro realista y Fernando Wagner le enseñó el sentido del teatro”.¹ Carballido demostró desde sus primeras obras ser un buen dramaturgo.

* Investigadora del CITRU.

¹ Farfán Cano, Isabel. “Emilio Carballido”, en *Revista de Revistas*, México, 10 de mayo de 1952. El propio Emilio Carballido lo comentó en innumerables ocasiones.

En 1948 representó su obra *El triángulo sutil*, con sus amigos Sergio Magaña, Raúl Cardona y Miguel Guardia, en lo que llamaron “Teatro de recámara”, porque el escenario era la recámara de Magaña, a la que asistían unos cuantos amigos. Ese año formó con la actriz Socorro Avelar, el grupo teatral “Xenia” que decidió poner en escena su auto sacramental *La triple porfia*, en la UNAM, como también la obra *Antesala* de Miguel Guardia y *La noche transfigurada* de Sergio Magaña. La representación estuvo muy concurrida no sólo por los alumnos de la facultad, sino también por los críticos de teatro. La presentación del auto causó muy buena impresión en los maestros de teatro, especialmente en Salvador Novo, jefe del Departamento de Teatro del INBA, quien la vio en la Escuela de Arte Teatral del INBA, Novo se interesó por el autor porque había adquirido el compromiso de programar una temporada auspiciada por el Instituto Internacional de Teatro (ITI) y como tenía problemas para encontrar una obra mexicana, le pidió a Carballido una obra grande. El joven autor ya tenía en proceso *Rosalba y los Llaveros*. Salvador Novo lo estimuló para terminarla y él mismo la dirigió para el Palacio de Bellas Artes. Con ella Carballido entró por la puerta grande al mundo del teatro en 1950.

En este mismo año fue becario del Instituto Rockefeller en Nueva York y más tarde, del Centro Mexicano de Escritores. Escribió guiones para ballet y ópera y la obra en tres actos *La Llorona*. Desde entonces cultivó una variedad de géneros y estilos teatrales, los cuales manejó con maestría. Comenzó su vida de autor dramático escribiendo obras de estilo fantástico, para luego tratar el realismo, siguió con otras de estilo social-didáctico, abordó temáticas históricas, incursionó en el *sketch*, y las revistas, realizó obras poéticas y filosóficas, y experimentó con las combinaciones de géneros y estilos.

Después de su primer éxito nacional siguieron a *Rosalba y los Llaveros*, *La sinfonía doméstica* (1952), *La danza que sueña la tortuga* (1954) *Felicidad* (1955), *El día que se soltaron los leones* (1957), *Un pequeño día de ira* (1961) y

después muchas más, casi todas publicadas. Escribió más de doscientas obras entre dramaturgia, narrativa, y guiones de ópera, cine y ballet, pero el maestro siempre sorprendió a los investigadores con nuevas obras. Cuando se ha registrado su producción en un determinado periodo de tiempo, el investigador se encuentra con nuevas obras, sean de reciente producción o que el maestro guardaba por considerarlas incompletas. Así que nunca se está seguro de cuántas obras tiene en su haber. Éste es uno de los guiños pícaros que él acostumbraba hacer, gesto con el que uno se encuentra frecuentemente como receptor de sus obras.

Entre las obras de fin de siglo XX son dignas de mencionar: *Los esclavos de Estambul*, *Vicente y Ramona*, *El mar y sus misterios*, *Zorros chinos*, *Un ramo de rosas* y las últimas del ciclo de cincuenta y dos obras en un acto dedicadas al Distrito Federal, recogidas en un tomo y publicadas en 2006.² Muchas de sus obras han sido traducidas a otras lenguas, por mencionar algunas: al inglés, francés, alemán, ruso, italiano, y en breve, al coreano. Sus obras se han representado incontables veces en el extranjero y en nuestro país.

Emilio Carballido no sólo fue escritor de teatro sino también de narrativa (cuento, novela), de artículos en periódicos y revistas especializadas y guiones de cine. Prologó múltiples libros de artistas plásticos y de sus alumnos. Fue promotor de dramaturgos jóvenes editando sus textos en antologías prologadas por él, o en revistas de las que fue director o asesor. La revista más importante es *Tramoya*, fundada por él mismo en 1975 y apoyada por la Universidad Veracruzana, en la cual difundió dramaturgia joven, textos olvidados por la historia del teatro, dramaturgia latinoamericana y traducciones de obras de otros países. Con *Tramoya* promovió el curso de dramaturgia que lleva el nombre de la revista.

² Las obras de teatro y narrativa de Emilio Carballido se encuentran en el acervo sobre el autor, recopilado por Socorro Merlin.

Carballido ocupó a lo largo de su vida cargos oficiales, en su estado natal Veracruz, especialmente en Xalapa, donde fue subdirector de la Escuela de Teatro de la Universidad Veracruzana. Fue asesor de actividades culturales y editoriales de su Universidad, así como de centros de investigación latinoamericanos. Supervisó el aspecto literario del Ballet Nacional de México, con el que realizó una gira internacional en 1957 por Europa y Asia. Fue maestro de la Escuela de Arte Teatral del INBA desde 1959 y su director de 1972 a 1975, también maestro del Taller de Teatro del Instituto Politécnico Nacional en donde se formaron dramaturgos de éxito. Los talleres de dramaturgia los continuó tanto en su casa del D. F., como en la de Xalapa. También impartió cursos en universidades nacionales, norteamericanas, europeas y latinoamericanas.

Emilio Carballido recibió durante su vida numerosos homenajes y obtuvo diversos premios en México y en el extranjero. Por sus 70 años de vida el INBA le ofreció un homenaje nacional. En 1992 recibió el Doctorado *Honoris Causa* de la Universidad Veracruzana; Hasta el año de 2008 fue creador emérito y asesor permanente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA y las paredes de sus dos casas no tienen espacio suficiente para todos sus diplomas, medallas y arieles por su guiones cinematográficos. El 22 mayo de 2008 recibió un homenaje nacional *post mortem* en el Palacio Nacional de Bellas Artes con motivo de su aniversario ochenta y tres.

Emilio Carballido escribió por puro gusto y porque no podía hacer nada para evitarlo, para él fue una constante descubrir y develar la obra que bullía en su mente.³ Cuando produjo sus primeras obras, el horizonte de expectativas del campo teatral mexicano, no aceptaba textos que rompieran con los cánones establecidos, como ocurre cada vez que el sistema teatral se

³ Carballido, Emilio. "Este taller" en *Carpintería dramática*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1979.

transforma, por el manejo de sus propios elementos y materiales. Los directores de teatro y los públicos gustaban de las obras de los dramaturgos norteamericanos, franceses o españoles, que mostraban personajes atormentados, con una psicología rebuscada. Los autores mexicanos de éxito eran: Rodolfo Usigli, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y Celestino Gorostiza, autores que escribieron sobre la clase media mexicana, de la posrevolución, pero la generación joven de entonces, —llamada después “de los cincuenta”— estaba ya emergiendo con otras posibilidades de escritura dramática con temas distintos. Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña, Jorge Ibargüengoitia, Héctor Mendoza, y el propio Emilio Carballido son los integrantes de esta generación la cual se distinguió de los autores de la generación anterior, por un diferente tratamiento de sus textos, por su discurso crítico, por el uso del lenguaje cotidiano, por las temáticas cercanas a la mayoría de la gente, por el uso del tiempo y el espacio fuera de los códigos aristotélicos y por el *tempo* característico de la pieza en algunas obras y en otras, el de comedia o tragedia muy mexicanas; sobre todo en los primeros tiempos de producción del grupo.

El dramaturgo veracruzano no accedió al éxito con sus primeras obras de estilo fantástico, sino por una comedia, por lo que desde entonces algunos críticos lo catalogaron como comediógrafo de costumbres, entre ellos Luis Reyes de la Maza, Rafael Solana y sin ir más lejos, Fernando de Ita que así lo caracterizó en el programa del último homenaje nacional. Este membrete ha circulado por los recintos académicos, reproduciendo un error que el propio autor designó como tal.⁴ Los investigadores que han profundizado en la obra carballidiana como Margaret Sayers, Madeleine Cucuel, Jacqueline Bixler, Felipe Galván, Felipe Reyes Palacios y Antoine Rodríguez, han

⁴ Vega, Patricia. “Me disgustan los membretes porque sólo limitan la creación: Carballido”. Periódico *La Jornada*. 6 de julio de 1995.

expresado en muchas ocasiones que el teatro de Carballido aborda muchos géneros y estilos, no se ha detenido solamente en uno, y que la sencillez de sus textos es sólo aparente.

La obra teatral

Emilio Carballido concibió al teatro como un complejo de significaciones que encierra valores estéticos y proporciona verdades sobre los hombres, las mujeres y el mundo. El dramaturgo se refirió a la escritura como una disposición para conocer qué enseña la obra y no para saber qué se va a enseñar a la humanidad con ella, dado que el teatro es un acto de extremo amor a la realidad y a nuestros semejantes.⁵ Lo que significa que el autor, al correr de los años y con la experiencia, abandonó su gesto arrogante de juventud y se acercó cada vez más al significado profundo de la vida y el mundo.

Desde muy temprano en su producción, Carballido escribió sus obras, concentrándose primero en su sustancia, sin pensar para escribirlas, en su género o estilo, dejó que su sustancia, los personajes y sus acciones, decidieran la estructura, y por lo tanto, fuera esta sustancia la que definiera su estilo y género. Consideraba que cada obra tiene sus propias leyes, que son descubiertas por el autor, al tiempo que las escribe. Las leyes de cada obra son únicas, se integran al texto dramático, en un momento y lugar determinados de la ficción; convergen entonces con leyes mucho más generales, que los investigadores descubren, para comprender la multivocidad de su lenguaje. En las obras el autor deja hablar a los personajes, por lo que nunca pierden fuerza y convicción. Carballido consideró que el arte no puede enseñarse, lo que se enseña es el oficio, bases sólidas para desarrollar la imaginación.⁶

⁵ Martínez Ramírez, Fernando. "Emilio Carballido", en *70 años de Carballido*. CONACULTA. México, 1996.

⁶ Harmony, Olga. "Emilio Carballido: la escuela de teatro tiene hambre

La estructura dramática

En cuanto a la estructura dramática de las obras, todas son distintas en su organización, unas respetan la sincronía temporal como varias del ciclo del D. F. (*Teléfono celular, ¿Quién anda ahí?, Estufas*). A veces tienen una distribución sincrónica, con pequeños saltos en la cronología de la historia (*La danza que sueña la tortuga, El espejo 2*), otras dan saltos, de acuerdo a la formación interna de la obra (*El álbum de María Ignacia*); en ocasiones, tienen una organización-desorganización con episodios modulares que pueden ser representados en conjunto, parcial o individualmente. (*Tiempo de ladrones o La historia de Chucho el Roto*), lo mismo que en la revista *José Guadalupe o Las glorias de Posada*, formada por obras independientes enlazadas por canciones, bailes, versos y sketches. Algunas son como murales que también pueden ser representadas al mismo tiempo, individualmente o por conjuntos (*Querétaro imperial*).

Hay obras que manejan la realidad y la ficción en una mezcla de tiempos reales y oníricos, donde el tiempo no tiene medida (*Los dos mundos de Alberta, La trilogía del lugar y la hora, La hebra de oro, El espejo, Por si alguna vez soñamos, Zorros chinos*). Otras obras están estructuradas con muchos cambios de tiempo y lugar, con acciones de estilo cinematográfico (*Vicente y Ramona, Las noticias del día*), o tienen una estructura de varios planos de realidad escénica, un efecto de *mise en abîme*, teatro en el teatro, con múltiples recursos escenográficos y de utilería, como títeres grandes y pequeños, retablos con marionetas y otros artefactos, algunas de ellas son *¡Silencio pollos pelones ya les van a echar su maíz!, Engaño colorido con títeres, La medalla, Los esclavos de Estambul*.

atrasada". Entrevista en *Diorama de la Cultura*. Periódico *Excélsior*: Marzo de 1972.

La variedad en la estructura alcanza toda su producción, cada obra tiene su propia poética, en cada una de ellas se pueden encontrar significaciones complejas objetivadas en su discurso, a través de las acciones de los personajes y en la crítica, la cual el dramaturgo ejerce a plenitud.

Los personajes

El dramaturgo creó una multitud de personajes de todas las edades, géneros y condiciones. Se inspiró en personajes de la vida cotidiana, de la historia, de la mitología regional y universal, y en su pura imaginación. Siempre atento a lo que sucedía a su alrededor y a los acontecimientos del diario vivir, el autor tomaba un motivo de la realidad y lo situaba dramáticamente para construir una obra de arte. Por eso, muchas obras se asientan en una realidad dada, que él transforma en realidad escénica y de allí se vinculan con otras realidades imaginarias, oníricas.

Los personajes de Carballido son reflejo especular de los mexicanos de distintos tiempos, y como afirma Jacqueline Bixler, de la contradicción misma, como la de los propios mexicanos,⁷ pertenecen a todas las clases sociales, también hay en sus obras animales y seres inanimados que toman vida para presentar discursos subjetivos o meta teatrales. En todo caso los personajes abordados en sus obras, son como cualquiera de nosotros y enfrentan situaciones que nos parecen familiares; su lenguaje creemos reconocerlo, pero la técnica de construcción dramática no es sencilla.

Los personajes siempre tienen un discurso para transmitir a los receptores en un lenguaje sea directo o hermético, a veces difícil de decodificar. En su trayectoria topan con situaciones clave de su vida imaginaria, mismas que desencadenan la

⁷ Bixler, Jacqueline E. *Convención y transgresión. El teatro de Emilio Carballido*. Universidad Veracruzana. Xalapa, Veracruz, 2001. Pág. 35.

fábula y la intriga, a veces difíciles y complejas, porque para solucionarlas, el personaje debe recomponer su identidad, su integridad, sus objetivos a corto plazo y mirar más allá de la situación misma planteada por el autor. Algo que parece discordante, si pensamos que el dramaturgo planea todo, pero si atendemos a la técnica de Carballido, que propone dejar ser a sus personajes, la proposición entonces nos parece coherente. A eso contribuye la posibilidad de que ellos encuentren caminos, salidas, para la toma de sus decisiones. No todas las obras tienen finales felices, algunas veces el final es incierto, pero siempre hay acciones o palabras de los personajes que vislumbran el cambio en sus vidas, dado por el acto de reconocimiento de sus errores, de sus fallas, por su reflexión o por las acciones en sí mismas y sus consecuencias.

Un distintivo particular es el conocimiento del carácter femenino por el dramaturgo. La psicología femenina es develada por Carballido en una buena cantidad de obras, en ellas da un lugar a los deseos íntimos y al imaginario femenino, como a Uarhari y Yuriria en *Zorros chinos*; a Lydia en *Difuntos de fin de siglo* o a Alda en *El espejo*. Estos deseos pueden ser eróticos, como los de las mujeres mencionadas o deseos de una mejor relación paterna o materna como los de Alberta, en *Los dos mundos de Alberta*, o Margarita, en *Las cartas de Mozart* y Rosa en *Los días*.

Una preocupación es la sujeción de las mujeres a los poderes que las inmovilizan y el desarrollo de la obra encuentran alternativas de libertad, como las hermanas Moredia de *La danza que sueña la tortuga*, Nora de la obra del mismo nombre, Catalina de *La prisionera*. Otras mujeres encuentran una razón a su vida cuando ya ha pasado la juventud, como Yamilé en *Luminaria* quien le pregunta emocionada a Franz si pueden formar una familia, o como Mina de *Orinoco*, para quien siempre “falta lo más hermoso todavía”.

Los personajes masculinos son de carácter variado, unos complejos, otros simples y directos. Los hombres dominadores tienen la sartén por el mango y creen que no la van a soltar

nunca, pero basta que venga una mujer a hacerles preguntas, para deshacer la estatua de piedra que se habían forjado, como Leonardo Betancourt en *La prisionera*. Muchos de ellos tienen del amor un concepto heredado de dominancia y son torpes para dirigirse a una mujer y satisfacerla, es el caso de Nemario en *Zorros chinos*. Los hombres también desean otras relaciones que no parezcan perfectas, sino más humanas como Ignacio en *La medalla*, o como el marido de *La perfecta casada*.

Los hombres jóvenes se equiparan más a las mujeres, son como ellas, tiernos capullos sin experiencia y con una vida que no saben qué hacer con ella, como los jóvenes de *Ni cerca ni distantes*, donde Sergio y Lila deciden suicidarse pero no lo hacen “porque estar muertos... es estar solos”. Los viejos también se sienten revivir cuando se topan con situaciones inesperadas como Mario con Emma en *Felicidad* o el viejo de *Casaca y mortaja y a quien le baja*, donde la juventud se impone y la enamorada se fuga con su galán en una bicicleta que nos recuerda las pinturas de Remedios Varo.

Los niños y adolescentes merecen atención del dramaturgo, los ve como un reflejo de su infancia, con gran ternura y en situaciones que van de la comicidad a la conmiseración, como los niños de *El final de un idilio* donde los chiquillos juegan a los novios y se juran amor eterno; su maestro, un cura, los disuade diciéndoles que los va a casar y ante ese compromiso los niños se asustan y desisten de su amor; o el niño de *Dificultades* que se muere en brazos de su padre por falta atención médica, porque su padre no tiene dinero.

En las obras en las que los personajes son homosexuales, el autor los trata con discreción y delicadeza, en situaciones y acciones de gran belleza; sin agresividad, trata esta condición como cualquier otra y en el texto va implícita la crítica al sufrimiento por la censura y la marginación como en *Aguardiente de caña*.

Los viejos y las viejas tienen un lugar en sus obras, en las que denuncia la falta de humanidad para con ellos: Esteban en

Antes cruzaban ríos y se ocupa también del abuso de los jóvenes con ellos como sucede con Lola en *Misa primera*. Los viejos con una relación de dependencia, se muestran en *Parásitas*. También a los personajes dominados, los pobres, los perseguidos, los campesinos, les da la palabra, en *Vicente y Ramona*; a los bandoleros y a los obreros en *Tiempo de ladrones* y *Nahui Ollin*; a los vivos y los muertos, en *Difuntos de fin de siglo*, *El amor muerto* y *Las flores del recuerdo*. Los que representan el poder, los falsos, los mentirosos, son ridiculizados como algunos personajes de *Querétaro imperial* y personajes de *El mar y sus misterios* y *Difuntos de fin de siglo* también trató temas de chamanes y tonas en *Ndo Zone* y *En – Dor*.

Sus personajes históricos, replican la historia oficial y desmitifican al personaje en cuestión, mostrando su lado humano, su posibilidad de ser considerados en la heroicidad, como en la cotidianidad, con pasiones y acciones como las nuestras. Así lo demuestra en *Homenaje a Hidalgo*, *Las glorias de Posada*, *Ante murallas*, *El álbum de María Ignacia*, *Almanaque de Juárez*, *Engaño colorido con titeres*. En estas obras Carballido resuelve el problema narrativo con pivotes y mediadores de la acción: un narrador, un guía, un fotógrafo, la Patria los propios personajes protagónicos, mediando entre la acción teatral y la narración histórica, se vale también de canciones, pantomima, versos, música y proyecciones, fotografías o dibujos de personajes aludidos en el diálogo, que escénicamente ofrecen una condensación de imágenes que resuelven el problema del espacio/tiempo.

El lenguaje

Si en la dramaturgia carballidiana es la obra misma la que le dicta su estilo y género, es el autor quien imagina, organiza la trama, escoge las palabras, da el ritmo y el tono a la fábula. En los diálogos y en las didascalias el discurso refleja su ideología

y su propia manera de concebir el arte y la vida. En su discurso, las múltiples voces, los conceptos y las palabras, adquieren significado por medio de figuras y formas gramaticales que el autor adjudica a personajes de la cotidianidad o de su invención. En los diálogos de cada uno de ellos, hay una serie de informaciones, relacionadas no sólo con los demás discursos escénicos: musicales, escenográficos, coreográficos, que constituyen la diégesis de la obra, sino también con otros personajes, otros objetos, tiempos, lugares y situaciones, de otras obras suyas. Muchos personajes emigran de una obra a otra y el receptor puede armar otras historias o completarlas como un rompecabezas.

El uso del lenguaje por el autor es variado, se vale del cotidiano, del popular, del filosófico e incluso del prosopopéyico. En todos los casos es plurisígnico y en ocasiones linda con lo maravilloso; posee códigos herméticos que a veces no se alcanzan a comprender en su totalidad como en *Los esclavos de Estambul* o en *El mar y sus misterios*. La selección del lenguaje en los ejes sintagmático y paradigmático de la organización y la combinación, puede identificarse no sólo con el tiempo y el espacio en que se sitúa la obra, sino con la actualidad del receptor, con los contextos socio políticos de la vida cotidiana.

El lenguaje en las obras de Carballido es dictado por el propio personaje, es una búsqueda de lo apropiado para tal o cual situación, es explorado por el autor para su comprensión por los receptores; está de acuerdo con el tratamiento de los personajes, no es forzado y goza de entera libertad, usa tanto idiolectos como lenguaje poético con uso de tropos.

El popular es uno de los lenguajes más utilizado con referencia a los diversos orígenes de los personajes, como parte de un grupo social; los diálogos son de apariencia sencilla, pero con un tratamiento dramático muy cuidadoso. Estamos de acuerdo con Milagros Ezquerro: "Carballido no calca los lenguajes porque serían inaudibles para el público".⁸ El autor

construye un lenguaje dialogado, que da al receptor la ilusión de estar frente a los personajes de carne y hueso. Este lenguaje transmite mucho más, porque lo sintetiza en el discurso. Los directores de escena están de acuerdo en que el lenguaje usado por el dramaturgo es el indicado y no otro y cuidan de no traicionarlo en sus montajes.

Los cronotopos en la dramática

Los cronotopos de las obras se proyectan, más allá de la ficción de la escena. Podemos encontrarlos en la diégesis de cada una, la fábula se expande en la concepción del tiempo y el espacio, utilizando varios planos de acción. Los personajes y sus acciones están situados en escenarios de todo tipo, desde los consabidos espacios de recámara, o de habitación cualquiera en una casa, hasta los espacios imaginarios, etéreos, sin localización, donde el tiempo tiene otra medida y donde los personajes adecuan sus acciones a estos ambientes. Los personajes despliegan sus acciones en la calle, en los jardines, en los arrabales atravesados por caminos empedrados, o por la vía del tren; en fiestas populares, en los panteones, en el lago, en la iglesia, en capillas, en plazas públicas, en los volcanes, en la playa y en el mar. La lista se extiende a todos los lugares posibles en donde el espacio, el tiempo y la acción se conjugan en la teatralidad. Antoine Rodríguez ha hecho un estudio de los espacios que abarcan sus obras en un acto, del volumen *D. F.* y describe la variedad y significación de ellos.⁹ Los espacios y tiempos utilizados por Carballido son numerosos

⁸ Ezquerro, Milagros. "El lenguaje dramático en 'Yo también hablo de la rosa' de Emilio Carballido" en *El teatro mexicano visto desde Europa*. CTRU/CRILAUP. Presses Universitaires de Perpignan. Francia, 1994.

⁹ Rodríguez, Antoine. *Un siglo urbano en breve. El D. F. de Emilio Carballido*. Universidad Veracruzana. Xalapa, Veracruz, 2005.

porque no sólo son los del escenario en cuestión, sino los que aparecen en escena, pero forman parte de la diégesis.

Carballido deja que el receptor perciba en sus obras que todas las acciones suceden por una organización armónica de la naturaleza, y que las acciones de los hombres, como las de sus personajes ocurren por citas de esa organización natural, en un lugar y en una hora precisa. Además, deja entrever que todas esas acciones están unidas por un tenue hilo que es como el de *La hebra de oro*.

Las temáticas

Emilio Carballido se dejó seducir por una gran variedad de temas, de interés social, político, de relaciones familiares, interpersonales, históricos, y amorosos, de vida y muerte, de lucha contra el poder político, social o familiar. Las temáticas acudieron a su pluma, sea porque surgieron de su propio deseo, o por comunicación y sugerencia de sus amigos, o bien, por encargo de alguna institución, que, sabedora de su creatividad e imaginación fecunda, le pidió que escribiera sobre un tema en específico.

Las temáticas se relacionan unas con otras, por ejemplo, en las que predomina, la relación familiar, también puede aparecer la relación de pareja como en *Un vals sin fin por el planeta*; en aquellas que lo principal es el tratamiento de la vida y de la muerte, también se encuentran relaciones familiares, de pareja y amorosas. En las claramente políticas como *Conmemorantes*, *Únete pueblo* o *Nahui Ollin* se perfilan las relaciones madre-hijo o de la generación adulta y la joven. Entre las obras que tratan las relaciones familiares están *Rosalba y los Llaveros*, *La danza que sueña la tortuga*, *Felicidad*, *Fotografía en la playa*, y una buena cantidad de las cincuenta y dos que aparecen en el volumen del *D. F.* En todas ellas se entrecruzan otras temáticas.

Los temas que tratan las relaciones de pareja suelen ser de todo tipo, reales o imaginarias. Las de la realidad están regidas por las leyes y normas sociales, aunque el autor trata de subvertir el poder que ejercen los hombres sobre las mujeres, la generación adulta sobre los jóvenes o las del gobierno sobre los ciudadanos. Las relaciones imaginarias son las ideales, aquellas en que hombres y mujeres desearían otra forma de amor, tal como sucede en *El espejo*, *Zorros chinos* y en *El solitario en octubre*.

Las relaciones de poder se hacen sentir en obras en donde el dramaturgo se pronuncia por los dominados, los débiles, aquellos que no tienen armas para combatir la insolencia, el maltrato y la humillación y a quienes ofrece salidas para sacudirse el yugo. A veces no sabemos si lo harán pero nos queda la esperanza de que así sea, otras veces, los personajes no superan el peso de la autoridad como en *Soñar* donde la protagonista se suicida y en *¡Silencio pollos pelones ya les van a echar su maíz!* Los desprotegidos encuentran un alivio a su pobreza. En *El día que se soltaron los leones*, donde la intransigencia y el poder del dinero cobran una víctima. La postura en favor de los desprotegidos y contra el poder se halla no sólo en estas obras, sino en muchas más, en donde su ideología aparece subrepticia o declaradamente, en los temas tratados.

La vida y la muerte, tema muy mexicano, es otro que al dramaturgo le acompañó durante toda su producción. A intervalos de tiempo trató este tema desde su obra *Vestíbulo* de 1948 hasta *Difuntos de fin de siglo* (1999). Él solía decir que nosotros no sabemos bien a bien si estamos viviendo o estamos muriendo. La vida que lleva consigo la muerte —cara a los mexicanos— la trata Carballido en varias ocasiones, en donde vida y muerte se superponen o se complementan y en espacios donde el tiempo tiene otra medida distinta a la normal. En *La bodega* las parejas seducidas por el amor, no sienten el deterioro de sus cuerpos. En *El amor muerto* la

enamorada se muere (literalmente) poco a poco para reunirse con su amado muerto. En *El glaciar*, la vieja que perdió a su novio en un glaciar cuando estaban a punto de casarse, lo recupera muchos años después y en su velorio, en un espacio imaginario copula con él. En las obras que celebran el Día de muertos como en *Las flores del recuerdo* y *Difuntos de fin de siglo*, los vivos y los muertos se dan cita.

En las obras que tratan temas históricos, encontramos cualidades que rebasan la historia monumental, estatuaria o de bronce, como le llama el historiador mexicano Luis González y González,¹⁰ es porque Carballido no reproduce el documento, respeta el hecho histórico, pero interviene teatralmente en la construcción de los personajes, y sin cambiar su destino histórico, les otorga palabras y actitudes que pudieron ¿por qué no? haberlas dicho. También utiliza un lenguaje distinto al acotado que usa la historia. Los referentes históricos son acercados a los contemporáneos y la crítica se extiende también en ese sentido. Es el caso de las obras *Ante murallas* y *Paredón*, donde Carballido presenta al emperador Maximiliano, como un ser humano despojado de sus reales atributos. En sus diálogos con la "Mexicanita" cuando ésta le propone huir, él se niega y enfrenta su destino con valor. En *Engaño colorido con títeres*, trata de la vida de sor Juana Inés de la Cruz. La obra está organizada en dos partes que se refieren a la vida de la monja antes y después de conocer a la condesa de Paredes. Allí podemos apreciar diálogos magníficos en un escenario en varios planos.

Almanaque de Juárez es efemérides, un recuento de momentos decisivos o coyunturales en la vida de Benito Juárez. En *Homenaje a Hidalgo*, el ballet y los actores representan al pueblo y al ejército. Hidalgo, como conciencia nacional, reflexiona sobre los poderes de la Iglesia, favorecedores de los ricos y denuncia cómo se acumulan las injusticias. Mono-

¹⁰ González y González, Luis. *Todo es historia*. Cal y Arena. México, 1989.

loga su rebeldía contra el poder español, da la razón a las necesidades de los pobres, los inflama y hace la independencia. También tocó el personaje de José Guadalupe Posada, en *José Guadalupe o Las glorias de Posada*,¹¹ trata de la vida del famoso grabador y su producción artística, dedicada a ilustrar obras para títeres y sucesos de la vida cotidiana de su tiempo, en periódicos y libros. También abordó la figura de Felipe Carrillo Puerto, su lucha por el pueblo yucateco y su amor por la *Peregrina* en *El tigre rojo*.

Las obras de Carballido con tema histórico no son sólo estas, tiene muchas más, que no tocan la historia monumental y antigua como tema central, sino la microhistoria, con personajes y sucesos de la cotidianidad que, a fin de cuentas, hacen la historia con mayúscula. Los textos tienen la capacidad de llegar a distintos niveles de recepción y considerar varios horizontes de expectativa, que pueden atender al nivel de superficie o a la estructura profunda, con escalones de difícil acceso. De allí que la atención de algunos receptores se dirija solamente a lo sencillo de la fábula, a la narración de un hecho y deje de lado los varios niveles de significación que el texto ofrece.

El texto y la escena

La espectacularidad de los textos dramáticos es interpretada desde la particular formación y experiencia de los directores de escena, quienes se valen de sus conocimientos para interpretar los textos carballidianos que los obligan a ir más allá de su propia expectativa. La obra del dramaturgo veracruzano ha sido puesta en escena por directores *amateurs*, por alumnos de las escuelas de educación secundaria y de las preparatorias, de los Centros de Educación Artística, de las escuelas de

¹¹ Carballido, Emilio. *José Guadalupe o Las Glorias de Posada*. Libreto mecanoscrito 1976.

teatro y por supuesto, por los directores profesionales sean nacionales o extranjeros.

Los directores profesionales que han montado sus textos dramáticos no han realizado cortes agresivos que los mutilen, a veces han cortado una palabra o un recurso escenográfico, pero son cortes mínimos, que no interfieren en el todo de la obra. Se muestran complacidos por la forma teatral y por el lenguaje. Algunos directores de escena se sienten frustrados por no haber conseguido el éxito completo, en estos casos el texto dramático se dejar ver y los críticos notan la falta de una lectura cuidadosa del creador del espectáculo.

Casi toda la producción de nuestro autor se ha puesto en escena, sobre todo la de formato en un acto. Realizar un inventario de los montajes es muy difícil, porque hay montajes en el Distrito Federal, en los estados de la República y en Latinoamérica, Europa y Asia. Carballido escribió muchas de estas obras para ser representadas por los alumnos de la Escuela Nacional de Arte Teatral. Con la colaboración de los alumnos escribió varias de ellas como es el caso de las nueve obras que componen el volumen *Tejer la ronda*, que han sido material de trabajo de los alumnos de la ENAT.

Las obras de Carballido, aún las escritas en los primeros años de creación, despiertan el interés de directores jóvenes, porque dicen que contienen imágenes con gran capacidad de atracción estética. La recepción por el público asistente a los espectáculos suele ser desigual, por la diferencia de los horizontes de expectativas, pero su cualidad de poder ser interpretadas en varios niveles de significación, borra la diferencia entre públicos no formados en el teatro y aquellos que lo son. La buena recepción de las obras de Carballido se debe a esta capacidad abarcadora que va del el nivel anecdótico hasta la interpretación hermenéutica, reveladora de los secretos de la estructura y la connotación del texto, entonces la polisemia de los signos se dispara para mostrar la ideología del autor y los alcances de su pensamiento reflexivo y críti-

co, muestran cómo el dramaturgo percibe el pulso social y psicológico mexicano en sus múltiples variantes.

Conclusiones

Para terminar, insistimos en que Emilio Carballido fue un extraordinario creador. Tuvo una producción intensa y variada en género y estilo, estructurada con libertad, tendiente a la comprensión y al conocimiento del ser humano y en especial del mexicano, comprendido en su multiétnicidad y en su multiculturalidad. Nos acerca también a la comprensión de la armonía de la naturaleza de la que el ser humano es parte. Se ocupó tanto de lo grande como de lo pequeño, de los héroes de la historia oficial y de los seres anónimos de cada día.

Estamos de acuerdo con los especialistas que dicen que el dramaturgo es universal desde lo regional. En esto converge con el pensamiento de Rodolfo Usigli. Si Usigli es considerado por investigadores y estudiosos como el introductor de la modernidad y la innovación en el teatro mexicano, a Carballido debe considerársele como el dramaturgo que las consolida, por su capacidad de manejo de los recursos del sistema teatral, por su pluralidad como hombre de teatro, por su interés en México y los mexicanos, por su amplia y fecunda labor educativa y difusora, dentro y fuera del país. La obra de Emilio Carballido es fundamental para el teatro del siglo XX. Su acervo dramático y narrativo tiene todo lo necesario para provocar en los receptores del siglo XXI, nuevas lecturas y nuevas interpretaciones.

Bibliografía

- Acervo de la obra de Emilio Carballido 1946-2002*, recopilado por Socorro Merlín.
- Bixler, Jacqueline E. *Convención y transgresión. El teatro de Emilio Carballido*. Universidad Veracruzana. Xalapa, Veracruz, 2001
- Carballido, Emilio. “Este taller” en *Carpintería dramática*. Universidad Autónoma Metropolitana. México, 1979.
- , *D. F. 52 obras en un acto*. FCE. México, 2006.
- , *Teatro de Emilio Carballido I, II*. Gobierno del Estado de Veracruz. México, 1992.
- , *Emilio Carballido: Orinoco, Rosa de dos aromas, El mar y sus misterios, Escrito en el cuerpo de la noche, Los esclavos de Estambul*. FCE. México, 2002.
- , *La prisionera*. INBA, TIJUANA, CAEN, CONACULTA. México, 1995.
- , *Engaño colorido con titeres, Pasaporte con estrellas*. Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz. 1997.
- , *El tigre rojo*. Universidad Autónoma de Yucatán, México, 2000.
- , *Teatro: El relojero de Córdoba, Rosalba y los Llaveros, El día que se soltaron los leones*. FCE. México, 2004.
- Ezquerro, Milagros. “El lenguaje dramático en ‘Yo también hablo de la rosa’ de Emilio Carballido”, en *El teatro mexicano visto desde Europa*. CITRU/CRILAUP. Presses Universitaires de Perpignan. Francia, 1994.
- Farfán Cano, Isabel. “Emilio Carballido”, en *Revista de Revistas*, México, 10 de mayo de 1952.
- Harmony, Olga. “Emilio Carballido: la escuela de teatro tiene hambre atrasada”. Entrevista en *Diorama de la Cultura*. Periódico *Excélsior*. Marzo de 1972.
- Martínez Ramírez, Fernando. “Emilio Carballido”. en *70 años de Carballido*. CONACULTA. México, 1996.

- Merlín, Socorro. *Catálogo comentado de la obra de Emilio Carballido, volúmenes I, II, III*. CD. En *Biblioteca digital*. CITRU/INBA. México, 2005.
- Rodríguez, Antoine. *Un siglo urbano en breve. El D. F. de Emilio Carballido*. Universidad Veracruzana. Xalapa, Veracruz, 2005.
- Vega, Patricia. “Me disgustan los membretes porque sólo limitan la creación: Carballido”. Periódico *La Jornada*. 6 de julio de 1995.



LAS ESCRITORAS

REFLEXIONES SOBRE LA HISTORIA EN LA OBRA DE ELENA GARRO

Horacio Molano Nucamendi*

La oposición entre literatura e historia en cuanto a formas de registro del tiempo se fundamenta en los propósitos que cada disciplina tiene al configurar el pasado. Si para la literatura la memoria funciona como una manera de manifestar la esencia humana, para la historia se trata de conocer la verdad de los acontecimientos pretéritos. La revelación de esa “verdad” de los hechos crea las condiciones para que exista una historia oficial; es decir, una versión de la vida de los hombres en el pasado. La contraparte de ese tipo de historia, bien puede estar en la literatura pues da voz a personajes que quedan marginados de la versión oficial de los hechos.

Elena Garro, polémica escritora, quien se declaraba abiertamente perseguida por la cúpula del poder mexicano desde 1968, vivió autoexiliada por más de veinte años. Fue una figura incómoda para la intelectualidad mexicana, ya que criticaba la manera en que se conducían muchos personajes de la vida cultural de México. Separada de Octavio Paz en 1962, con quien se casó en 1937 y tuvo una hija, Helena Paz, su acompañante de por vida, Garro representó la otra cara de la literatura mexicana al situarse al margen de una carrera exitosa durante la época del *boom* latinoamericano. Relegada en el

* Departamento de Literatura y Publicaciones del CEPE, UNAM.

extranjero, la novelista y dramaturga, se convirtió en símbolo de la incompreensión desatada por los conflictos ideológicos.

La obra de Elena Garro se ve afectada por los acontecimientos de su vida, pues por más de una década dejó de publicar; un silencio que privó durante todos los años setenta. Antes de marcharse de México, había recibido el premio Xavier Villaurrutia por su novela de mayor prestigio: *Los recuerdos del porvenir* (1963), libro al que le siguió una colección de cuentos, *La semana de colores* (1964), con los que saltó a la fama como una integrante del realismo mágico, corriente con la cual la narrativa latinoamericana tuvo su apogeo internacional (después protestaría por el encasillamiento que produjo tal identificación). Se había iniciado en el teatro con piezas como *Un hogar sólido* estrenada en 1957. Fue hasta el año de 1980, cuando nuestra autora lanzó un nuevo volumen de cuentos: *Andamos huyendo Lola*, en el cual el ambiente opresivo y persecutorio hace pensar en un sentido autobiográfico. A partir de entonces publicó una novela por año: *Testimonios sobre Mariana* (1981), *Reencuentro con personajes* (1982) y *La casa junto al río* (1983), en éstas continúa la búsqueda de los orígenes y de las causas de sus frustraciones y angustias; los críticos ven a sus personajes como un *alter ego* de la autora. Después vendrán más obras narrativas que aunque escritas en los años sesenta ven la luz hasta la década de los noventa. Encabeza estas obras *Y Matarazo no llamó...* (1991), después vendrían *Inés* (1995), *Busca mi esquila: Primer amor*, *Un traje rojo para un duelo*, *Un corazón en un bote de basura* (todas de 1996) y después de ellas continúa la edición de esos materiales que guardaba la autora en un baúl. Este auge editorial de sus obras fue acompañado de su regreso en 1993 a México, donde pasaría sus últimos años.

De tal suerte, en la obra de Garro encontramos manifestados algunos puntos de vista de gente que es desplazada por circunstancias dictadas desde la cúpula del poder. Así se ocupa de una figura histórica como Felipe Ángeles, general re-

volucionario al que se le enjuicia por sus diferencias con los altos mandos de la época, o Eugenio Yáñez, protagonista de *Y Matarazo no llamó...*, un oficinista que se ve implicado en una persecución policiaca al verse involucrado con un movimiento social. La misma autora se presenta como personaje disidente al relatar en *Memorias de España 1937* (1992) su participación en un Congreso de intelectuales antifascistas en los candentes años de la Guerra Civil Española. Otra mujer más es Bárbara, testigo del trato a los prisioneros alemanes al final de la Segunda Guerra Mundial. El interés por los hechos históricos se evidencia desde *Los recuerdos del porvenir*, novela en la que se narran las condiciones de vida de un pueblo durante la época de los cristeros en México.

Podemos decir que la reflexión de los hechos históricos es una constante en la obra de Elena Garro y ésta ha sido realizada en diversos géneros, lo que brinda una particular oportunidad de análisis de su obra, pues es posible apreciar los distintos grados de representación de los hechos históricos.

El testimonio propio

En 1992 aparecieron *Memorias de España. 1937* dejando claro su interés por expresar su punto visto sobre el conflicto. Recordar aquella España, la hace entender que la historia es un conocimiento que se forma a través de un saber que se acumula por medio de la experiencia; rememorar y dar testimonio propio permite llegar al conocimiento de las circunstancias vividas, así los recuerdos forman una visión más clara de las cosas. Haber presenciado combates, padecido hambre, vivido el terror de sentirse “como una manada de animales indefensos ante el matadero”¹ (p. 69), hace que la autora

¹ Elena Garro, *Memorias de España 1937*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1992, p. 69.

reflexione acerca de lo que la humanidad ha sido en el transcurso del tiempo. Al mismo tiempo que articula aquellas emociones pasadas advierte lo absurdo de los acontecimientos desencadenados por su decisión de viajar en ese momento a ese lugar. También establece la importancia que los hechos tendrían para el resto de su vida.

Si bien el mismo título del libro *Memorias de España 1937* nos remite a un lugar y momento determinados, en sus páginas se entrecruzan espacios y tiempos que amplían la dimensión del acontecimiento central. Podría decirse que se trata de la ubicación de lo particular en lo universal. El hecho de enfrentarse a la situación de la Guerra Civil española hace que Elena Garro medite, y alcance reflexiones que rebasan el ámbito puramente español. La experiencia pura de los combates la marcan de un modo que entiende el sufrimiento causado por cualquier otro conflicto bélico. En un pasaje de *Memorias de España 1937* se relata la sinrazón de las armas de fuego y se deja claro el sentido de recapacitar acerca de los actos humanos:

A veces paseábamos con él [Rafael Alberti] por la ciudad de Madrid. Pasábamos frente a las fachadas de unas casas de piedra sólida y vi trozos de piedra desprendidos y agujeros en ellas. Le pregunté a qué se debía.

—Son los resultados de la metralla —dijo.

Si la metralla era capaz de lastimar así la piedra, ¿qué haría con la piel humana? Me vi las manos. El hombre era demasiado frágil para tratarse con aquella brutalidad. Y sentí miedo, mientras Rafael continuaba hablando de Góngora.³

(*Memorias...*, p. 92)

En este fragmento se aprecian ciertos aspectos reiterados en *Memorias de España 1937* como el de la actitud de los intelectuales ante la guerra, la reacción de Alberti al estar cara a

³ *Ibid.*, p. 92.

cara con la brutalidad del enfrentamiento armado es evasiva, nula. Garro sólo se detiene a reflexionar sobre la atrocidad, sin hacer extensivo su pensamiento, quizá por ello sienta la necesidad de recrear aquel tiempo en las páginas de este volumen autobiográfico.

Elena Garro explora situaciones límite en carne propia. Extrae vivencias aterradoras que conforman su visión de los hombres. Ese interés corresponde a un auténtico afán de comprensión del acontecer humano. Es importante subrayar que a la autora no le interesa hacer un registro pormenorizado de los hechos históricos que narra, no lo hace a pesar de tratarse de un libro de memorias, más bien manifiesta sus emociones al conocer un ámbito nuevo para ella. Nuestra autora escribe las esencias del acontecimiento. Por eso mismo no registra fechas y se afianza en la intemporalidad de la descripción de las sensaciones que provocan las balas.

En las “Tesis de filosofía de la historia” de Benjamin se lee: “La tradición de los oprimidos nos enseña entretanto que el ‘estado de emergencia’ en que vivimos es la regla. Debemos llegar a un concepto de historia que resulte coherente con ello”.³ Y tal parece que Elena Garro alcanza ese concepto, pero no a través de la materia histórica, sino por medio de la literatura. En *Memorias de España 1937* la autora declara: “El desdichado nunca tiene razón, siempre es culpable. Esto lo he comprobado a lo largo de mi ya larga vida”.⁴ De esta manera se coloca del lado de los oprimidos, de los perdedores, de los que no tienen voz.

La idea de reelaborar el pasado la aplica pues a su propia vida, escribe *Memorias de España 1937*, obra en la que por medio del autoanálisis, Elena Garro se recrea como personaje. En este relato de sus propias vivencias durante la Guerra Civil Española recurre al humor irónico con el cual se burla

³ Walter Benjamin, *Ensayos escogidos*, trad. H. A. Murena. Buenos Aires, Editorial Sur, 1967, p.46.

⁴ Elena Garro, *Memorias...*, p. 140.

de sí misma. En su narración descubre el mundo intelectual de esa época, se narran anécdotas extraordinarias con ingenio y, por supuesto, se refiere a su vínculo conyugal con Octavio Paz. Sin embargo, lo relevante para este estudio es el hecho de hacer evidente su conciencia histórica. Para Elena Garro el conocimiento del pasado es el resultado de un cúmulo de información asimilada a través de los años. De tal modo, la autora encuentra nuevas interpretaciones a hechos que en su momento no podía explicarse. La experiencia acopiada durante el resto de su vida ilumina los acontecimientos de cuando ella era sólo una adolescente recién casada que asistía a un congreso cuyos asistentes “eran tan misteriosos que [la] habían hundido en la confusión”.⁵

La puesta en escena

Llevar al teatro el juicio de Felipe Ángeles significó para Elena Garro materializar su deseo por rescatar figuras incomprendidas en tiempos pasados:

En México, en 1954, empecé a investigar sobre Felipe Ángeles. Era un caso difícil. Pasé muchos días en la Hemeroteca Nacional, busqué la ayuda del general Zapata Vela para ver los archivos militares, busqué al profesor Azuela... Al final de 1956 terminé la obra en tres actos. Muy mala.⁶

Aquí tenemos a nuestra autora ante una necesidad real de activar el pasado por medio de su palabra, de esta manera surge la obra dramática *Felipe Ángeles*.

En el apartado anterior se mencionó el empeño de dar cabida en sus obras a las voces de los vencidos, Elena Garro ma-

⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁶ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 485.

nifiesta una voluntad por constituir un espacio de reflexión sobre el acontecer humano opuesto al panorama dictado por los triunfadores. Además, mantiene un lugar donde el mismo debate se da a través del punto de vista de los mismos personajes. Esta característica se hace evidente en la obra de teatro, en la que se polemiza acerca de la conducta del general Ángeles. Así, en una sola situación escénica escuchamos diversas voces expresar su interpretación del acontecimiento, desde la defensa de las señoras y los abogados hasta el desempeño contundente del Consejo de Guerra, encargado directo del presidente para ejecutar la orden de muerte. Garro nos presenta el conflicto interno de los miembros de la comisión militar, en particular las tribulaciones del general Escobar, quien duda de la falta atribuida a Felipe Ángeles. Esto es un indicador del pensamiento de Garro en cuanto a la imposibilidad de que exista una única versión de un hecho.

La escritora es capaz de crear la atmósfera trágica en *Felipe Ángeles*, donde el general dialoga con las señoras defensoras de su causa y cuando esperan el veredicto del juicio que anunciará su muerte, les dice:

¡Cómo quisiera vivir otra vez! Ahora, después de este fracaso, entre todos, quizás podríamos inventar la historia que nos falta. La historia, como las matemáticas, es un acto de imaginación. Y la imaginación es el poder del hombre para proyectar la verdad y salir de este mundo de sombras y de actos incompletos.⁷

Esa idea de “inventar la historia” se relaciona con la creación, la vida como la literatura es algo que uno mismo dibuja, y para comenzar a hacer los primeros trazos es necesario mirar hacia el pasado, tener conciencia histórica. Felipe Ángeles posee esa cualidad de evaluar los antecedentes para actuar en el

⁷ Elena Garro, *Felipe Ángeles*. México, UNAM-Difusión Cultural, 1979, p. 52.

presente. Sus mismos jueces saben que están ante un acontecimiento que quedará registrado en la memoria del país, como lo registra el siguiente diálogo:

Diéguez: Yo no pongo en duda nada. Me pregunto por las consecuencias de este acto.

Gavira: Nosotros ganamos la partida. Los vencidos nunca tienen razón. La historia está con nosotros.

Diéguez: La historia es una puta, general. No hay que fiarse de ella. Y este muerto es muy grande, no vamos a tener bastante tierra para cubrirlo.⁸

En esta escena, en la que se discute sobre la repercusión del fusilamiento del general Ángeles, se percibe esa inconformidad del discurso historiográfico dictado desde quienes gobiernan. Así, en esta obra dramática, inspirada en un acontecimiento real de la lucha por el poder, Elena Garro reflexiona sobre el papel de los caudillos de una revolución y sobre el cumplimiento de los ideales de ésta en caso de triunfar. Sin duda, se erró el camino; el cambio violento no desencadenó ninguna transformación verdadera, sólo la modificación de la mentalidad a través del convencimiento de la efectividad de los principios revolucionarios puede conducirnos a una nación justa. Por eso el general Ángeles regresó a México, con palabras y no con armas, después de su exilio en Estados Unidos. En esta misma obra se hace referencia a la labor implícita de un escritor en voz del protagonista: “Hay muchos años por venir. Muchos cruces de caminos. Muchos hombres por nacer, habrá alguno que busque sus huellas y las vuelva otra vez vivas en el tiempo”.⁹ He aquí la tarea de nuestra autora en esta obra de teatro en la que juega con la idea de la representación, pues el juicio de Ángeles es un acto público para legalizar su muerte. Garro reactiva el pasado en el teatro.

⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁹ *Ibid.*, p. 71.

Retomemos la distinción entre la escritura histórica y la literaria. Paul Ricœur señala las características fundamentales de la ficción literaria: “juego con el tiempo, la distancia, la perspectiva, la voz”.¹⁰ Y señala que “la historia se coloca bajo una coacción específica, la del archivo”,¹¹ aunque algunas obras literarias (como es el caso de *Felipe Ángeles* o de las novelas históricas) recurran a documentos para fundamentar su relato, no tienen la intención del historiador de conocer el acontecimiento de la manera en que fue, sino que tienen motivos más personales de aproximación a la fuente. No hay que olvidar que reinterpretar un hecho histórico no es imaginarlo como se hace en la literatura. La historia, al abrirnos a lo diferente, nos abre a lo posible; la ficción al abrirnos lo irreal nos lleva a lo esencial.

La narración ficticia

“...déjame contarte cuáles fueron las circunstancias en las que escribí la novela. Yo estaba en Berna, estaba muy deprimida y empecé a acordarme de mi infancia y del pueblo de Iguala, de las gentes que conocí, cómo vivían y lo que hacían. Así empecé a escribir la novela”.¹² *Los recuerdos del porvenir* nacen de la memoria, de traer el pasado al presente. Ixtepéc toma la voz para relatar su historia. Elena Garro ha mantenido un continuo interés por los acontecimientos pretéritos a lo largo de su obra. Esta inquietud histórica la motivó a escribir también *Y Matarazo no llamó...* y *Primer amor*,

¹⁰ Paul Ricœur, *Relato: historia y ficción*. Trad. Elda Rojas. Pról. Renato Prada Oropeza. México, Dosfilos Editores, 1994, p. 139.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Miguel Ángel Quemain, “Elena Garro, El porvenir: una repetición inanimada del pasado”, en *Reverso de la palabra*, México, Ediciones de *El Nacional*, 1996 p. 278.

dos narraciones en las que indaga sobre episodios de la historia mexicana y universal, en el primer caso se trata del movimiento ferrocarrilero, en el último del fin de la Segunda Guerra Mundial.

Como he sostenido hasta ahora, en la obra de Elena Garro se percibe una intención de polemizar sobre el pasado, asimismo su literatura se abre al rescate e interpretación de sucesos que recapitulan la historia de la humanidad. Basta mencionar el título de su libro más importante: *Los recuerdos del porvenir*, para constatar que esa frase encierra una idea del significado del tiempo para el hombre. En esta novela se narra, desde la voz del pueblo, Ixtepec, la vida de la gente que lo ha habitado, y nos conduce a meditar sobre el sentido de las acciones humanas:

Yo miraba sus idas y venidas con tristeza. Hubiera querido llevarlos a pasear por mi memoria para que vieran a las generaciones ya muertas: nada quedaba de sus lágrimas y duelos. Extraviados en sí mismos, ignoraban que una vida no basta para descubrir los infinitos sabores de la menta, las luces de una noche o la multitud de colores. Una generación sucede a la otra, y cada una repite los actos de la anterior. Sólo un segundo antes de morir descubren que era posible soñar y dibujar el mundo a su manera, para luego despertar y empezar un dibujo diferente.¹³

Extraer una concepción del sentido del tiempo en la vida de sus habitantes es un modo de problematizar el pasado, pues, si no se mira hacia atrás, no se aprende de la experiencia de quienes los han precedido. Preguntarse por la vida de quienes nos antecedieron es, además de un objetivo de la historia, una actitud ante la propia existencia. “Empezar un dibujo diferente”, eso es lo que nos permite tener una idea de cambio, y es la ficción un modo útil de plantearse la posibilidad de transformar el mundo. Por eso el desconcertante final de la primera

¹³ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, México, Joaquín Mortiz, 1989, p. 249.

parte de la novela: la huida de Julia y Felipe, se puede leer como una metáfora del poder de transformación que todos llevamos dentro, y ese acto mágico¹⁴ tiene su raíz en la extraordinaria fuerza interior que el humano posee con el amor.

En las últimas páginas de *Y Matarazo no llamó...* se hace evidente la repercusión de los hechos narrados, ya que la verdad es difundida desde el poder: “En las esquinas leían en voz alta los encabezados y los artículos escritos sobre el caso de los dos degenerados que torturaban y asesinaban a sus víctimas. Miraban con avidez las fotografías de Yáñez y de Matarazo”.¹⁵ No obstante, el narrador nos indica que tanto el padre Joaquín como Pedro y Tito son poseedores de la otra historia. Ante el quebrantamiento de la veracidad de los hechos relatados, por parte de la prensa, queda la esperanza de que un día se sabrá lo que realmente aconteció. El diálogo entre los jóvenes disidentes concluye después de leer las noticias en los diarios: “Todo lo sabremos, con el tiempo y un ganchito”. (p. 133) Podríamos equiparar esa frase con la escritura, ya que se espera que pase el tiempo para verter en las obras una interpretación sobre los acontecimientos. Reconstruir el pasado es una tarea paciente, la cual se cruza en muchas ocasiones con intereses creados desde el poder.

En *Y Matarazo no llamó...* se hace evidente la inserción de la política en el conglomerado de una situación histórica. El enfrentamiento con el régimen se narra en un estilo llano:

¹⁴ Este tipo de recursos de la literatura de Elena Garro han sido considerados por la crítica como señales de la constitución del realismo mágico de *Los recuerdos del porvenir*, para ahondar en el tema véase Silvia Molina, “Las puertas, puerta al realismo mágico en *Los recuerdos...*”, *Los Universitarios*, 177-178, octubre 1980, pp. 15-17 o Esther Seligson, “In illo tempore”, *Revista de la Universidad de México*, 12, agosto, 1975, pp. 9-10. Un estudio mucho más profundo sobre la novela vista como la mitificación de un pueblo a través de los recursos literarios es el libro de Antonieta Eva Verwey, *Mito y palabra poética en Elena Garro*, Universidad de Querétaro, 1982.

¹⁵ Elena Garro, *Y Matarazo no llamó...*, México, Grijalbo, 1991, p. 130.

Los hombres que lo llevaban, ¿ignoraban que morir era un acto sagrado? A esas horas en el mundo, ¿cuántos hombres irían en el fondo de un automóvil para morir en manos de unos desconocidos? Como él, millares de inocentes en el mundo viajaban en coches oscuros, con los ojos vendados, tragando su propia sangre, hacia un destino inicuo. El destino de la víctima es siempre el mismo: ¡terrible! ¿Qué había hecho para ocupar ese lugar en el suelo de un auto? “Yo no soy nadie...”, se dijo sorprendido, y recordó el momento en que les regaló los cigarrillos a los huelguistas. Nunca imaginó que el final iba a ser el fondo de un coche negro.¹⁶

La violencia narrada con parsimonia. Sin exabruptos se relata el pasaje más ignoto de la trama. Eso sí, se percibe un tono de denuncia expresa que sale del conocimiento de la naturaleza humana. A Elena Garro no le interesa particularizar una situación, al contrario, hay un deseo de hacerla extensiva a toda la humanidad. Existe una intención de tener una percepción universal de los acontecimientos. Ese propósito de capturar la esencia del evento se reitera en las demás obras. Por ejemplo, en *Primer amor* hay un momento fundamental para la comprensión de la trama que es cuando Bárbara hace consciente su identificación con los prisioneros alemanes y reconoce su amor por Sigfried:

El escupitajo de la mujer había producido un efecto extraño: se había sentido unido a él por la ira estúpida, por el repudio de aquella mujer que confundía su propia fealdad con cosas externas e independientes a ella misma. El hecho de que la hubiera integrado en su odio a aquellos jóvenes, la unía a ellos de una manera misteriosa. Nunca podría separarse ya de los agredidos. La agresión la había vuelto igual a ellos. Se durmió con la sensación extraña de que un lazo misterioso la unía a Sigfried y a sus amigos. Su hija también sabía que algo muy importante acababa de

¹⁶ *Ibid.*, p. 124.

sellar su amistad con los alemanes. Silenciosa se acostó junto a su madre y pensó en cómo la miraba Sigfried.¹⁷

Una vez más, vemos cómo la narración se inclina hacia los desprotegidos y cómo se resume en una situación la arbitrariedad de la sociedad. El sentido de la anécdota narrada se dirige a la esencia del contacto humano, la solidaridad ante la experiencia del rechazo. El matrimonio de Bárbara, sustentado en la diferencia, opone dos formas de ser: por un lado la corrección y el cumplimiento de la norma (el esposo); y por el otro la espontaneidad y el dominio del impulso (Bárbara). Esta contraposición proporciona una determinante del texto, pues las acciones y los deseos de la protagonista desafían el orden imperante. Ella reta el código moral establecido tras la derrota de los alemanes en la Segunda Guerra Mundial. En la escena anterior se narra una experiencia de comunión con los marginados, se trata de un momento muy significativo en la obra, puesto que sintetiza esa emoción de formar parte de los subyugados.

De este modo, los personajes principales de las obras de Garro aquí estudiadas son aquellos que después de un proceso de aprendizaje (en la vida misma) intentan alcanzar un mundo armónico. Eugenio Yáñez, protagonista de *Y Matarazo no llamó...*, da la pauta de esa renovación de la forma de vivir. Tras participar de un mismo credo con los inconformes, los huelguistas que serán brutalmente reprimidos por el gobierno, Eugenio encuentra su sitio en el movimiento, aunque finalmente como cualquier otro transgresor pague su infracción. Bárbara, de *Primer amor*, se enfrenta a la intolerancia despertada en la época de la posguerra hacia los alemanes y es capaz de contradecir la conducta de los demás debido a su experiencia personal, con la diferencia vivida en su matrimonio.

¹⁷ Elena Garro, *Busca mi esquila. Primer amor*. Monterrey, Ediciones Castillo, 1995, p. 86.

De esa manera, Elena Garro establece un vínculo con los desfavorecidos a través de su escritura, ya sea con una mujer rebelde o con un burócrata ligado a un movimiento social finalmente liquidado, o bien con la figura derrotada de un general que postula sus ideas anti-totalitarias, o con un pueblo marginado del progreso o con una adolescente sufriendo la guerra civil española. Todos sus personajes están vencidos por un orden abrumador.

Hayden White indica que la narrativa tiene un fuerte vínculo con “el impulso a moralizar la realidad, es decir, a identificarla con el sistema social que está en la base de cualquier moralidad imaginable”,¹⁸ y tal vez radique aquí una de las distinciones de mayor peso entre historia y literatura. Pierre Vilar, cuando se empeña en establecer la condición del historiador, dice:

Juegos televisados, biografías populares, películas político-policíacas, reconstrucciones aproximadas de ciertos “ambientes”, todo ello lleva al hombre de la calle a pensar la historia sentimentalmente, moralmente en función de los individuos. Yo me permito considerar que el conocimiento histórico es de otra naturaleza. Éste consiste en comprender y en esforzarse por hacer comprender los fenómenos sociales en la dinámica de sus secuencias.¹⁹

Aquí se encuentra la diferencia sustancial de lo que realiza Garro en su obra, ella se enfoca al individuo, sea un pueblo marginado, un burócrata subversivo o una mujer transgresora, no intenta explicar el porqué de la situación, sino que la relata desde el interior de la misma. Narra la esencia de la historia que es básicamente contar las acciones de las personas que no son los protagonistas de los hechos, no son los héroes, son más bien quienes cuestionan el *status quo*.

¹⁸ Hayden White, “El valor de la narrativa en la representación de la realidad” en Alberto Vital (ed.), *Conjuntos*, p. 89.

¹⁹ Pierre Vilar, *Pensar la Historia*, p. 23.

Consideraciones finales

La historia se articula como una pregunta sobre el pasado; Garro con sus obras acerca de circunstancias pretéritas hace una indagación ligada a lo histórico, pero su primera intención siempre será artística. Ella escribe literatura, no historiografía, sin embargo su labor creativa la conduce a inquirir sobre condiciones propias del historiador. La literatura conlleva en buena medida una reflexión sobre el hombre y su entorno, es por eso que en las obras abordadas encontramos ese vínculo con la historia.

El poder de evocación de la literatura es utilizado por Elena Garro de diversas maneras y en diferentes géneros. Hemos visto en qué medida cada una de las obras reflexiona sobre un asunto histórico, en el cual lo primordial es establecer las condiciones de la persona en un momento y lugares determinados y no establecer una verdad sobre los hechos. Lo importante es entender la situación del otro como individuo, más allá de presentarnos la conducta anómala de los personajes en su interacción con su sociedad.

Elena Garro logra transmitir esas experiencias humanas ligadas a un conflicto de los intereses íntimos con los sociales. Sus personajes, como he señalado, viven una confrontación de sus ideales personales con los impuestos por su comunidad y la lucha por ellos conforman su relato o diálogo. El sustento de la obra de Garro es darles voz a esos personajes que se enfrentan con el discurso oficial. De esta manera desde una perspectiva literaria se construye una contraparte de la historia hegemónica y se abre un espacio para expresar las perspectivas de los oprimidos.

Bibliografía

- Benjamin, Walter. *Ensayos escogidos*. Trad. H. A. Murena. Buenos Aires, Editorial Sur, 1967 (Col. Estudios Alemanes).
- Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México, Porrúa, 1994 (“Sepan Cuantos...”, 640).
- Garro, Elena. “A mí me ha ocurrido todo al revés”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 346, Madrid, abril, 1979, pp. 38-41.
- , *Busca mi esquila. Primer amor*. Monterrey, Ediciones Castillo, 1995 (Col. Más Allá, 14).
- , *Felipe Ángeles*. México, UNAM-Difusión Cultural, 1979 (Textos de teatro, 13).
- , *Los recuerdos del porvenir*. México, Joaquín Mortiz, 1989 (Novelistas Contemporáneos).
- , *Memorias de España 1937*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1992.
- , *Y Matarazo no llamó...*, México, Grijalbo, 1991 (Narrativa).
- Perus, Françoise, (comp.) *Historia y literatura*. Intr. Françoise Perus, trad. en colab. con Isabel Vericat. México, Instituto Mora, 1994 (Antologías Universitarias).
- Quemain, Miguel Ángel. “Elena Garro. El porvenir: una repetición inanimada del pasado”, en *Reverso de la palabra*. México, Ediciones de *El Nacional*, 1996 (La Memoria del Tlacuilo).
- Ricœur, Paul. *Relato: historia y ficción*. Trad. Elda Rojas. Pról. Renato Prada Oropeza. México, Dosfilos Editores, 1994 (Col. Única).
- Vilar, Pierre. *Pensar la Historia*. Intr., trad. y notas Norma de los Ríos. México, Instituto Mora, 1994.
- Vital, Alberto, ed. *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. México, IIF-UNAM/ILLA-Universidad Veracruzana, 1996 (Ediciones Especiales, 4).

NOTAS MARGINALES SOBRE LA GENERACIÓN DEL 50 Y ROSARIO CASTELLANOS

Ezequiel Maldonado*
Concepción Álvarez Casas**

Otra visión del mundo es posible; para que pudiera realizarse, sería necesario primero despertar de una ilusión: la ficción de la hegemonía de la modernidad occidental, la cual ha causado los grandes males que padece la actualidad, como declaran tres filósofos occidentales, Jürgen Habermas, David Held y Will Kimlicka.

LUIS VILLORO

En este ensayo nos proponemos develar una clave que marcó a la generación mexicana del 50. Consideramos que el pensamiento de O. Paz, principalmente en *El laberinto de la Soledad* y en sus ensayos, proyectó el paradigma del culturalismo eurocéntrico que arraigó, directa e indirectamente, en esa generación. Como todo paradigma, se expresó tanto en la trivialidad prejuiciada de los medios masivos e hizo mella en las ciencias sociales y las humanidades. Dicho paradigma avasalló al otro pensamiento desgajado de la revolución mexicana: la civilización mesoamericana. No fue nada sencillo este proceso pero, en la decisión final, coadyuvó la atmósfera internacional y una clase dominante-dominada que no avizoró una ruta diferente a la occidental. El escritor Carlos Fuentes avala el pensamiento de su maestro y se constituye en un eslabón sólido del proyecto occidental.

* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

** Maestra del Colegio de Ciencias y Humanidades, UNAM.

En la elección de un estereotipo que simbolizase a México y a la mexicanidad, y en un país supuestamente homogéneo, nunca se pensó en el indio y sus tradiciones sino en su contraparte, el hacendado personificado en el charro mexicano y su dama, la china poblana.

En este trabajo, revisamos también dos claves en la obra de Rosario Castellanos que la distinguen de la misma generación del 50: el iniciar una profunda reflexión crítica sobre la mujer mexicana y develar la presencia indígena contemporánea. Estamos hablando de dos sujetos *invisibles* para la ideología dominante. Castellanos, por desgracia, no se salvó de la prédica indigenista y, por ende, de compartir el proyecto occidental. Pero, en la mujer y en el indio, imprimió una dimensión novedosa: la teoría y la práctica de dos ámbitos no reconocidos en su tiempo. A pesar de rasgos y ciertas filiaciones indigenistas en sus obras, contempla al indio y su universo no como objeto y tema de interés folklórico sino en la problemática de un sujeto con una identidad muy definida y diferente a la del mestizo en plena configuración.

Al final del cardenismo, en 1940, el proyecto nacional de la Revolución mexicana, desplazados sus postulados radicales con la derrota zapatista —la defensa de los pueblos indios y su orientación agraria—, se orienta en el rumbo de la órbita occidental y marca la ruta hacia la modernidad, lo urbano, lo internacional. Ahí se inicia un modelo de desarrollo que desplaza a posiciones agrarias y populares contempladas cual rémoras frente del imponente desarrollo capitalista con una incipiente industria y con fachas multicolores de lo naciente urbano y cosmopolita.

Después de la Segunda Guerra Mundial, el capital monopolista norteamericano a la cabeza y, años más tarde, el europeo y japonés se expanden e internacionalizan como nunca antes, refuerzan sus posiciones en México y Latinoamérica bajo el manto protector de una política de desarrollo que se orienta hacia la sustitución de importaciones y, simultáneamente, se combinan y asocian con el capital privado domés-

tico, con el Estado y las empresas gubernamentales. En esos años de posguerra imperialista, aumentan rápidamente, por ejemplo, la inversión extranjera en la industria y el comercio, así como los financiamientos del exterior al gobierno; se acentúa la concentración de la producción y el capital, se reinserta más profundamente la economía mexicana en el sistema imperialista. Los monopolios públicos y privados, nacionales y extranjeros, serán la fuerza dominante en las ramas económicas de mayor importancia.¹ Estamos hablando no sólo de una escandalosa apropiación de la riqueza por unos cuantos sino de la irremediable pérdida de soberanía e independencia relativa de México. Al final de la década de los cincuenta surge la primera revolución socialista en Nuestra América, la cubana, en 1959, y los EU impulsan la Alianza para el Progreso en 1961 como alternativa al movimiento popular cubano. La Guerra Fria, ya instaurada, irradia su carga anticomunista en ámbitos políticos, ideológicos y culturales.

Para México es un tiempo crucial de definiciones de todo orden pero en esencia de definir y asumir lo que se llama *cultura nacional*. Recordemos cómo en el periodo posrevolucionario de 1920 a 1940 se expresa una insistente retórica nacionalista que busca los orígenes de lo *típicamente mexicano*. Las artes plásticas, la literatura, el cine, el teatro, las historietas ilustradas serán los canales adecuados que rastrearán un origen y su vínculo con un símbolo, una imagen, representativa de México, para consumo local e internacional. Sin embargo, al indio vivo no se le contempla en planos nacionales como imagen representativa nacional: los diversos medios ya lo han caricaturizado y lo muestran apático, indolente, miserable y apenas balbuceante del idioma español. Este indio funciona para el folklor y las postales. El estereotipo representativo de lo mexicano, a *imagen y semejanza*

¹ Vid Alonso Aguilar, "La fase actual del capitalismo mexicano", en *Estrategia*, México, Publicaciones sociales mexicanas, 1975, pp. 10-12.

de los sectores encaramados en el poder, será un mestizo, un criollo o, de preferencia, un blanco ganador y emprendedor: un hacendado, un charro a caballo con sombrero ancho y pistola al cinto, como bien lo expresa Pérez Montfort:

El estereotipo pretendía ser la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional... los estereotipos se cultivaron tanto en la academia como en los terrenos de la cultura popular, en la actividad política y desde luego en los medios de comunicación... como síntesis de una serie de representaciones y valores, el estereotipo tendió a ser hegemónico. Esto es, buscó reunir algo válido para la totalidad de un conglomerado social, tratando de imponerse como elemento central de definición... A partir de una visión conservadora –la del rural o del hacendado– combinada con los intereses económicos de los empresarios de los nuevos medios masivos, se creó la imagen del mexicano... El clásico ejemplo fue la indiscutible preponderancia del charro y la china poblana bailando el jarabe tapatío como típica imagen de mexicanidad...²

En los ámbitos de la llamada cultura nacional, parecería clausurado el destino posterior del indio, de las diversas etnias, avasallado no sólo por los estereotipos impuestos sino por una academia y una intelectualidad que, por omisión o comisión, ya habían apostado por un estereotipo de *cultura nacional* al ignorar o descalificar la idea de la existencia de por lo menos dos civilizaciones confrontadas, la mesoamericana y la occidental, y por tanto la ausencia de una cultura mexicana única. En ello influyeron varias causas siendo la de mayor peso la decisión de los grupos dominantes o las clases en el poder desde la invasión española hasta nuestros días:

² Ricardo Pérez Montfort. "Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940" en *Cultura e identidad nacional* (Roberto Blancarte, compilador) México, FCE, 1994, pp 343-348.

Afiliados por herencia o circunstancia a la civilización occidental —señala Bonfil Batalla— han sostenido proyectos históricos en los que no hay cabida para la civilización mesoamericana. La posición dominante de estos grupos, originada en el orden estamentario de la sociedad colonial, se ha expresado en una ideología que sólo concibe el futuro (el desarrollo, el progreso, el avance, la Revolución misma) dentro del cauce de la civilización occidental. La diversidad cultural, y de manera específica, la presencia múltiple de la civilización mesoamericana, ha sido entendida siempre, necesariamente dentro de este esquema, como un obstáculo que impide caminar por el único sendero cierto hacia la única meta válida. La mentalidad heredada del colonizador no permite ver o inventar cualquier otro camino: la civilización mesoamericana, o se da por muerta, o debe morir cuanto antes, porque su condición, según la mirada del colonizador, es de indiscutible inferioridad y no admite futuro propio.³

En esta creencia, auténtico dogma, han abrevado múltiples sectores de la llamada inteligencia mexicana, eminentes antropólogos, sociólogos, abogados, poetas que apostaron por lo que ellos han considerado la única opción viable, la occidental. Desde el ensayo literario, Octavio Paz, en un texto clave para el pensamiento contemporáneo y guía para la generación del cincuenta abre —¿y clausura?— el debate sobre el destino de la cultura mexicana posrevolucionaria. En el capítulo La “inteligencia” mexicana, el concepto tradición le permite fusionar la tradición ¿indígena o mexicana? con la española y sintetizar: “Toda vuelta a la tradición lleva a reconocer que somos parte de la tradición universal de España, la única que podemos aceptar y continuar los hispanoamericanos” Posteriormente, realiza semblanza y aportes de José Vasconcelos, “su tradicionalismo no se apoyaba en el pasado: se justificaba en el futuro”, de Jorge Cuesta, “México es un país que se ha hecho a sí mismo y, que por tanto, carece de

³ Guillermo Bonfil, *México profundo. Una civilización negada*, México, CIESAS-SEP, 1987, pp. 102-103.

pasado”, y Alfonso Reyes, “gracias al lenguaje, el escritor moderno, rotas las vías de comunicación con su pueblo y su tiempo, participa en la vida de la Ciudad”, y ello lo conduce a la tajante conclusión: “La antigua pluralidad de culturas, que postulaban diversos y contrarios ideales del hombre y ofrecían diversos y contrarios futuros, ha sido sustituida por la presencia de una sola civilización y un solo futuro... La pluralidad de culturas que el historicismo moderno rescata, se resuelve en una síntesis: la de nuestro momento. Todas las civilizaciones desembocan en la occidental, que ha asimilado o aplastado a sus rivales”.⁴

Es relativamente sencillo explicar el *eurocentrismo culturalista*⁵ de O. Paz por su condición de clase. No era un hijo de vecino –nace en una vieja casona de Mixcoac– si se considera su clase social como *niño bien* con un abuelo intelectual, Ireneo Paz, y un padre escribano y abogado en la Revolución de 1910-1917. La extracción de clase puede o no ser definitiva en el pensamiento político-ideológico de una personalidad, pero sí tener un peso enorme a la hora de crue-

⁴ Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*. (Segunda reimpresión). México, FCE, 1973, pp 137-154.

⁵ Vid Samir Amin. *El eurocentrismo. Crítica de una ideología*. (trad. de Rosa Cendero, revisada por Rosa Ana Domínguez). México, Siglo XXI, 1989. Sobre el concepto expresado dice Samir Amin: “El eurocentrismo es un culturalismo en el sentido de que supone la existencia de invariantes culturales que dan forma a los trayectos históricos de los diferentes pueblos, irreductibles entre sí. Es entonces antiuniversalista porque no se interesa en descubrir eventuales leyes generales de la evolución humana. Pero se presenta como un universalismo en el sentido de que propone a todos la imitación del modelo occidental como única solución a los desafíos de nuestro tiempo... Dicho de otra manera, el eurocentrismo es un paradigma que, como todos los paradigmas, funciona de manera espontánea, con frecuencia en la vaguedad de las evidencias aparentes y del sentido común. Por esto se manifiesta de maneras diversas, tanto en la expresión de los prejuicios trivializados por los medios de comunicación como en las frases eruditas de los especialistas de diversos dominios de la ciencia social”, pp. 9.

les o benéficas definiciones. Otro elemento de consideración es su profunda admiración por Europa y su cultura. Viaja en 1937 al Congreso de Escritores Antifascista en Valencia y ahí publica "Bajo tu clara sombra". En 1943 recibe la beca Guggenheim y reside dos años en los Estados Unidos. En 1945 entra al Servicio Exterior mexicano, viaja a París como diplomático y permanece hasta 1962. Escribe poesía y ensayo, se relaciona con B. Peret y André Breton, conoce a Albert Camus es, pues, un joven talentoso relacionado con los pensamientos surrealista y existencialista, con las artes plásticas, cine y teatro europeos; si ya había una tendencia qué difícil para este joven no sucumbir ante una época dorada con la reconstrucción y el florecimiento de la cultura y arte europeos. "El Occidente europeo, dice Samir Amin, no es sólo el mundo de la riqueza material y el poder, incluyendo el poder militar, sino también el del triunfo del espíritu científico, de la racionalidad y de la eficacia práctica, así como el de la tolerancia, la pluralidad de opiniones, el respeto a los derechos del hombre y la democracia, la preocupación por una cierta igualdad –al menos en los derechos y las oportunidades- y la justicia social. Es el mejor de los mundos conocidos hasta ahora".⁶ Y si todavía existiesen reservas, ante la seducción occidental, es la hora de comparar con otras realidades, otros mundos: el socialismo totalitario y el subdesarrollo:

Los campos de concentración, las labores forzadas, la deportación de razas y nacionalidades, la supresión de los derechos elementales de los trabajadores y el imperio de la burocracia. Los métodos de 'acumulación socialista'... se han revelado bastante más crueles que los sistemas de acumulación primitiva del capital, que tanto indignaban a Marx y Engels. Nadie duda que el socialismo totalitario pueda transformar la economía de un país; es más dudoso que logre liberar al hombre.⁷ (Y sobre el subdesarrollo, señala) Los latinoamericanos

⁶ *Ibid.*, p. 102-103.

⁷ O. Paz. *El laberinto de la soledad*, *op. cit.*, p. 165.

somos los comensales no invitados que se han colado por la puerta trasera de Occidente, los intrusos que han llegado a la función de la modernidad cuando las luces están a punto de apagarse... nuestros pueblos se echaron a dormir durante un siglo y mientras dormían los robaron y ahora andan en andrajos...⁸

Otro elemento de consideración es su vínculo con el poder. Ya desde muy joven saboreó las mieles de la diplomacia mexicana como agregado cultural en Francia, donde se codeó con las corrientes surrealista y existencialista. No afirmamos que antes de 1950, con *El laberinto de la soledad* ya publicado, fuese un intelectual orgánico pero iba en la ruta adecuada de acuerdo a la definición gramsciana: “Los intelectuales son los ‘empleados’ del grupo dominante a quienes se les encomienda las tareas subalternas en la hegemonía social y en el gobierno político; es decir, en el consenso ‘espontáneo’ otorgado por las grandes masas de la población a la directriz marcada a la vida social por el grupo básico dominante, consenso que surge, ‘históricamente’, del prestigio –y por tanto, de la confianza– originado por el grupo prevalente por su posición y su papel en el mundo de la producción”⁹. En el mismo párrafo, Gramsci menciona la función ideológica de estos intelectuales en etapas de “crisis de mando y de

⁸ O. Paz, *Posdata*. 6a. ed. México, Siglo XXI, 1971, pp. 13-14.

⁹ Antonio Gramsci, *La formación de los intelectuales* (Trad. Ángel González Vega), México, Grijalbo, 1967, pp 30-31. En este y otros textos, Gramsci ubica a otro tipo de intelectual orgánico: el vinculado a un grupo, un partido de izquierda, y cuya ideología y móviles políticos son diametralmente distintos a los citados. El mismo texto de Gramsci hace otra distinción profética: “En el sistema social democrático burgués se han creado imponentes masas de intelectuales que no se justifican solamente para la atención de las necesidades de la producción, sino también para las exigencias políticas del grupo básico dominante”, p. 32. Vid. “Las prioridades del escritor” y “El intelectual en la transformación”, en Mario Benedetti. *El escritor latinoamericano y la revolución posible*. 3ª. ed. México, Nueva Imagen, 1979.

dirección, cuando el consenso espontáneo declina”. Vale la pena destacar dos aspectos en el caso de O. Paz: su función como *empleado*, directa o indirectamente, y su autoridad intelectual, modelo a seguir, de futuras generaciones. En el primero fue ejemplar el mantenimiento de su distancia con el poder, en esa tupida, compleja y abrumadora red de relaciones, pues era, es, fundamental situarse en la “buena distancia que los haga visibles. Si quieren que los perciban, tienen que producir y exhibir una diferencia, pero no mostrar ni reivindicar una distancia demasiado grande, que los volvería, al contrario, imperceptibles. Ni estar demasiado cerca ni demasiado lejos”.¹⁰ O. Paz y los discípulos encontraron ese justo medio aristotélico.

En inicio de la década de los años cincuenta transita México por el final de la borrachera, del dispendio, corrupción sin límites y frivolidad del sexenio alemanista. Fernando Carmona describe a este gobierno como Neoporfirista: resurgimiento de un sector oligárquico con estrechos nexos con el capital trasnacional y el desvanecimiento de sectores con tendencias nacionalistas en un medio de corrupción generalizada en que se concentran y centralizan riquezas del país. En torno a la fórmula de la *unidad nacional* se activan campañas anticomunistas y la frase disolución social permite vejar, encarcelar y liquidar vanguardias de la clase obrera. Las inversiones monopolistas extranjeras vuelven de nueva cuenta a invadir México y los empréstitos cobran un auge inusitado.¹¹ Por un lado, el desempleo dispara el envío de

¹⁰ Pascale Casanova. *La República mundial de las letras* (trad. Jaime Zulaika), Barcelona, Anagrama, 2001. Cit. por Víctor Roura. *Codicia e intelectualidad*. México, Lectorum, 2004. Pp. 67. Por si hubiese dudas sobre la *europiedad* asumida por Paz, el inicio de la cita recogida por Roura señala: “Para obtener el reconocimiento literario, los escritores dominados deben acatar las normas decretadas universales por quienes ostentan el monopolio de lo universal”

¹¹ Vid Fernando Carmona “La situación económica” en *El milagro mexicano*, 14a. ed. México, Nuestro Tiempo, 1988, pp. 66-67.

braceros mexicanos a EU y, por otro, se promociona un folklor que ya impuso a nivel internacional los estereotipos del charro y la china poblana, entre otros, como dice Pérez Montfort:

La mexicanidad siguió preocupando a las élites políticas y académicas durante los años cincuenta y sesenta. Pero para entonces el nacionalismo de origen revolucionario ya había perdido su fuerza original. Para estas fechas, la manipulación, la demagogia y la consolidación de los estereotipos nacionales habían minado la base popular de esa introspección, convirtiéndola en un discurso político hueco y con fuertes visos de agotamiento.¹²

Etapa clave en que el proyecto civilizatorio mesoamericano, la cultura popular, será desplazado definitivamente y dará paso a una apertura transnacionalizada y al cosmopolitismo de Occidente, ¿acaso hay otro?, promocionado por la intelectualidad de la época.

En el texto “radiografía de una década: 1953-1963”, Carlos Fuentes intenta una fotografía, desprovista de rayos x, de *su tiempo*. Es una imagen de la realidad mexicana en sepia, intermedia entre el color y el blanco y negro, sin *extremismos odiosos*. En una primera parte se retrata con su generación: Flores Olea, Muñoz Ledo, Montes de Oca, Pitol, Monsiváis, Pacheco, entre otros, leyendo a Balzac, a Rousseau y Galdós, a Kafka, Joyce y Proust; de sus parrandas juveniles nos habla:

Recorriamos hasta la extinción una ciudad de violentas seducciones emocionales, fortunas rápidas, clase media en ascenso e inmigraciones campesinas... una ciudad de encuertrices enanas y envaselinados cantantes de boleros; un mundo de brutalidad adormecida, ritos olvidados y perfume barato... Era un mundo vulgar, sentimental y terreno, de miradas feas y puñales rápidos, sombrío y rutilante como las

¹² Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*, pp. 343-344.

lucen neón del Leda y el Macao. Las Mil y Una Noches, El Tío Sam, el Burro y el Golpe.¹³

Nos informa que edita en ese periodo las revistas *Medio Siglo* y, posteriormente, la *Revisía Mexicana de Literatura* junto con Emmanuel Carballo en 1955.

Carlos Fuentes hace un especial reconocimiento al magisterio de Alfonso Reyes y de Octavio Paz. Del primero, Fuentes enaltece su lucha contra el “chovinismo estéril” o un nacionalismo ramplón que no entiende una cultura “generosamente universal”. En referencia a Paz, señala que lo conoció en París en 1950 cuando éste publicaba “dos libros capitales de la literatura moderna” *El laberinto de la soledad* y *Libertad bajo palabra*. “Paz realizaba un esfuerzo supremo intelectual por asimilar el pasado de México con relevancia poética, separando los valores vivos de los muertos y encontrando el contexto humano del particularismo mexicano”.¹⁴ En su reseña, Fuentes reconoce su origen fuera de México, creció en las embajadas de Washington, Lima, Río de Janeiro, Buenos Aires. Pero afirma que, si bien perdió raíces, ganó en determinadas perspectivas, en un distanciamiento propio de un escritor que mantiene la heterodoxia a través de la imaginación verbal.

El escritor analiza el “régimen clásico mexicano”, y lo define como “un sistema paternalista y esquizoide. Protector de oficio de la paz social, la unidad nacional y la sucesión sexenal... el Estado paternalista no logra esconder un sentimiento de peligrosa dualidad”. La caracterización de este régimen clásico, adaptación francesa de lo que ya era un sistema capitalista en su fase monopólica, le permite a Fuentes denunciar a una prensa venal que fomenta el odio internacional, oculta los problemas nacionales e impide el libre cauce

¹³ Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano*, 4a. ed. México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1972, pp. 60.

¹⁴ *Ibid.*, p. 58.

de la libre expresión ciudadana, a líderes sindicales corruptos y la ausencia de una genuina democracia sindical. El concepto 'régimen clásico' es clave en su análisis de las clases sociales en México: los de arriba o "clase alta", el 2% de la población, la "clase media" o multitud solitaria y, al final, "los de abajo". Caracteriza a los de arriba como agiotistas, exportadores de ganancias y despilfarradores en consumo suntuario y que manipulan al Estado mexicano en la acumulación y centralización de riqueza pero se oponen a éste en "principios decimonónicos de libre empresa y *laissez faire*"; ante ello, Fuentes invoca la mayor presencia estatal que lo ubique en una disyuntiva: someter a esa burguesía o control de sus afanes de máxima riqueza.

Al contrario de las burguesías europeas, la mexicana es totalmente ajena a cualquier idea de grandeza histórica, desconoce las maneras de consagrarse públicamente y posee una buena conciencia infinita que le hace considerar sus pequeños valores, religiosidad formal, sensiblería, actitud farisea...¹⁵

En torno a las "clases medias" se explaya y las retrata a través de doce páginas. Sale muy mal librado el entonces 18% de ese sector pues lo describe como arribista, imitador de burgueses, ambicioso en su preferencia consumista y ubicado en una 'soledad individualista' con los siguientes atributos: "La mediocridad, la ausencia de imaginación vital, el desgaste de valores inoperantes, la soledad, la muerte de la pasión y del amor, aparecen más claramente en esta clase".¹⁶ Opone a grupos estudiantiles revolucionarios –semillero de intelectuales, escritores, economistas– frente a rebeldes sin causa que rechazan valores familiares, son violentos, cínicos y bromistas. Percibe a través de estas capas sociales "la transformación cultural más interesante de la década".

¹⁵ *Ibid.*, p. 79.

¹⁶ *Ibid.*, p. 80.

Hace un recuento de esta 'transición cultural' en poesía, ensayo, narrativa, periodismo político, la renovación teatral, la pintura, música y cine. Los nombres de poetas, ensayistas, pintores son los mismos de siempre y sorprende en el listado el nombre de Rico Galán y la presencia de dos mujeres, Lilia Carrillo y Rosario Castellanos.

La preocupación por lo mexicano culmina en los primeros años de la década de los 50 con un libro clásico objeto de ensalzamiento y deturpación: *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, puente intelectual hacia un encuentro con el mundo, afirmación de una personalidad nacional que no necesita justificarse.¹⁷

Al final, señala la presencia de un espíritu común en la cultura y ausente en la política y la urgencia de una clase intelectual que penetre y deleve las mistificaciones que enajenan la vida diaria del mexicano.

Cierra este apartado describiendo a la izquierda y a la derecha de la época. A los primeros los increpa por no aprovechar el impulso revolucionario cardenista y dilapidarlo en los siguientes veinte años. Ve con simpatía la organización del Movimiento de Liberación Nacional, auspiciado por el General Cárdenas, y alerta ante las posiciones sectarias. A la derecha, la describe con un enorme poder económico e ideológico en los medios informativos y vinculada a intereses norteamericanos; una derecha fiel a su visión anticomunista pero frente al peso de la tradición revolucionaria y la retórica oficial. Fuentes, pues, contempla el asalto al poder de estos grupos: "Para la derecha en el poder, la represión sería norma absoluta, continua, sobre la cual levantar una política de grandes ganancias capitalistas, de aplazamiento indefinido de las exigencias populares y de plena alineación con la política norteamericana".¹⁸ Auténtica profecía en una época en

¹⁷ *Ibidem.*, pp. 83-84.

¹⁸ *Ibidem.*, p. 88.

que el PRI y la clase dominante ejercían un férreo control en el aparato electoral. Por último, le dedica una página a Los de abajo, el 80% de la población, señalando la miseria y el hambre ancestrales de obreros y campesinos, el desperdicio de su fuerza de trabajo, las promesas y engaños cotidianos y la indiferencia o complacencia oficial.

En este celebrado texto de los años setenta, le dedica un espacio al mundo indígena. Al igual que otros autores de la época, utiliza la imagen de un México caracterizado por la “coexistencia de diversas culturas, desde el neolítico hasta la cultura industrial moderna”. Ante el impetuoso desarrollo del México contemporáneo, le preocupa a Fuentes el destino de las culturas indígenas, su vida comunal, tribal y sagrada.

¿Qué hacer con ese enorme legado que, acaso ofrezca soluciones extraordinarias para la vida contemporánea y sus contradicciones? La existencia misma de ese mundo, frágil y profundo... nos propone una pregunta que solemos evadir o condenar: ¿Vamos a arrebatarle a esa gente maravillosa su comunidad y su cultura reales, una cultura que no está en los museos, sino en los cuerpos, en la manera de caminar, en la manera de saludar, de bailar, de imaginar, para imponerles los fetiches del racionalismo y el progreso que nos viene del siglo XVIII? (...) Esa cultura puede y debe ser un elemento más de liberación, tanto de ellos como nuestra. Esa cultura puede desarrollarse libremente, con la higiene, con el trabajo, con el bienestar físico... (Más adelante, cuatro páginas, señala:) En la medida en que somos occidentales, seámoslo plena y positivamente: vayamos más allá de la legitimidad y la continuidad romanas a la capacidad griega de conciliar el cambio con la esencia y configuremos de nuevo la comunidad política de Platón.¹⁹

Es sorprendente esa línea de pensamiento de Fuentes que pone en duda racionalismo y progreso occidentales y su imposición, a sangre y fuego, hacia una cultura con otra lógica

¹⁹ *Ibid.*, pp. 36-37.

y otra visión del mundo; y el reconocimiento hacia un legado indígena, un legado que viene del pasado al presente, con indios que viven sus valores culturales y tradiciones. Sin embargo, se establece una paradoja: se plantea respeto a la tradición, a la personalidad indígena, a la cultura aborigen pero se exige higiene, trabajo, bienestar físico. En otras palabras, que el indio cambie sus hábitos, y modos de vida primitivos. Se presenta la visión paternalista que es lo bueno y qué es lo malo, desde nuestra perspectiva y visión peculiar de mundo, la recuperación social de lo indígena. Nos molesta el hedor, el sudor, “los pies descalzos, los piojos”. Más adelante, Fuentes no deja duda sobre cuál es la opción válida, la vía plena de nuestra configuración ciudadana. Lo que nunca concibió Fuentes y la mayoría de su generación es que el indio deseaba y desea seguir siendo indio. Por ejemplo, la tierra no la concibe como mercancía y su vínculo es primordial para su sobrevivencia: si no hay tierra no hay vida; de ahí la orientación de la producción hacia la autosuficiencia y su vínculo con la economía de prestigio. Este ejemplo es dinamita pura para el proyecto capitalista occidental donde todo se compra y todo se vende. Lo que no se mercantiliza no tiene presente ni futuro... ni pasado.

La generación del cincuenta,²⁰ directa o indirectamente, recibió este legado de manera natural, sin complejos de inferioridad y sin sentimientos de culpa: un proyecto de *cultura nacional* ya muy definido, mediatizado-asimilado-

²⁰ A propósito, señala Víctor Roura: “Después de la portentosa obra cultural realizada por José Vasconcelos, Alfonso Reyes o Daniel Cosío Villegas, los que retomaron el mando después de la segunda mitad del siglo xx, con suplementos y revistas que fundaban a la vez la era moderna de México, lo hicieron con los vientos a su favor: inauguraban la prensa cultural labrándose sus caminitos sin fisuras, efectuando sus perfiles escriturales, determinando los valores supremos de las letras nacionales... que no eran otros sino ellos mismos. Nadie les niega sus respectivas potestades, pero con ello definieron, tal vez a su pesar, la exquisita línea editorial, de supremacía limitada, que se ha impuesto, con sus defectos y virtudes, hasta la fecha” V. Roura, *op. cit.*, p. 170.

consagrado-occidentalizado y que era sumamente complicado rebatir, cuestionar o confrontar. ¿Cómo atreverse a impugnar la determinación, la herencia y destino promisorios que imponía la cultura occidental? Sobre todo si somos partícipes de la esfera y latitudes occidentales ¿por qué oponerse a ser parte de la gran tradición del Dante, de Shakespeare, de Goethe, de Cervantes?; en nuestros ensayos y escritos varios ¿qué hacemos con nuestros epígrafes, nuestras citas, nuestro aparato crítico plenamente occidentales? Nuestra herencia y tradición indígenas son circunstanciales, diría Paz, “El destino de cada hombre no es ya diverso al del Hombre. Por lo tanto, toda tentativa por resolver nuestros conflictos desde la realidad mexicana deberá poseer validez universal [¿occidental?] o estará condenada de antemano a la esterilidad”.²¹

Rosario Castellanos. Una mujer visionaria

La producción más amplia e importante de Rosario Castellanos, nacida en 1925, ve la luz entre las décadas de 1950 a 1970. Entre 1954 y 1955 obtiene la beca Rockefeller en el Centro Mexicano de Escritores; trabaja en el Instituto Nacional Indigenista INI, es jefa de información y prensa de la UNAM, institución en la que también realiza labor docente. En 1958 se le otorga el Premio Chiapas por su novela *Balum-Canán* y en 1961 el Xavier Villaurrutia por *Ciudad Real*. En 1962 obtienen el Premio Sor Juana Inés de la Cruz por *Oficio en Tinieblas*. Podíamos seguir enumerando premios que la propia autora no considera trascendentes y que, de similar manera, sus contemporáneos no les dieron relevancia

Se conoce ampliamente a Rosario Castellanos por su producción literaria y la existencia de múltiples análisis sobre esta obra, en particular de sus novelas y cuentos. Recordemos

²¹ O. Paz, *El laberinto de la soledad*, op. cit., pp. 154-155.

que escribió poesía, ensayo y artículos periodísticos, que no han merecido suficiente atención. En efecto, poco se ha puesto al descubierto el pensamiento de Rosario más allá de su obra en la creación poética y en la narrativa. Su perspectiva de mundo, los aportes de su construcción teórica, son campos aún inexplorados; en estos aspectos deseamos enfatizar, con el fin de proponer una nueva visión sobre la escritora, que conduzca a su revaloración en el contexto de la etapa que le correspondió vivir y morir. Para avanzar en esta línea, proponemos revisar tres aspectos que consideramos trascendentes:

1. La construcción teórica que desarrolla Castellanos, para explicar las circunstancias de la mujer y sus variadas contradicciones. Analiza el papel que desempeñan las mujeres en el siglo xx, en el campo de la cultura. Inicia esta reflexión en el contexto mexicano.
2. Contempla el mundo indígena en un contexto donde la contradicción campo/ciudad favorece a la segunda con pretensiones cosmopolitas. Su mirada abarca a este sujeto subalterno que, similar a las mujeres, comparte la invisibilidad. Desde una perspectiva *mestiza* profundiza en este universo.
3. Es creadora de un nuevo estilo en la forma de escribir que permea sus ensayos y un periodismo de corte moderno, con la presencia de la ironía y las sutilezas humorísticas; el manejo de un estilo sencillo, directo y aún coloquial trasladado a la escritura.

Importancia de iniciar una construcción teórica sobre la mujer. La preocupación constante en la creación de Rosario Castellanos es encontrar explicaciones a la subordinación de las mujeres, la marginación cultural que éstas padecen. Este hecho, la conciencia de ser mujer y la necesidad de explicarse racionalmente las causas de la subordinación femenina, son el rasgo esencial que la ubica como

feminista: la primera feminista mexicana. Escribe el primer ensayo de género que aparece en México, *Sobre Cultura Femenina*; obra que inicia en 1948, la cual configura su tesis de maestría en Filosofía. Ahí realiza una reflexión filosófica en torno a la marginalidad de las creaciones artísticas, literarias y científicas de las mujeres en la cultura occidental.

En *Sobre Cultura Femenina* hace una amplia revisión de pensadores que escribieron sobre el género femenino: Schopenhauer, Weininger, Simmel, así como un recorrido por el pensamiento filosófico occidental priorizando las ideas sobre la mujer. Algunas de las reflexiones que desarrolla en este trabajo resultan sumamente avanzadas para su época, el pensamiento feminista las desarrolla posteriormente; a manera de ejemplo citamos el siguiente planteamiento:

El mundo que para mí está cerrado tiene un nombre: se llama cultura. Sus habitantes son todos ellos del sexo masculino. Ellos se llaman a sí mismos hombres y humanidad a su facultad de residir en él. Si le pregunto a uno de esos hombres qué es lo que hacen en él y todos los demás compañeros en ese mundo me contestará que muchas cosas: libros, cuadros, estatuas, sinfonías, aparatos, fórmulas, dioses. Si él consiente en explicármelo y mostrármelo puedo llegar hasta tener una idea de lo que es cada una de esas cosas que ellos hacen aunque esta idea resulte levemente confusa porque, incluso para él no es muy clara. Si le pido permiso para entrar me lo negará. Ni yo ni ninguna mujer tenemos nada que hacer allí. (...) Me quedaría pensando, no en la injusticia ni en la arbitrariedad de esa exclusión (...) sino que no entiendo de ninguna manera cómo es que existen libros firmados por mujeres, cuadros pintados por mujeres. (...) ¿Cómo lograron introducirse en fronteras celosamente vigiladas?²²

²² Rosario Castellanos, *Sobre cultura femenina*. México, FCE, 2005, pp. 82-83.

No se trata sólo del reconocimiento del mundo de dominio patriarcal en que las mujeres vivimos, el párrafo nos plantea enormes problemas desde una perspectiva feminista. Un primer aspecto a destacar es la falsa universalidad del sujeto de la modernidad; cuando el concepto de hombre se utiliza como totalizador y encubre el análisis de las diferencias. En una obra señera del feminismo: *Critica de la razón patriarcal*, la filósofa Celia Amorós, destaca las contradicciones del pensamiento de la racionalidad como androcéntrico.

El discurso filosófico es un discurso patriarcal, elaborado desde la perspectiva privilegiada a la vez que distorsionada del varón, y que toma al varón como su destinatario en la medida en que es identificado como el género en su capacidad de elevarse a la autoconciencia. (...) las filosofías (...) siempre son producidas por varones que no han puesto en tela de juicio el orden patriarcal. Son los portadores del *logos*”.²³ Es necesario, desde el feminismo, realizar la crítica de la Filosofía Occidental a partir de evidenciar las contradicciones y parcialidad de los argumentos que descalifican y borran la presencia de éstas. Se trata de articular un punto de vista y una perspectiva desde las cuales se pueda proceder a una relectura de la historia de la filosofía – y, más en general del pensamiento y de la cultura – en la que no se haga abstracción de las distorsiones patriarcales que inevitablemente han configurado cierto tipo de discurso.²⁴

Otro problema que le interesa profundamente a Castellanos es cómo explicar, por un lado, la presencia de mujeres en ese mundo vedado a ellas, y conocer, por otro, qué factores actúan en la subvaloración de sus trabajos:

Todas las excepciones no hacen sino explicar con mayor claridad la tendencia general (...) Efectivamente hay excepciones; y las mujeres,

²³ Celia Amorós, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1991, p. 27.

²⁴ *Ibidem.*, p. 10.

a pesar de su papel social subalterno, han entrado al mundo de la producción artística (y en el de la producción en general) pero por la puerta trasera. Pienso que no es posible ya seguir únicamente el camino que intenta llevar a la demostración de la existencia de un arte femenino igual que el masculino pero ignorado: es necesario más bien, reconocer una existencia, históricamente determinada, cuantitativa y cualitativamente subalterna.²⁵

Los problemas que vislumbra en la teoría surgen de su práctica concreta, de su experiencia vivida como mujer. Esta filosofía crítica feminista se nutre de las luchas y los problemas que se desarrollan en el nivel de la práctica social. Destacamos la trascendencia de la reflexión feminista de Castellanos, quien en 1948 realiza preguntas claves del debate feminista: ¿Existe una cultura femenina? ¿Es ésta diferente a la masculina? Si no existe, ¿cuáles son las razones? ¿A qué se debe la subordinación de las mujeres? ¿Por qué la producción de las mujeres es subvalorada?, entre muchas otras. En esta época Simone de Beauvoir, reflexiona sobre similares inquietudes ya que en 1949 aparece *El Segundo Sexo*, obra fundante de la teoría feminista. Rosario Castellanos al escribir *Sobre cultura femenina*, no conoce esta obra y, tiempo después, la descubre y recibe el impacto de manera profunda. En 1973 en su obra *Mujer que sabe latín*, texto en el que revisa el pensamiento de feministas y escritoras, analiza el pensamiento de Simone de Beauvoir.

De manera constante en todas las formas de expresión literaria que utilizó Rosario Castellanos tuvo presente la problemática femenina que era la suya propia. El problema de la subestimación en la creatividad de las mujeres lo vivió intensamente; intentó, al mismo tiempo, encauzar explicaciones racionales; utilizó el método feminista que consiste precisamente en la búsqueda de explicaciones racionales a la condición subordinada de las mujeres.

²⁵ Eli Bartra, *Frida Kahlo. Mujer, ideología, arte*, Barcelona, Icaria, 1994, p. 51.

Con muchos años de retraso empieza a ser reconocida; en 1975, en el primer aniversario de su fallecimiento, José Emilio Pacheco señala que “nadie en este país tuvo, en su momento, una conciencia tan clara de lo que significa la doble condición de mujer y de mexicana, ni hizo de esa conciencia la materia prima de su obra, la línea central de su trabajo. Naturalmente, no supimos leerla”.²⁶ Investigaciones sobre todo de feministas han redescubierto la importancia de esta autora como pionera del feminismo mexicano y verificado una mirada visionaria al plantear, por vez primera, problemas esenciales del feminismo y su ubicación en el contexto mexicano.

Importancia de ver al indio. Los años en los que Rosario Castellanos produce su obra, se intensifica un debate respecto al papel del indio en la *cultura nacional*: ¿existe o no filosofía en los pueblos indígenas? La escritora está formada en una perspectiva occidental de la cultura, el estudio de la filosofía en la UNAM de esa época nos remite a una visión totalmente europea del pensamiento: se revisa la filosofía griega y el pensamiento europeo. Respecto a la existencia de filosofía en las culturas indias tiene una posición:

Situados (los indios) en el centro de un alrededor de terribles potencias a las que era preciso aplacar constantemente con el sacrificio, su ademán fue la defensa, frente “a ese loco furioso que es la naturaleza reaccionaron tratando de ponerle como decía Max Scheler, una camisa de fuerza. Esa camisa de fuerza es la creación de un orden cuya lógica no era, no podía ser aún científica. La visión de los fenómenos estaba fuertemente teñida de afectividad y de sentimientos; resulta por ello muy lejos de la verdad objetiva. El ámbito que la mentalidad indígena construyó para moverse y actuar fue el de la magia.”²⁷

²⁶ Citado por Gabriela Cano, Prólogo a *Sobre cultura femenina*, p. 10.

²⁷ Rosario Castellanos, *Declaración de fe*, México, Alfaguara, 1996, p. 19.

Es decir, frente a la polémica de si existió o no filosofía en el mundo prehispánico, la autora niega la existencia de un pensamiento indio similar al occidental. La otra polémica se refiere al lugar del indio en la cultura nacional. Recordemos que Rosario Castellanos laboró en el Instituto Nacional Indigenista, INI, en la etapa en la que la posición oficial expresaba la necesidad de incorporar al indio a la *cultura nacional*, occidental, eliminar las diferencias y construir un sujeto homogéneo, un mexicano paradigmático. Más adelante, sus posiciones se ampliaron y la reflexión sobre lo indígena se hizo más compleja.

En 1950, Luis Villoro realiza una reflexión en torno a las siguientes preguntas: ¿cuál es el ser del indio que se manifiesta a la conciencia mexicana? ¿Qué es la conciencia indigenista? Para encontrar respuestas, revisa el conjunto de concepciones acerca de lo indígena que se han expresado en diversos momentos históricos en nuestro país, este autor define el indigenismo como el conjunto de concepciones teóricas y procesos concienenciales que, a lo largo de épocas, han manifestado lo indígena.²⁸ Castellanos seguramente platicó y debatió con Villoro.

Hacia los años 50, el filósofo observa cambios en la visión sobre lo indígena, habla de un nuevo indigenismo en el que si bien perduran ideas del pensamiento de los años anteriores, como el ver al indio en el pasado, concebirlo como sujeto aislado de la dinámica social del país, la necesidad de integrarlo a la vida occidental a fin de que ingrese al progreso, entre otras. En estas concepciones sigue vigente la conciencia de la escisión de la propia realidad, el problema de la aculturación de los pueblos originarios. Para los pensadores, desde Pimentel hasta Molina Enriquez, la mitad indígena, desgajada de la criolla-mestiza, resulta totalmente extra-

²⁸ Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, CIESAS/SEP, 1987, p. 15.

ña, ajena. De ahí que lo único viable es hacerla desaparecer como tal para integrarla a la otra mitad. Se trata de un proceso de integración, asimilación y desaparición de lo indio.

El cambio trascendente en la visión del nuevo indigenismo representado entre otros por Gamio radica en considerar al indígena como parte integrante de nuestra identidad, nos dice este autor que es el indígena quien nos recuerda nuestra especificidad frente a lo ajeno. El indígena es algo propio que está en nosotros y nos constituye tanto en lo biológico como en lo espiritual, aún sabiéndolo lejano, lo aceptamos como algo propio, ser mestizo significa recuperar al indio, conocer sus valores y recobrar su espíritu. Esta nueva visión conduce a vislumbrar un nuevo papel social del indígena en el contexto de la nación.

Sólo en algunos escritores, dice Villoro, cobra la tendencia indigenista precisa figura y nitido perfil: sólo en ellos parece desarrollarse y adquirir conciencia de sí misma hasta alcanzar un nivel reflexivo (...) Todos ellos (los neoindigenistas) participan quizá en parte de modo inconsciente, de una actitud vital similar hacia el indígena de una perspectiva común ante él que los unifica y sitúa históricamente.²⁹

Estas últimas ideas se aplican plenamente a la perspectiva de Rosario Castellanos. Nacida en Chiapas, uno de los estados con mayor presencia indígena, conoce desde niña estos grupos étnicos que sin duda dejan huella en su visión de mundo. Tuvo una nana indígena que sin duda compartió con ella niña sus historias y transmitió su sentido del mundo. *Oficio de tinieblas* termina con estas frases: “La nana calló. Con suavidad puso la cabeza de su niña dormida sobre la almohada./ Silenciosamente volvió a su lugar./ Faltaba mucho para que amaneciera”.

²⁹ Luis Villoro, *op. cit.*, p. 191.

Sus principales novelas se enmarcan en esta línea del *nuevo indigenismo* *Balum-Canán* (1958), *Ciudad Real* (1961), *Oficio de Tinieblas* (1962). En todas éstas el universo indígena está presente, los personajes son sujetos activos y los temas refieren a estas culturas. Particularmente en *Oficio de tinieblas* se expresa una reflexión profunda y una necesidad por comprender la visión de mundo del pueblo chamula. En una entrevista que le hace Emmanuel Carballo, Rosario Castellanos habla de esta obra, nos aclara sus objetivos, sus preocupaciones al escribirla y su vínculo íntimo con el mundo indígena.

La novela está basada en un hecho histórico: el levantamiento de los indios chamulas, en San Cristóbal en 1867. Este hecho culminó con la crucifixión de uno de los indios.(...) Intenté penetrar en las circunstancias, entender los móviles y captar la psicología de los personajes que intervinieron en estos acontecimientos. (...) Trasladé el suceso a otro tiempo, la época de Cárdenas (...) *Oficio de tinieblas* se convierte en novela y se aparta definitivamente de la historia (...) La construcción (de la novela) arroja claridad sobre los hechos. Por esa misma razón penetré en la psicología de los personajes. Doy antecedentes de sus vidas para, de esta manera, ayudar a comprender su conducta (...) la arbitrariedad existe y subsiste porque en la situación en que se encuentran no rige la justicia sino la fuerza. (...) Como los personajes indígenas eran, de acuerdo con los datos históricos, enigmáticos, traté de conocerlos en profundidad. Me pregunté por qué actuaban de esa manera, qué circunstancias los condujeron a ser de ese modo. Así comencé a desentrañarlos y a elaborarlos. Un acto me llevaba al inmediato anterior y, por ese método llegué a conocerlos íntegramente.³⁰

De su propia voz conocemos la visión que posee sobre el indígena y su ámbito peculiar. Los personajes pertenecen a

³⁰ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, SEP-Ediciones del Ermitaño, 1986, pp. 519-533.

otro mundo, su dimensión lógica y práctica es diferente a la mestiza, es necesario desentrañar su ser, su forma de pensar y actuar; existe este interés en su vocación de escritora que es, en su opinión, explicarse a sí misma las cosas que no entiende, pero cala profundo en el alma indígena al recrear su universo. Un aspecto social presente siempre al lado de la construcción literaria es la clara denuncia de la injusticia, de la subordinación permanente en los grupos étnicos, situación que la autora conoce por experiencia propia.

Deseamos analizar brevemente uno de los momentos climáticos de *Oficio de tinieblas*, el momento en que se ha consumado el sacrificio del indio Domingo Díaz Puiljá, quien expira en la cruz, en esta forma lo expresa la autora: "Después de la consumación aplasta a la multitud un silencio como de plomo. (...) En ese silencio se gesta la profecía. Porque nada significa lo que ha sucedido si las palabras no le dan forma"³¹. Nadie se atreve a romper este silencio, es una mujer la que habla, Catalina que ha conservado la lucidez y aplomo suficientes:

Hemos padecido injusticia y persecuciones y adversidades. (...) [el ladino] nos ha sacado los tuétanos en el trabajo; nos ha arrebatado nuestras posesiones; nos ha hecho adivinar las órdenes y los castigos en una lengua extranjera. Y nosotros soportábamos, el sufrimiento, porque ninguna señal nos indicaba que era suficiente. Pero de pronto los dioses se manifiestan, las potencias oscuras se declaran. Y su voluntad es que nos igualemos con el ladino que se ensobrecía con la posesión de su Cristo... Ahora nosotros también tenemos un Cristo. No ha nacido en vano ni ha agonizado ni ha muerto en vano. Su nacimiento, su agonía y su muerte sirven para nivelar al tzotzil. Al chamula, al indio, con el ladino.(...) Cristo hace contrapeso a su Cristo.³²

³¹ Rosario Castellanos, *Oficio de tinieblas*, en *Obras*, vol. I, Narrativa, México, Fondo de Cultura Económica, Col. Letras Mexicanas, 1996, p. 666.

³² *Ibidem.*, p. 667.

Frente al oficio de tinieblas, el ritual, el mito, el sacrificio de un ser humano, evento inexplicable a una mente lógica occidental, existe un trasfondo social de injusticia, esclavitud en el trabajo y subordinación y humillación constante del indio. Simbólicamente es el sacrificio el que permite equiparar al indio con el ladino, los dos poseen un redentor, un Cristo. La forma como Rosario Castellanos nos permite entender este oficio sangriento, es reconociendo ante todo una injusticia que, ante la impunidad, busca una forma de equidad, de justicia en el derramamiento real de la sangre india. El modo como Rosario Castellanos nos conduce a este mundo, es una muestra clara de una nueva visión del indio que abre un camino inédito en el posterior análisis de esta literatura. Aralia López señala respecto a esta obra de Castellanos:

En cierto modo *Oficio de tinieblas* es un avance de la narrativa escrita por mujeres en América Latina. Toma el viejo conflicto del indio, manejado ya desde el siglo XIX por otra escritora, la peruana Clorinda Matto de Turner (*Aves sin nido*, 1889) y le da vigencia, ensanchando sus dimensiones sociales. Ninguna duda cabe que hay una actitud diferente en lo que respecta al tema, en lo que se refiere a ese "estar" con los "otros".³³

Lucía Guerra llama la atención sobre un aspecto trascendente, la producción literaria de la mujer latinoamericana participa de la subordinación; el supuesto Sujeto es también otro para el cual la problemática indígena resulta ser la imagen especular de una condición femenina relegada asimismo a la alteridad.³⁴

³³ Aralia López González, *De la intimidad a la acción. La narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo*, Universidad Autónoma Metropolitana-I, Cuadernos Universitarios 23, México, 1985, p. 127.

³⁴ Lucía Guerra, "El lenguaje como instrumento de dominio y recurso deconstructivo en *Oficio de tinieblas*, en Aralia López González (coord.),

Rosario Castellanos es una de las autoras latinoamericanas que ha elaborado dentro de toda su complejidad el enfrentamiento de estas dos zonas dominadas, la circunstancia indígena y la circunstancia femenina, que como dos imágenes apesadas en el espejo de una historia construida por el hacer del grupo blanco y masculino dominante se reflejan y establecen relaciones en el espacio de la subordinación.

El pensamiento crítico de Rosario Castellanos, como lo hemos expresado tanto en su reflexión feminista como en el mundo indígena, utiliza el lenguaje como instrumento esencial de expresión. Escribir para nuestra autora es sobre todo una forma de autorreconocimiento y de explicación de aquellos asuntos de la vida y del mundo que llamaban su atención. Una búsqueda constante de sí misma, de aquellos caminos que la llevan a encontrar nuevos temas, otras formas de escribir, que expresan nuevas dimensiones de los seres humanos. Así, dice Rosario, es preciso inventar otros temas, otras maneras narrativas, otras actitudes ante el mundo y el quehacer literario: es preciso inventar otra vez, al ser humano. Aquí se condensa la actitud vital de su escritura caracterizada por la constante búsqueda, rasgo común a los artistas, pero la insistencia en lo nuevo, en otros modos de escribir se encuentra en estrecha relación con otra forma de ser, de vivir, con la utopía de construirnos como seres humanos, más plenos y más libres.

Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX. México, El Colegio de México, 1995, p. 188.

Bibliografía

- Amir, Samin. *El eurocentrismo. Crítica de una ideología* (trad. Rosa Cendero y revisión Rosa Ana Domínguez). México, Siglo XXI, 1989.
- Amorós, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. 2a. ed. Barcelona, Anthropos, 1991.
- Bartra, Eli. *Frida Kahlo. Mujer, ideología, Arte*. (2a. ed, ampliada y revisada) México, Icaria, 1994.
- Blancarte, Roberto (comp.). *Cultura e identidad nacional*. México, CONACULTA-FCE, 1994
- Bonfil Batalla, Guillermo. *México profundo. Una civilización negada*. México, Ciesas-SEP, 1987.
- Carmona, Fernando *et al.* *El milagro mexicano*. 14a. ed. México, Nuestro Tiempo, 1988.
- Castellanos, Rosario. *Declaración de fe. Reflexiones sobre la situación de la mujer en México*. México, Alfaguara, 1997.
- , *Obras I, Narrativa*. (Comp. Y notas de Eduardo Mejía) México, FCE, 1996.
- , *Sobre cultura femenina*. México, FCE, 2005.
- , *Mujer que sabe latín*. México, FCE-SEP, 1984.
- Fuentes, Carlos. *Tiempo mexicano*. 4a. ed. México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1972.
- Guerra, Lucía. “El lenguaje como instrumento de dominio y recurso desconstrutivo de la historia en Oficio de tinieblas”, en *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*. México, El Colegio de México, 1995.
- López González, Aralia. *De la intimidad a la acción. La narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo*. México, UAM-I, 1985
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México, FCE, 1973.
- , *Posdata*. 6ª. ed. México, Siglo XXI, 1971.
- Roura, Víctor. *Codicia e intelectualidad*. México, Lectorum, 2004.
- Villoro, Luis. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México, CIESAS-SEP, 1985.



LOS ESCRITORES

EL FONDO DE LA FORMA EN LA POESÍA DE RUBÉN BONIFAZ NUÑO

Sandro Cohen*

El qué y el cómo

Desde 1945 –año en que apareció *La muerte del Ángel*–, Rubén Bonifaz Nuño ha publicado 18 libros de poemas¹ y decenas de obras poéticas de menor extensión que no aparecieron dentro de volúmenes independientes. Aunque Bonifaz Nuño nunca pretendió escribir lo que comúnmente se entiende como poesía de vanguardia, su obra resulta demasiado vasta y variada para ser reducida a una sola tendencia estética, poética o temática. Si bien el poeta arraiga su voz en la tradición de Occidente, su poesía es una de las más ricas y originales del siglo xx en cualquier idioma.

Debido a la intimidad con la cual ha estudiado y traducido a los poetas latinos y griegos, existe cierta tendencia de catalogarlo como un poeta de corte “clásico”, preocupado por las formas y las posibilidades de la combinatoria métrica. Aunque es cierto que el poeta posee estas preocupaciones, aseveraciones así planteadas aclaran muy poco la naturaleza de la obra poética de Rubén Bonifaz Nuño, sobre todo si se toma en cuenta el hecho de que para él, no preocuparse por los asuntos de la retórica formal equivale a desentenderse del arte de la poesía.

* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

¹ El penúltimo, *Madrigal del adolorido*, data de los años 50. RBN lo escribió para concursar en un certamen poético en la ciudad de Puebla. Por fin apareció como libro dentro del segundo tomo de sus poemas recopilados, *Versos (1978-1994)*. El primer tomo, *De otro modo lo mismo*, recoge todos los libros y poemas dispersos publicados hasta 1971.

La de Bonifaz Nuño puede apreciarse cronológicamente, por temas o según nociones puramente estructurales. Aunque sería ideal que se estudiara la obra del poeta como una totalidad, las proporciones y características de la misma lo impiden. Para fines prácticos, resulta indispensable agrupar los 18 libros –y los poemas sueltos– de alguna manera. Más que estudiar cada obra por separado, he querido hacer algo de mayor provecho: rastrear los vértices de lo que podría considerarse el triángulo poético de Rubén Bonifaz Nuño desde *La muerte del ángel* hasta *Calacas*, su libro más reciente que data de 2003. Estos vértices podrían cifrarse en la búsqueda formal, la búsqueda amorosa y la del sentido del ser humano dentro de las civilizaciones que ha construido.

Una apreciación cronológica de la obra de Rubén Bonifaz Nuño, mientras que podría darnos una idea de cómo aparecen y vuelven a aparecer sus temas –amén de iluminar la evolución de su exploración prosódica–, arrojaría poca luz sobre el fondo humano de la poesía, precisamente porque los mismos temas se hallan entrelazados a lo largo de toda la obra. Ver cada libro separadamente implicaría desnaturalizarlos, ya que establecen claramente un diálogo entre sí. No hay dos iguales ni en el tratamiento de sus temas ni en su composición formal, aunque la mayoría comparten elementos comunes. En las diferencias sutiles encontramos la gran riqueza de esta poesía. Es importante reconocer que en la obra de Rubén Bonifaz Nuño, nada hay grandilocuente, pero hay incontables momentos de grandeza. Además, si los libros se estudiaran sólo separadamente, incurriríamos por fuerza en muchas repeticiones evidentes y dejarían de apreciarse las sutilezas que ya se han mencionado.

Por estos motivos, decidí hacer tres agrupaciones. En primer lugar: *La muerte del Ángel*, *Imágenes*, *El manto y la corona*, *La flama en el espejo*, *Tres poemas de antes*, *El corazón de la espiral* y *Albur de amor*. Cada uno de estos poemarios está preocupado fundamentalmente por las diferentes manifestaciones del amor, sea divino, humano, carnal

o “puro”. Esto no quiere decir, por supuesto, que el tema amoroso no aparezca en otros libros (no creo que haya libro de Bonifaz Nuño donde el tema no haga acto de presencia), sino que en éstos predomina.

En segundo lugar: *Los demonios y los días*, *Canto llano a Simón Bolívar*, *Fuego de pobres*, *Siete de espadas*, *El ala del tigre*, *As de oros*, *Del templo de su cuerpo* y *Trovas del mar unido*. En estos libros, aunque el amor se hace sentir —a veces con fuerza, como en *El ala del tigre*, y de otro modo en *Del templo de su cuerpo* y *Trovas del mar unido*—, es la relación del hombre con su prójimo en la sociedad la que tiene más peso. Estos poemas revelan a un hombre inconforme, que lucha, pero que intenta no perder su dignidad, y es precisamente en este concepto de dignidad donde se encuentra una de las vetas más ricas de la poesía de Rubén Bonifaz Nuño. También, como ya se ha mencionado, existen poemas —algunos de ellos fundamentales, como “Cuaderno de agosto”— que, a pesar de no haberse editado en forma de libro antes de ser recopilados en *De otro modo lo mismo*, por ejemplo, no pueden ser soslayados.

Aparte deben tomarse en cuenta *Pulsera para Lucía Méndez*, *Madrigal del adolorido*² y *Calacas*, tres libros que parecen salir, casi del todo, de la tónica general de la obra de Bonifaz Nuño. No lo afirmo por los temas sino por el tratamiento. El primero es una serie de nueve sonetos dedicados a la actriz y cantante. El poeta no había publicado un libro compuesto exclusivamente de sonetos desde *La muerte del ángel*. El segundo es un juego recuperado por el poeta medio siglo después. No son poemas despreciables. Al contrario: constituyen otra ventana que nos permite entrever sus obsesiones y procedimientos poéticos, la evolución de su maestría. En este caso emplea versos tradicionales impares: heptasílabos, eneasílabos y endecasílabos. Arranca con

² Véase la nota número 1.

un soneto, después del cual cada poema termina con un verso del poema en que el poeta debía inspirarse para participar en el certamen para el cual fueron escritos: “Madrigal” de Gutierre de Cetina. En otras palabras, si leemos sólo los últimos versos de cada poema a partir del número dos, conformarían un poema idéntico al modelo.

El tercero está inspirado en la tradición de las *calaveras* mexicanas donde campea tanto el humor negro como el dolor más profundo, el cual no está exento de la carcajada y el autoescarnio.

Al hacer las agrupaciones anteriores, será posible enfocar más claramente diferentes actitudes del poeta para con estos dos grandes temas que, a su vez, encierran otros: la muerte –íntimamente ligada al amor en la poesía de Bonifaz Nuño–, la soledad, el paso inexorable del tiempo, la crueldad y la solidaridad humanas, la superación de lo individual, la salvación del alma y la finitud del cuerpo, para mencionar sólo algunos.

Existen, desde luego, poemas y libros que abarcan amplios universos temáticos, en cuya visión están fundidos la suerte del hombre, el amor, su relación con la divinidad, la muerte, etcétera. *Los demonios y los días* y *Fuego de pobres* son un buen ejemplo de ello. Se hace esta aclaración, más que nada, para reconocer que no deja de ser meramente convencional hablar de la obra de Bonifaz Nuño como el producto de dos grandes preocupaciones –el amor y la vida del hombre en la sociedad–, pero esta convención puede resultar útil para el manejo de un extenso cuerpo poético. Es necesario, sin embargo, mantener una visión crítica flexible donde puedan violarse los confines artificiales que uno se ha impuesto como simple recurso metodológico.

No obstante, antes de analizar estos aspectos de la obra de Rubén Bonifaz Nuño, me parece importante verla desde dos perspectivas relacionadas que no se ven detenidamente con frecuencia. Me refiero a un análisis general de las estructuras de sus libros –que iluminan extralingüísticamente sus con-

tenidos ideológicos–, y un examen de la evolución de su verso. Para mí siempre ha sido fascinante cómo Bonifaz Nuño pasó de ser un buen versificador en el sentido tradicional de la palabra, a un explorador e innovador del verso contemporáneo a partir de la prosodia clásica. De hecho, hay muchos poetas en México que manejan una gama relativamente amplia de posibilidades métricas, estróficas y prosódicas en general. El papel que Bonifaz Nuño ha desempeñado en este sentido, sin embargo, no se ha limitado a conocer y emplear estos ritmos y formas diferentes, porque se ha dedicado a crear nuevas maneras de versificar. Sutilmente ha buscado alterar las acentuaciones “clásicas” que aún manejan –muchas veces inconscientemente– nuestros mejores versolibristas, y con esto nos ha ofrecido un nuevo universo sonoro que apenas empieza a ser reconocido como tal. Desde los modernistas, no ha habido una poesía tan preocupada por llegar al fondo de la naturaleza del verso español con el fin de aumentar a lo máximo sus posibilidades expresivas.

Forma es fondo, o en busca de frágiles equilibrios

La muerte del Ángel apareció en 1945, a fines de la Segunda Guerra Mundial, cuando el poeta tenía apenas 22 años. Se trata de una colección de 10 sonetos “clásicos”, si por “clásicos” entendemos 14 versos endecasílabos rimados a la usanza de los Siglos de Oro. En esta época, por confesión propia del poeta, se sabe que Rubén Bonifaz Nuño se ganaba la vida recibiendo premios en los muchos y variados certámenes de Juegos Florales que hasta hace poco se celebraban regular y festivamente en todo México, sobre todo en las ciudades del interior de la república.

Para tener éxito en esta clase de empresas, hacía falta ser dueño de un buen oficio poético –es decir: saber versificar razonablemente bien–, y de un espíritu poético aventurero; en otras palabras, estar dispuesto a escribir sobre casi cualquier

tema que se les ocurriera a los que organizaban los Juegos Florales, aunque es cierto que había concursos de tema libre. Si bien *La muerte del Ángel* data de esa época, da la impresión de encontrarse alejado del espíritu “normativo” que solía reinar en la poesía sometida a concurso en los Juegos.

Dentro de estos sonetos el poeta busca ubicar, en un mismo nivel, la poesía y el amor, ya que ambos fenómenos son vehículos de comunicación entre los seres humanos. El tema no puede considerarse novedoso, y Bonifaz Nuño no pretendía incurrir en novedad alguna. El libro posee el valor de contener 10 sonetos cuya música fluye sin tropiezos y que, además, no estorba el sentido semántico del poema, como a veces ocurre con versificadores torpes.³

Durante los próximos siete años el poeta continuó trabajando el soneto, pero en 1950, con “Preludio”, empezó a escribir otra clase de versos en formas más abiertas al mismo tiempo que cultivaba el soneto. En 1952, con una serie de poemas titulada “El caracol”, rompió bruscamente con el sistema de acentuación más comúnmente utilizado en el endecasílabo español —y que consiste en acentuar en la sexta sílaba, o bien, en cuarta y octava (tipos italiano y sáfico, respectivamente)— para resucitar el endecasílabo galaico antiguo, que recurre al acento en la quinta sílaba. Esto resultaría significativo en vista de la versificación que desarrollaría más tarde, a partir de *Imágenes*.

Este libro es a todas luces el más “experimental” de Rubén Bonifaz Nuño, por cuanto aquí empieza a explorar la naturaleza íntima de los diferentes versos y los efectos

³ Las exigencias formales de RBN han aumentado conforme pasa el tiempo: en estos sonetos el poeta aún se permitía ciertas asonancias entre las rimas de los cuartetos y los tercetos (v. los números 3, 5 y 8), cosa que hasta en Lope de Vega ocurre con cierta frecuencia (el tercero de “La arcadía”, por ejemplo, “De Europa y Júpiter”, “Cuando me paro a contemplar mi estado”, y en “Era la alegre víspera del día”, para no hacer la lista larga). Pero en la obra de RBN esto no volverá a suceder.

que producen en el lector cuando se mezclan de manera no acostumbrada. *Imágenes* también es su libro más heterogéneo. Combina muchas formas muy variadas: el soneto, la décima (también cuasi-décimas), la lira, estrofas con versos de pie quebrado, etcétera. Pero, en *Imágenes* lo que más llama la atención estructuralmente son las formas propias que el poeta fue inventando para satisfacer sus propias necesidades expresivas.

El poema “3”, por ejemplo, consiste en cinco estrofas compuestas por tres endecasílabos acentuados en quinta sílaba, y un verso de pie quebrado de cinco sílabas. Parecería que se trata de un experimento, pero vuelve a aparecer esta misma forma cerrada, aunque propia, en el poema “21”, y los resultados emocionales provocados por esta secuencia de versos se antojan muy parecidos. En verdad, no puede afirmarse que el lector esté ante un experimento, sino una nueva *forma* que se presta para lograr ciertos efectos sonoros que ayuden a transmitir más eficazmente el contenido ideológico del poema.

Otro caso parecido en *Imágenes* son los poemas “16”, “17”, “18” y “19”, los cuales consisten en cinco estrofas de cuatro versos que llevan esta secuencia: dos endecasílabos italianos o sáficos, un eneasilabo y un decasílabo acentuada en quinta. Estos “experimentos” transformados en hallazgos rítmicos y expresivos serían la base para la versificación que se verá en más de la mitad de los libros posteriores del poeta. No sería el caso de *El manto y la corona*, *Canto llano a Simón Bolívar*, *Fuego de pobres*, *Siete de espadas*, los sonetos de *Pulsera...* y los poemas *Calacas* (que son todos eneasilabos). Y no lo sería por razones que se verán más adelante.

El pivote de esta nueva versificación en Bonifaz Nuño viene siendo el acento en quinta sílaba que en *Imágenes* aparece principalmente en los endecasílabos. Es en la sección “Estudios”, sin embargo, donde por primera vez el poeta se lanza a escribir un soneto rimado y acentuado en quinta,

algo verdaderamente inusual en la poesía hispánica,⁴ para proseguir con otro soneto, sólo que esta vez lo acentúa en cuarta y séptima, dactílicamente, recurso que por lo general se reserva para poemas más jocosos que amorosos.

En la sección titulada “Estudios” –como en los de Chopin– se convierten en terreno fértil para revelar al poeta como un virtuoso de la versificación, y de ahí la amplitud de registros empleados. La subsección “Poética”, no obstante, es la que más llama la atención en lo que respecta a cuestiones formales por la discusión que, sobre ellas, allí se da.

En el primer poema, dos estrofas de cinco alejandrinos blancos sin cesura, Bonifaz Nuño compara la imagen del vaso y el agua –metáfora que se ha utilizado para ilustrar el concepto de forma y fondo en el arte– con la noción de las palabras que existen dentro de un texto poético. Argumenta que no es lo mismo “palabra y pensamiento” que “el sonoro vaso y el agua”, porque la palabra en sí es forma, y el pensamiento, vida. Según el autor de *Imágenes*, debe lucir “[...] el poema / de una materia solamente [...]”; es decir, que los materiales poéticos –palabra y pensamiento– se fundan de tal manera que sean “[...] líquido claro / que junto al aire se endurezca libre y preciso”.

Esta declaración de fe en la unidad de fondo y forma –en el hecho de que son inseparables porque su aleación los vuelve de una sola materia– se convertiría después en una especie de *ars poetica* inquebrantable: en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño, nada se deja al azar; la musicalidad de cada

⁴ Se trata del poema IV, el cual empieza:

A solas, oscuro, sin ti, vacío,
en la vasta noche, sin ti, desierta,
buscándote llevo junto a tu puerta,
húmedas mis sienes con el rocío. [...]

Todos los versos del poema están acentuados en quinta sílaba.

poema, y más adelante de cada libro,⁵ es buscada adrede, y no siempre se trata de la misma musicalidad. Incluso, utilizando un solo tipo de versificación, al cambiar las estructuras formales de los poemas dentro de un solo volumen, se dan cambios de tono poético. Los ejemplos más sobresalientes de esta técnica se hallan en *Los demonios y los días*, *La flama en el espejo*, *El corazón de la espiral*, *Albur de amor* y *Del templo de su cuerpo*.

El poema "II" de "Poética" habla de manera directa sobre la práctica de acentuar el endecasílabo heterodoxamente. La discusión en verso es reveladora: comienza con una exhortación a que el endecasílabo no siempre "vuele sonoro" en "[...] las alas del italiano / verso cristalino [...]"; que otras veces lo lleve un ritmo más "tenue y sombrío".

Bonifaz Nuño se refiere al carácter casi siempre "elegante" del endecasílabo, su ritmo de constantes flujos y reflujos, cuyas posibilidades aumentan con los encabalgamientos que, lejos de perjudicar la musicalidad del endecasílabo, la enriquecen. Éste, como se ha visto, es el verso del soneto clásico,⁶ pero también del tradicional verso blanco que, aún en años recientes, era poco utilizado entre los poetas mexicanos. Sin el endecasílabo tradicional no existirían la lira y la silva, ni el cuarteto "serventesio" ni las endechas reales. Tampoco las octavas reales ni la sexta rima, entre muchas otras formas.

En la tercera estrofa del poema, Bonifaz Nuño compara el sonido que se logra con el endecasílabo acentuado en quinta con las notas de un piano que "bajan al estrépito de la calle".

⁵ A partir de *Los demonios y los días*, todos los libros de RBN han sido unitarios, concebidos y ejecutados a partir de un plan, una especie de heliografía poética. Según ha confiado el poeta, este plan suele ser vago al principio, cuando sólo existen unos cuantos poemas. Pero siempre son los poemas mismos los que van dictando la estructura general del libro.

⁶ Teóricamente, pueden construirse sonetos con versos de cualquier extensión, pero no serían "clásicos". Las variantes más comunes en español son el sonetillo, con versos octosílabos, y el soneto alejandrino, que consiste en versos de dos hemistiquios de siete sílabas cada uno.

Este efecto no se parece en nada al que suele buscarse con el endecasílabo, y para terminar, el poeta vuelve a aludir al tema de la comunión entre fondo y forma con otra exhortación: que el tema se mezcle con la música para que den cuerpo a una sola hermosura.

Durante el resto del libro, el poeta utiliza aun más formas para seguir ampliando los registros del volumen. Especialmente llamativo resulta el “Canto del afán amoroso”, que en ciertos momentos se parece a la poesía de *El manto y la corona*, a pesar de que los separan 11 años. No obstante, es preciso señalar que el carácter del amor que se percibe en “El canto del afán amoroso” es decididamente sublime; tiene mucho que ver con el amor divino que se trasmite mediante un personaje en que encarna el ideal femenino, personaje que –además– tiene mucho en común con la Virgen María. Existe otro grupo de poemas que data aproximadamente de la misma época, aunque no apareció en forma de libro hasta 1978 –y que no fue incluido en *De otro modo lo mismo*, la obra completa de Rubén Bonifaz Nuño hasta 1979–; el poemario se titula *Tres poemas de antes*, y maneja –como “El canto del afán amoroso”– una combinación de sonetos y versos irregulares. Pero se halla mucho más cercano a *El manto y la corona* que “El canto...” en cuanto a su visión amorosa: carnal, terrenal, humana.

El “Canto...” consta de 25 poemas; los de número impar son escritos con versos irregulares en los cuales dominan las líneas emparentadas con el endecasílabo: el pentasílabo, el heptasílabo, el eneasílabo y el endecasílabo mismo. Los poemas pares son sonetos clásicos. El impacto es rotundo: el tono casi conversacional de los poemas impares se va enriqueciendo con las cadencias lentas y graves de los sonetos que, a su vez, son aligerados por los versos irregulares que les siguen. Pero ésta será la última vez que Bonifaz Nuño mezcle, en un solo libro, sonetos y versos irregulares, con la excepción de *Tres poemas de antes* que, como se ha visto, comparte con el “Canto...” una estructura parecida, aunque

en *Tres poemas de antes* la combinación de sonetos y poemas de verso irregular es mucho más libre que en “Canto...”, que los alterna de manera estricta.

Dos años antes de la aparición de *Los demonios y los días*, el poeta había publicado independientemente su “Cuaderno de agosto”, una colección de ocho poemas breves. En esta serie reducida, Bonifaz Nuño introduce una temática rica y compleja. Y es también aquí donde el poeta empieza a refinar los descubrimientos técnico-estructurales que había realizado en *Imágenes*. Pero el primer *gran* libro de Bonifaz Nuño es el de 1956: *Los demonios y los días*.

Su grandeza, como es de esperarse con las obras maestras, no puede reducirse a una o dos virtudes. El autor tuvo el tino para combinar una versificación pausada, que se resiste adrede a “fluir”, con una visión sumamente personal y al mismo tiempo desgarrada. También empieza a manejar una serie de metáforas recurrentes –algunas lo serán a lo largo de su obra– por medio de las cuales puede ir descifrándose una serie de contenidos cuyo significado no resulta evidente con una primera lectura. Introduce, además, otra novedad en su obra: construye un libro en tres niveles diferentes. El volumen consta de 42 poemas numerados en arábigo, y cinco numerados en romanos que están esparcidos a lo largo del tomo. El tono, el punto de vista y hasta el contenido ideológico difieren entre una serie y otra, lo cual posibilita tres lecturas distintas: *Los demonios y los días* leído sin los textos enumerados en romanos, *Los demonios y los días* leído sin los textos en números arábigos, y *Los demonios y los días* leído tal cual se presenta.

No se trata de un simple juego. Existe una apuesta arriesgada detrás de artificio tan elaborado: éste es un poema de personajes, y los personajes involucrados tienen misiones específicas que se hallan, a veces, en posiciones encontradas. En otras palabras, el contenido *moral* del poema varía enormemente según la manera en que se lee, pero sólo hay *una* lectura total. El problema radica en el hecho de que, si

no se efectúan las lecturas parciales, los significados de la visión totalizadora no se revelarán con facilidad.

Con sólo dos años de diferencia, aparece un volumen completamente distinto de *Los demonios y los días*. Se trata de *El manto y la corona*. A diferencia de aquél, éste es un libro de amor, un *clásico* libro de amor mexicano. En cuanto a su composición formal, prescinde de la estructura tan elaborada de *Los demonios...*, y vuelve a una versificación similar a la de “Canto del afán amoroso”. Es un libro mucho más frontal que *Los demonios...* en este aspecto: es un solo hombre, con un solo “afán” y una sola desgracia.

Albur de amor, publicado 29 años después de *El manto y la corona*, en una lectura rápida podría parecerse en algunos aspectos, pero la semejanza es solo aparente. No por la distancia cronológica únicamente; tampoco porque el autor de *Albur...* es un hombre maduro de más de 60 años, mientras que el de *El manto...* sólo tiene 33. Mucho se debe a la estructura de los dos libros. *Albur...* es un volumen aún más elaborado que *Los demonios...* En él se oye una gama de voces que provienen de mundos aún más distanciados, y de ahí el enorme logro de *Albur de amor*: no sólo contrapone potencias disímiles sino que unifica y reconcilia; encuentra el gran común denominador amoroso.

El manto y la corona, por otra parte, carece de estas pretensiones y se concentra en la vorágine emotiva y emocional de un hombre enamorado y, por fin, despechado (es aquí donde puede relacionarse con *Albur...*). Su estructura lo permite: el tomo contiene 34 poemas de versificación irregular —basada en las estructuras del endecasílabo—, y sus cadencias fluyen con gran soltura y aparente libertad. No hace falta ningún respiro estructural. Un poema lleva al siguiente con una naturalidad que se ha visto en muy pocos poemarios. Curiosamente, otra de sus virtudes está en que cada texto puede apreciarse como un poema individual, algo que no siempre es posible en *Los demonios...* y los libros posteriores.

El mismo año en que apareció *El manto y la corona*, vio la luz un pequeño volumen que marca un camino que el poeta definitivamente no seguiría después: *Canto llano a Simón Bolívar*. Ésta fue una tentativa de poesía “social” en la tradición de la gesta heroica: un análisis poético de un gran hombre con un fondo de barbarismo, mezquindad y otros heroísmos tal vez más pequeños. Es la única ocasión en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño donde se habla biográficamente, donde el tema y la geografía se mencionan con toda claridad. También es la única vez en que el poeta incurre en el verso libre: *Canto llano...* consiste en siete poemas de extensión media (el más largo no rebasa las tres cuartillas), con estrofas tan libres como sus versos. Tal vez la justificación se encuentre en el título: “Canto llano a Simón Bolívar”: “llano” en el sentido de “natural”, “sencillo” o simplemente “libre”.

Vista como poesía “política” o “social” –si la comparamos con otros ejemplos del género– se confirma como de lo mejor que se ha escrito en esa vena. El autor no se permite caer en el panfleto, y –al contrario– logra momentos de gran poesía, aunque hay secciones en que el poema se acerca peligrosamente a la prosa: el tono conversacional, como se verá después, sin el rigor de un planteamiento versístico, puede fácilmente caer presa del prosaísmo. El oficio y el *oido* de Bonifaz Nuño no lo permiten en *Canto llano...*, pero el poeta, en este breve tomo, vio agotadas sus posibilidades de componer en verso libre, y decidió mejor no volver a tocarlo.

En 1961 apareció la segunda gran obra de Rubén Bonifaz Nuño: *Fuego de pobres*. Difiere de *Los demonios y los días* en muchos aspectos. En primer lugar, consiste en una sola lectura totalizadora, a la manera de *El manto y la corona*. Los 38 poemas que lo conforman vuelven, como en *El manto...* a utilizar los versos irregulares emparentados con el endecasílabo tradicional, principalmente el heptasílabo, el eneasílabo y el endecasílabo italiano o sáfico. Como los dos volúmenes anteriores, no utiliza formas cerradas sino

estrofas de extensión libre, y las extensiones de los poemas en sí también son libres.

Después de *Fuego de pobres*, Bonifaz Nuño no volvería a jugar la carta de una versificación tan tradicional, no se daría el lujo de emplear las cadencias sonoras del endecasílabo y el eneasílabo combinados con el heptasílabo de tal modo que los versos no tropiecen nunca, no opongan resistencia.⁷ Si no se pone atención a la lectura de *Siete de espadas*, podría parecer que el poeta sí repite estas combinaciones tradicionales, pero en muchísimas de estas estrofas de siete versos, aparecen uno o dos decasílabos acentuados en quinta. Esto le da un aura muy especial a *Siete de espadas*, una música sui géneris: se escucha la resonancia clásica, pero la música es nueva para quien sepa escucharla.

Rubén Bonifaz Nuño busca poner diques al flujo de la música poética tradicional porque es precisamente la *resistencia* uno de los factores más importantes del universo de la poesía bonifacina ensayada con tanto éxito en *Los demonios y los días* y empleada en prácticamente todos los libros posteriores a *Fuego de pobres*, incluyendo *Siete de espadas*, pero por otros motivos.

Siete de espadas —que para algunos críticos ha sido el libro más difícil, *oscuro*, de toda la obra de Bonifaz Nuño— combina los endecasílabos tradicionales con los acentuados en quinta sílaba, eneasílabos y heptasílabos ocasionales. Este libro, a diferencia de *Fuego de pobres*, sí utiliza una forma cerrada: estrofas, *poemas*, que siempre tienen siete versos. El significado profundo de su estructura de 143 poemas de siete versos cada uno es múltiple. Tiene que ver con el esoterismo, la cabalá, la baraja española, la alta magia, las teorías de los ciclos en general. La supuesta oscuridad del libro se debe al hecho de que sólo el lector que haya buceado en estas aguas

⁷ Excepción hecha, por supuesto, de *Madrigal del adolorido*, que data de los años 50 del siglo pasado (el poeta no especifica cuál), aunque apareció apenas en 1996.

sabr  reconocer los escollos –y las joyas– que ocultan. Pero no es cierto.

Si bien es verdad que el libro encierra gran cantidad de claves, no es hermético. Puede leerse llanamente y gozarse como cualquier otro, salvo que no posee la “narratividad” de las demás obras del escritor. Cada poema es su propio universo. Y aunque muchos pueden relacionarse entre sí, es preciso leer cada uno como obra individual. Pretender leer los poemas en sucesión rápida producirá confusión y, precisamente, una sensación de oscuridad.

También en *As de oros* el poeta recurre a una plétora de fuentes que podrían considerarse rebuscadas, aquí sobre todo clásicas y bíblicas. Esto, incluso, podría obligar al lector a recurrir a un libro de consulta para comprender mejor alguno de los poemas, pero no quiere decir que el volumen sea de la competencia exclusiva de iniciados. En este sentido, tanto *Siete de espadas* como *As de oros* son libros que nos enseñan a leer poesía no por su estricta narratividad sino por todo cuanto puedan evocar a partir de la combinación de su música y sus imágenes, más allá de la dura lógica de la cotidianidad, de la prosa.

El ala del tigre y *La flama en el espejo* son los últimos libros que Bonifaz Nuño decidió incluir en la recopilación de su obra titulada *De otro modo lo mismo*. Cinco años separan *Fuego de pobres* de *Siete de espadas*. Y entre éste y *El ala del tigre* sólo intervinieron tres años. Pero entre éste y *Flama en el espejo*, no hay sino una distancia de dos. Esto podría explicar, en parte, sus obvias diferencias formales: *El ala del tigre* consiste en 85 poemas de tres sextetos cada uno (y esto lo emparenta con *Siete de espadas* en virtud de sus poemas de forma cerrada), mientras que *La flama en el espejo* tiene una estructura parecida a la de *Los demonios* y *los días* en el sentido de que opera en tres niveles: primero, los poemas enumerados con caracteres  r bigos –del 1 al 10–; segundo, los poemas que llevan letras para identificarlos –de la “a” a la “z”–; tercero, la lectura de los poemas en

el orden en que aparecen: 38 en total.⁸ El autor posiblemente sintió la necesidad de establecer una diferencia formal entre los dos volúmenes para que los lectores inmediatos no fueran a considerarlos libros “gemelos”, o integrantes de una serie.

Si esto es verdad, también es cierto que no hacía falta. A pesar de la cercanía de los años de su publicación (1969 y 1971, respectivamente), son libros que poseen visiones distintas. Ambos pertenecen a una época aciaga para México, pero creo que los acontecimientos de 1968 (en todo caso, deberían ser más visibles en el segundo que en el primero) sólo pueden sentirse de manera indirecta; de hecho, *El ala del tigre*, que lleva colofón de marzo de 1969 –lo cual significa que seguramente ya se encontraba en la imprenta cuando los sucesos del Dos de octubre del año anterior, o cuando menos que ya había recibido sus últimos retoques de parte del poeta– es un libro obsesionado con la muerte, mientras que *La flama en el espejo* es un canto al renacimiento, a la resurrección de la carne y el espíritu. La primavera en el primero es una especie de preludio a la decadencia física y moral, mientras que en el segundo se convierte en una metáfora para la esperanza.

No quisiera insinuar con esto que *El ala del tigre* sea un libro profético, pues la represión política ya estaba en el aire, y en el pavimento. En ese momento podía percibirse cómo se levantaba la cabeza de la serpiente –misma que en *La flama...* ya se mordía la cola–, a pesar de la indignación, la esperanza y hasta la euforia estudiantil por crear una democracia en México, o tal vez levantaba la cabeza la serpiente de la represión y la muerte precisamente por todo cuanto hacían los estudiantes, obreros y demás participantes en el movimiento del 68. Sea como fuere, como en el resto

⁸ Para un examen minucioso de la estructura de *La flama en el espejo*, v.: María Andueza. *La flama en el espejo: Rubén Bonifaz Nuño (Análisis y comentarios del texto)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981. 199 pp. (Colección Poemas y Ensayos)

de su obra, en este libro de Rubén Bonifaz Nuño los asuntos de la política y de la realidad inmediatas se encuentran tan armonizadas con motivos mucho más abiertos, que una referencia al “sacrificio”, por ejemplo, puede relacionarse tan fácilmente con la *Akedá*,⁹ como con un ritual mexica. De ahí que los poemas de Bonifaz Nuño no envejeczan, a pesar de que vibran con su época y con gente de carne y hueso.

As de oros, publicado en 1981, lleva a una conclusión lógica toda su obra anterior, y aquí incluyo el universo de sus ensayos y sus traducciones. Libro que penetra en espacios mucho más abiertos que los libros que lo procedieron, *As de oros* combina la preocupación del hombre desgarrado de *Fuego de pobres* con una visión cultural de Occidente muy amplia, gracias a los 10 poemas de “personaje” que incluye a lo largo del volumen y que provienen de la Biblia y la mitología griega. Otra vez estamos ante una estructura múltiple.¹⁰ Pero más que pretender construir un libro tripartita, como sucede en *Los demonios...* y *La flama...*, en *As de oros* Bonifaz Nuño busca establecer discretamente los nexos que unen al hombre *común y corriente* –es decir: todos nosotros– con los prototípicos de nuestra cultura. Las angustias de los héroes también son nuestras angustias. En este libro la tentativa metaliteraria nunca se antoja estéril, aunque sí requiere mayores esfuerzos de parte del lector.

Dos años después, en 1983, Rubén Bonifaz Nuño volvió a publicar un poema largo, o un libro breve –según se quiera ver–: *El corazón de la espiral*. Con un tiraje muy reducido, apenas mil ejemplares, *El corazón...* se conoce poco, pero

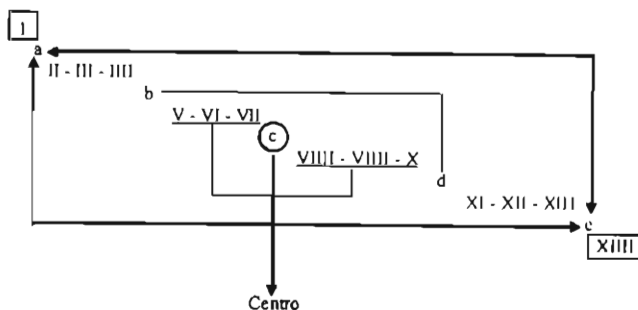
⁹ Éste es el término que, a lo largo de los siglos, se ha empleado entre los pensadores judíos para referirse al “sacrificio” de Isaac, episodio que se cuenta en el capítulo 22 de Génesis.

¹⁰ En otra ocasión escribí con más detalle sobre *As de oros* y los alcances de su estructura peculiar. Cf. Sandro Cohen. “Juego y desafío en *As de Oros*. Casa del Tiempo (México, D.F.), vol. III, núm. 25 de sep. de 1982, pp. 30-31.

junto con *Piedra de sol* y *Muerte sin fin*, constituye –como poema solo– una de las cumbres de la literatura mexicana, y por sus peculiaridades formales, resulta imprescindible analizar con cierto detalle aquí.

Otra vez se trata de una estructura múltiple. De hecho, después de *El ala del tigre* –y exceptuando una vez más *Pulsera...*, *Trovás del mar unido* y *Calacas*–, todos los libros de Bonifaz Nuño la tendrían. Y como en *La flama en el espejo*, el poeta recurre a una estructura, amén de múltiple, *simétrica*.

Los elementos en cuestión son poemas en letra redonda numerados en romanos del I al XIII. Cinco poemas escritos en cursivas y que llevan letras por título –de la “a” a la “e”–, están simétricamente distribuidos por el poemario. La “a” viene después del “I”, y le siguen tres poemas numerados, luego el poema “b”, y así hasta el poema “e”, después del cual se cierra el libro con el “XIII”. Ésta es su estructura:



Como apunté en una ocasión anterior,¹¹ la estructura de *El corazón de la espiral* no es sino el reflejo de su contenido

¹¹ Sandro Cohen. “La creación según Bonifaz Nuño”, sobre *El corazón de la espiral*. Proceso (México, D.F.), núm. 360, 26 de sep. de 1983, pp. 57-60.

ideológico. *El corazón...* es, además de un homenaje a la escultora Ángela Gurría, un libro sobre la vida y la generación vital. Los alcances y las implicaciones de la estructura que se visualiza arriba están cuidadosamente delineados poéticamente a lo largo del poema mediante una serie de metáforas. La “lucha” existe en muchos niveles: la de fuerzas entre átomos, de los átomos entre las moléculas, de las moléculas dentro de los objetos y de los objetos entre sí por prevalecer, por reproducirse.¹² Visto así, el universo expansivo es un producto de sucesivas luchas “amorosas” que, a su vez, son expansivas y que llevan en sí la marca genética de su ser y su pasión.

En *El corazón de la espiral* esto se evidencia mediante una metáfora que podemos relacionar con la doble hélice del ADN, sólo que en un sentido poético. En la tercera estrofa del poema “III”, Bonifaz Nuño habla de la “ola de oro” en que se mezclaron “[...] sus agrios / calderos, su hervor descompasado”. Luego sigue:

Pero en ella hablaba el doble ritmo,
el ascenso doble que se junta,
por su división, en uno solo.
Y todo recibió por ella
nombre y lugar y cuerpo en orden.

¹² Curiosamente, el mismo año en que apareció *El corazón de la espiral*, Alberto Blanco (1951) escribió un libro que podríamos considerar como “experimental”. Se titula *Antes de nacer*, y sus iniciales son, precisamente, ADN. La misma metáfora está funcionando en el libro de Blanco. Es más: todo el volumen lleva la estructura de una vaga doble hélice: dos columnas que están casi entrelazadas en cada página. A diferencia del libro de Bonifaz Nuño, el de Blanco está escrito en un lenguaje prácticamente cifrado, lo cual lo vuelve terreno inhóspito para la mayoría de los lectores; es uno de los libros más seductores en sus planteamientos teórico-estructurales y, al mismo tiempo, más herméticos de los últimos años en México. [Alberto Blanco. *Antes de nacer*. México, Penélope, 1983. 110 pp. (Libros del salmón)].

Y la duplicada cumbre de ola
en un rostro solo se revela.

Así, la esencia se halla dividida en dos –como en Platón, o como en el concepto cabalístico de las almas gemelas–, y al unirse se mezclan “sus agrios calderos, su hervor descompasado” para reproducir otra esencia única, marcada por las primeras dos (de ahí el símbolo del ADN) y que también buscará su otra mitad para seguir el curso genitivo del universo en todos sus niveles animales y hasta minerales.

La estructura del libro también encuentra un eco en el “canon” que se menciona en la sección “VI”. En esta forma musical, una segunda voz viene a imitar *exactamente* a la primera, y se empalman armónicamente de tal modo que crean un sonido nuevo y único. Pero también es posible estructurar un canon de otras maneras: la segunda voz puede entrar una quinta arriba o abajo de la primera, por ejemplo, o en orden invertido, es decir, de cabeza; o como espejo; o combinando los dos modos. Ésta es la dinámica en que Rubén Bonifaz Nuño basó la estructura de *El corazón de la espiral*: desde un punto central, el poema “c”, puede decirse que construye poemas que se abren expansivamente hacia atrás y delante, que se recogen (en los poemas denominados con letras), y que vuelven a expandirse en una sugerida forma infinita, como el universo a partir de su explosión o génesis inicial.

Las olas, los espejos, el canon, el ADN; todos estos conceptos vienen a cobrar sentido y existencia metafóricos en *El corazón de la espiral* para sugerir, con su forma, las estructuras mismas de la vida y del universo.

César Arenas Moreno, en 2007, presentó en su tesis de licenciatura¹³ otra lectura de *El corazón de la espiral*, la cual

¹³ César Arenas Moreno. *La poética del número de oro. Feminidad y creación en El corazón de la espiral de Rubén Bonifaz Nuño* [tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad

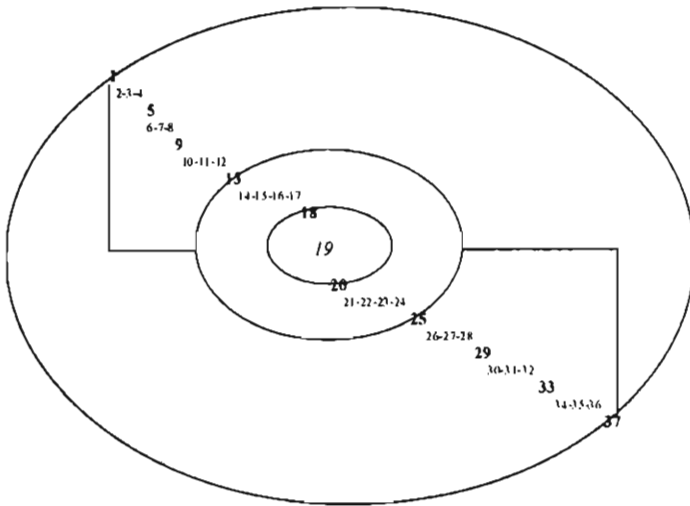
merece atención especial por cuanto parte de un concepto formal –matemático– que resulta revelador: el número de oro, o la divina proporción. En efecto, esta proporción –presente tanto en los seres vivos como en la mejor arquitectura y las mejores obras de arte, desde la época clásica hasta el presente– es muy importante por sus posibilidades de *generación*, sean biológicas o geométricas. No olvidemos que *El corazón de la espiral* es, antes que nada, un libro que a partir de las esculturas de Ángela Gurría, profundiza en la fecundación y el surgimiento de la vida mediante el amor.

En 1987 Rubén Bonifaz Nuño publicó lo que puede considerarse una de sus obras poéticas más importantes: *Albur de amor*. En ella, el poeta recurre una vez más a una estructura múltiple, sólo que en este caso no resulta tan evidente. El volumen consta de 37 poemas numerados en arábigo, pero entre éstos se incluyen nueve poemas que consisten en cuatro tercetos cada uno –formas cerradas e idénticas–, que aparecen periódica y simétricamente a lo largo del poemario a partir de un punto central, como en *El corazón de la espiral*. Y como en este volumen, en *Albur de amor*, la estructura formal del libro es una de sus claves más importantes.

Albur de amor es un libro que oscila entre la memoria y el olvido; se quiere que el pasado se olvide para que el presente se convierta en “la acción original” [“19”, p.46] que gobierne todas sus manifestaciones: un presente perpetuo, eterno, a la luz del cual la historia –todas las historias– puedan ser iluminadas. De esta manera, el libro y los “personajes” que por él deambulan pueden existir en muchos niveles tanto morales como temporales dentro de un *limbo* de temporalidad, ese “centro gobernante” que se halla precisamente en la parte central del libro, y cuyos ecos escuchamos en los demás poemas de cuatro tercetos. Con el siguiente

de Filosofía y Letras, Colegio de Lengua y Literaturas Hispánicas. Octubre de 2007. Asesor: Vicente Quirarte Castañeda. 245 pp.

esquema será más fácil comprender esta nueva propuesta de Bonifaz Nuño:



En el “18”, donde empieza la sección central del libro –la cual consiste en tres poemas–, se plantea tácitamente la estructura del volumen como la de una casa “de umbrales construida, sólo de dinteles coronada” y “de muros aéreos, transitables”. El poeta se refiere, obviamente, a una construcción, y esa construcción es descrita en términos de un lugar habitable, una “casa”. Pero también es una descripción metafórica de cómo está construido y cómo puede leerse *Albur de amor*. En los próximos dos poemas se retoma una idea introducida en el primero –que la casa es un “templo donde el olvido es la memoria”–, se expande y se llega a una sentencia fundamental en el “20”:

Nada se crea, resucita
 todo. ¿De qué tumba des poblada
 vuelven las palabras que te digo?

Es decir, todas las manifestaciones vitales –como los poemas mismos– son un eco, un *espejo*, de algún suceso preterito: no una repetición exacta sino una reencarnación en *espiral*: una evolución a partir de una semilla común. Así, los poemas “18”, “19” y “20”, como el “c” de *El corazón de la espiral*, no sólo representan los *centros* de los respectivos poemarios, sino que también devienen el vórtice de una estructura expansiva y ascendente cuyos extremos –en el caso de *Albur de amor*– serían los poemas “1” y “37”, también regidores como los otros siete de cuatro tercetos. Este esquema, en dos dimensiones, puede ser imaginado en tres. Los poemas 1 y 37 serían la base, y cada círculo concéntrico tendría mayor altura, hasta llegar al último, el 18-20. El poema 19 sería la punta de este cono de poemas en espiral, pues podrían leerse en orden de elevación:

El primer círculo: 1 y luego 2-3-4	//	seguidos de 37 y luego 36-35-34.
El segundo círculo: 5 y luego 6-7-8	//	seguidos de 33 y luego 32-31-30.
El tercer círculo: 9 y luego 10-11-12	//	seguidos de 29 y luego 28-27-26.
El cuarto círculo: 13 y luego 14-15-16-17.		seguidos de 25 y luego 24-23-22-21.
El quinto círculo: 18		y 20. y —finalmente—
		el poema 19, que sería
		el ápice.

O se puede visualizar de otra manera:

	El 19	
El quinto círculo: 18 y 20. y	—	al final, que sería el ápice.
El 4º círculo: 13 y luego 14-15-16-17		seguidos de 25; y luego 24-23-22-21.
El 3º círculo: 9 y luego 10-11-12		seguidos de 29 y luego 28-27-26.
El 2º círculo: 5 y luego 6-7-8		seguidos de 33 y luego 32-31-30
El 1º círculo: 1 y luego 2-3-4		seguidos de 37 y luego 36-35-34.

Pero no hay razón alguna por la cual no pudiera empezarse con el poema 19, el ápice, para después proseguir hacia los extremos. Es un viaje de doble sentido a partir de una estructura quintuple: existen cinco estancias de lectura a partir de ese punto “central” que es el “origen” o el punto de emanación.

En otras palabras: al leer *Albur de amor* linealmente, en realidad se está entrando por un extremo; se llega al punto culminante en los poemas centrales, y la salida constituye un regreso “evolucionado” al principio: *la memoria que se recupera*, no para repetir los acontecimientos del pasado, sino para dotarles de sentido: transformar la experiencia negativa en positiva mediante una mayor comprensión de nuestra propia historia, y esto sólo puede hacerse llegando al centro de nuestro ser: el momento a partir del cual todo deviene construcción ascendente, un sinónimo del *amor*: lo que nos engrandece como seres humanos al despojarnos de ese cúmulo de rencor, celos, envidia, desprecio y autodesprecio que el poeta manifiesta periódicamente a lo largo del volumen (aunque nunca en los 10 poemas que establecen su simetría: 1-37, 5-33, 9-29, 16-25, 18-20), y que sólo significan nuestra derrota ante el tiempo: convertirnos en sus víctimas. Éste deseo de amor trascendente se plantea desde el primer poema:

Que el amor sea con nosotros,
errantes en círculos perpetuos
donde todo empieza en cada punto.

Todo trabajo es nuevo ahora;
es nueva ahora tu palabra
en cada ocasión que me designa.

Vértigo inmóvil de la rueda [...]

Mediante el amor, el *despojo* amoroso, en todo momento se vive una génesis, la renovación perpetua de nuestros actos; siempre empezará a partir de “los poemas centrales” para progresar simultáneamente en sentidos contrarios: hacia la construcción de un futuro como espejo transformado y evolucionado de nuestra herencia; un caminar hacia adelante mirando hacia atrás, sin dejar de comprender el significado de la visión. O, como se sugirió hace unas líneas, el viaje

puede realizarse en dirección inversa para llegar al centro amoroso de la creación.

Este concepto llega a una de sus cumbres en *Albur de amor*. En *Del templo de su cuerpo* lo vuelve a tratar, pero con otra estructura, como se verá enseguida. Pero el tema –la obsesión vital– está presente en la obra de Rubén Bonifaz Nuño desde *Imágenes*, con el “Canto del afán amoroso”.

Del templo de su cuerpo es el libro más puramente cabalístico de Rubén Bonifaz Nuño, en el sentido de que sigue literalmente la estructura de las *sefirot*. Según la tradición de la cabalá, el ser humano es el último eslabón de una especie de cadena divina por la cual se transmite luz desde el origen –Dios mismo, o la Causa sin Causa– hasta nuestra conciencia. Pero como esta luz originaria sería absolutamente insoportable para cualquier ser humano, pues se trata de la esencia misma de la divinidad, el Creador concibió una serie de esferas, vasijas o canales –llamadas *sefirot* en hebreo– que pudieran contenerlas e ir reduciendo su intensidad, en sucesivas repeticiones en los diferentes niveles celestiales hasta que la luz pudiera llegar a nosotros, a la tierra habitable, con intensidad sumamente reducida pero igual en su esencia de bondad.

Las *sefirot* con frecuencia son dibujadas en tres columnas y en forma de cuerpo humano. Su orden es estricto y se repite muchas veces en cada círculo concéntrico descendente.

Los 10 nombres de los elementos fundamentales constituyen los 10 pilares del libro: Kether, Chokmah, Binah, Chesed, Gueburah, Tiphareth, Netzach, Hod, Yesod y Malkuth.¹⁴

La columna central tiene Keter (Corona) a la cabeza. Debajo de Keter está Tiféret (Belleza). Y más abajo, en el tercer lugar de la columna central está Yesod (Fundación), y abajo se encuentra Malkut (Reino). La columna izquierda está

¹⁴ RBN emplea las transliteraciones inglesas de las palabras en hebreo. En castellano se pronuncian y escriben Kéter, Jojmá, Biná, Jésed, Guevurá, Tiféret, Nétzaj, Hod (con la “h” aspirada), Yesod y Malkut.

Aquí no existe la sensación de movimiento, de fuga o de canon, sino de solidez y seguridad, de que hay un sentido que impregna toda la Creación y le da razón de ser.

Con el título de este ensayo, se sugiere una toma de posición muy clara: *que forma es fondo*, que si la forma de una obra no se alea indestructiblemente con su fondo –para crear una sola “materia” sonora, según la describe Bonifaz Nuño en su “Poética”–, la obra de arte se construye sobre un terreno de arenas movedizas que la hacen peligrar o zozobrar de manera definitiva. El equilibrio entre estos dos elementos, tan difícil de lograr y tan frágil en apariencia, es lo que brinda a una obra de arte sus posibilidades de supervivencia, de convertirse en “una alegría eterna”. Como del acomodo de los tomos dentro de las moléculas depende la naturaleza de los objetos que conforman, la naturaleza íntima y profunda de un poema no puede divorciarse de su estructura, que necesita ser leída con la misma atención que el contenido lingüístico: una y otro son espejos de una misma realidad.

Carlos Gómez Carro*

El México imaginado

La realidad todo lo corrompe, menos la imaginación: “Cambiará el universo pero yo no”, escribía Borges en *El Aleph*. Si como alegaba Salvador Elizondo, la imaginación comienza donde la razón termina, para Carlos Fuentes, la imaginación es la invención de lo que pudo haber sido. Así, describir la realidad se convierte en tarea del historiador, y aun del filósofo; oponerle sus posibilidades, la del narrador de ficciones. La realidad y sus bifurcaciones. Una realidad imaginada que, la mayor parte de las veces, la sitúa el escritor en algún corte temporal en el ámbito de la Ciudad de México, pues fuera de México, en su imaginario, “todo es Cuauhtitlán”. Y no porque México sea una Ítaca, para nada, sino porque es el lugar donde infierno, purgatorio y paraíso se encuentran superpuestos.

El México real y el México imaginado. Tal es la tensión que se advierte no sólo en el escritor, sino en el curso de nuestra historia, en el mito de nuestra historia. A México lo inventan, primero, Bernal Díaz del Castillo, desde su doble exilio, de España y la Nueva España, y el indio Juan Diego, o quien cuenta sus peripecias, donde contempla, desde el abismo y la intemperie de su soledad y desvalidez humanas; desde su marginalidad —“Dios sólo se le aparece al más indigno de los hombres”, diría Filopáter en *La voluntad y la*

* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

fortuna—, la magnitud de una aparición que refunda el mito de un pasado que, al inventarlo, funda un futuro prodigioso: la del pueblo elegido por la madre de Dios. O, más tarde, el jesuita expulsado de la Nueva España, Xavier Clavijero, quien, desde la nostalgia, exalta la probidad de un paraíso perdido, refutado, por su parte, por Servando Teresa de Mier, otro recreador de mitologías, al ligar la aparición mariana a la misión de un Quetzalcóatl histórico y misionero —en el siglo VI de Nuestra Era— que invalidaba la conquista española, pero no dejaba fuera la tarea inevitable de la conversión de los indios americanos.

El México imaginado y el México real. El ensayista, y poeta, Jorge Cuesta, no dejaba de ver en el exilio una tarea de iniciación inevitable de todo intelectual latinoamericano, sobre todo, si éste se ejercía en París. Para él fue un malestar insoportable, demasiado había vivido apartado, repeliendo al México real como para acostumbrarse a vivir lejos de él, en un México imaginario. Regresar a México era regresar a su verdadero exilio. Pero, para la mayor parte de la inteligencia mexicana, desde fuera el país se contemplaba mejor tanto su grandeza como su permanente desastre. Hay que elegir uno de los dos, aunque ambos estén contruidos de la misma nostalgia, de la misma materia de sueños. El México de Alfonso Reyes, alrededor de 1915, era el de las tres civilizaciones que habían erosionado su Valle metafísico, pero aun así, la pintura de su entorno de magueyes poliformes y heráldica situada en las inconmensurables alturas de las montañas guardianas, pintaba un paisaje que le daba sentido a esa búsqueda suya de darle, por fin, claridad y transparencia al pensamiento hispanoamericano. Era la hora en el que el pensamiento y el lenguaje terminaran por nombrar y amalgamar la realidad y la imaginación mexicanas e hispanoamericanas.

Para Vasconcelos era necesario pasar a la acción (pensar era, más que nada, actuar), como reflejo de la toma de las armas que había emprendido la nación. Había que concluir la tarea de los conquistadores y refundar la nación en su

proyecto mestizo. Y aun así, casta e inaccesible, la patria fundaba un propósito ante el que los absortos ojos del poeta López Velarde se transformaba en la mayor pasión a la que podía sujetarse su ars poética. El chisporroteo de la furia revolucionaria había terminado por alentar el regreso a la patria íntima que, desgarrada en su canto inmemorial, a todos era capaz de cobijar en su piso de metal.

El México real y el México imaginado. Carlos Fuentes descubría su mexicanidad de una manera intempestiva, agresiva. Sus compañeros le gritaban *thief*, “ladrón”, pues el México del general Cárdenas había decretado la nacionalización del petróleo, cuando él, niño, vivía en Washington. Un pequeño bandido en la capital del mundo. Con ese acto, Cárdenas sintetizaba la voluntad que animaba los dos propósitos que alimentaban al México revolucionario y al de la tradición. Se fundían en el anhelo de recuperar, más que el petróleo, la de reintegrar un destino propio. Esa percepción de una voluntad que se erige por encima de cualquier otro interés definió esa patria lejana y cercana que se movía en la imaginación del adolescente Carlos Fuentes. El México real definido por el México imaginado. La voluntad de imaginar se convertía en la voluntad de crear, de anticipar, la realidad.

Antes, en una visita al castillo de Chapultepec, en la Ciudad de México, aquel niño había advertido los retratos del emperador Maximiliano y el de la emperatriz Carlota, su amor platónico (si hemos de creer que existe esa clase de amor) desde entonces, y a la vez, en esas fechas, habría contemplado una exhibición de las fotos del cadáver de la anciana Carlota, en Bélgica, muerta sesenta años después del fusilamiento a Maximiliano en el Cerro de las Campanas, en 1867. “Murió hace sesenta años, señor”, le dice Consuelo Llorente a Felipe Montero en una vieja casona en el centro de la Ciudad de México, en el 815 de la calle Donceles. Ahí habría empezado a concebir su famosa, impecable, noveleta *Aura*. Una joven que es anciana, y a la inversa. Desde entonces,

procuraría ligar pasado y mito; el México real con su México imaginado.

Claro, no es la única versión que corre acerca del asunto: la influencia de Buñuel y, en especial, su film *El ángel exterminador* (la periferia de la capital descrita a lo largo de la literatura de Fuentes, será, en gran medida, la imagen tan real y tan ficticia del México de *Los olvidados*), la influencia, para algunos decisiva, de *Los papeles de Aspern* de Henry James, *La diosa blanca* de Graves o la película japonesa *Ugetsu*, así como *El ciudadano Kane* para *La muerte de Artemio Cruz* o *Manhattan Transfer* para *La región más transparente*. El mosaico histórico que procesa la obra de Rivera en sus murales, a su vez un palimpsesto de otras profundidades que se riegan en diversas obras. No obstante, sin dejar de lado el peso de Paz en su formación ideológica y los anhelos nostálgicos de Reyes, es en ese palimpsesto donde se reúnen obras que se intercalan con otras obras en la superficie y en las diversas capas de su interior (que es como contempla al país), donde Fuentes manifiesta su originalidad. Como un cuadro de Cauduro, vaya, en donde los fantasmas perduran sobre los muros en alguna estación del metro, en un cartel sobre el que se asoma otro cartel antiguo, y sobre otro aún más viejo, así se ha ido concibiendo el gran fresco histórico y mítico, legendario de Fuentes en donde el pasado anuncia el porvenir, en el instante pasajero y perdurable del presente. Sólo que Cauduro es posterior, en estos afanes, al novelista.

El pasado del porvenir, el presente, es el esfuerzo que se adivina en el esfuerzo diario de su escritura. La fundación de su México imaginario. Sólo que su México imaginado, el México que se recreaba en las rodillas de Reyes cuando el niño se representaba la patria impecable “de percal y de abalorio”, se le apareció monstruoso, degradado por la realidad y el tiempo, que todo lo corrompe, decía, menos la imaginación. Llegar a su México imaginado significó llegar a Ítaca. No era, ni de lejos, tan verde como la había pensado, tan plena como se la habían dibujado sus intensas lecturas. El

país creado en su imaginario, en la lejanía, al pie del volcán, no era el país detenido en una atmósfera de autoinmolación constante, al que con los pies de Ixca Cienfuegos recorría en noches sórdidas de mambo, ron y prostitutas dejadas de la mano de Dios. No habría de ser el llegar a Ítaca, entonces, la meta, sino caminarla, entenderla, volverla a imaginar. Volverla imaginable. Las bifurcaciones de una realidad abominable.

El encuentro con el México degradado es el tema constante, reiterado en la literatura de Fuentes. Amilamia es un poco eso, la niña mujer de su relato “Muñeca reina”; un amor infantil (han pasado quince años) que una vieja tarjeta de la niña hace resurgida en su protagonista, Carlos. Él la buscará hasta encontrarla, sin embargo, la realidad atroz lo despierta del ensueño: Amilamia no es la joven bella que la niña de siete años le anunciara a su joven amigo de catorce. A quien reencuentra después de esos años de alejamiento (como una Susana Sanjuan urbana, a quien Pedro Páramo nunca dejó de amar), es una parapléjica que le pide no buscarla más. Nada es lo que fue, o mejor, todo deberá ser contemplado con los ojos del deseo, de lo que pudo haber sido, pues sólo así podrá ser amado, deseado, ya sea Amilamia, Aura o Rosario Galván. El universo cambiará, pero Fuentes no olvidará su México imaginario, con el que, brutalmente, enfrentará al México real. El recuerdo de Amilamia niña, así, deberá ser más fuerte que el de la Amilamia atrofiada, para que el recuerdo sobreviva sobre una realidad atávica. Fuentes es un poco la mujer de Lot quien volteo y mira y, al ser un agnóstico, en vez de convertirse en estatua de sal, decide escribir acerca de la destrucción de su mundo. Fornicar la realidad con palabras.

El México de la degradación de Artemio Cruz y Federico Robles. El primero, sobreviviente de todos los revolucionarios muertos a quienes habría traicionado para perdurar. Esa era su fuerza, saber que la moral es un árbol que da moras, y sirve para una chingada, como señalaba el arquetípico cacique potosino Gonzalo N. Santos. El segundo, quien habría

construido un imperio de naipes, al cambiar el caballo por el automóvil; el fusil por la chequera; los ideales por los cañonazos de cincuenta mil pesos, como sentenciara Álvaro Obregón. Arquetipos de la degradación, como Leonardo Barroso y Michelina Laborde, a quien el primero, político y empresario, prestanombres de empresarios gringos –“un político pobre es un pobre político”– habrá de prostituirla, casarla con su hijo y hacerla su amante. Ella, de una belleza simétrica, casi etérea, si no fuera por sus piernas demasiado delgadas para ser perfecta, perjudicada por el mal del tordo: “pata flaca, culo gordo”. La realidad se corrompe, como la imagen de Michelina, como la fortuna de Federico Robles, como los besos de amor de Consuelo y Felipe, de Michelina, Leonardo y su hijo de labio leporino, Marianito, como los besos en “La frontera de cristal”, entre Audrey y su efímero amante, Lisandro Chávez, quien no se atreverá, no sólo a atravesar la frontera de cristal que los separa, sino, incluso a deletrear el nombre de ella (quien en su fulgurante, decidida, imaginación, ya hacía planes con él, sin tener idea de sus atavismos), y los besos anticlimáticos, desgastados y artificiales, de Asunta Jordán y Josué: “No abras la boca. No digas nada.”... “No me toques la cara”, en la más reciente aventura literaria de Carlos Fuentes: *La voluntad y la fortuna*.

La belleza de lo feo; la del horror y de lo horrible. Tal es la estética en la que se funda la estética literaria del escritor mexicano. La que proviene de Goya, de sus aguafuertes, de su Saturno, de sus caníbales; también la de los sacrificios humanos, la de “los olvidados”, la de la putrefacción del poder y los poderosos. Debemos transgredirla con palabras –violarla, si es preciso– para convertirla en una imagen superior que la justifique. Que se realice la irrealidad de la imaginación. Felipe Montero besa a una anciana desdentada, con la pasión de saberla Aura, su bella Aura; el beso es convincente después de leer la novela, es lo que transforma la repugnancia de esa imagen en poesía. Ese beso inmemorial

en la boda de Michelina y el hijo de Leonardo Barroso, en *La frontera de cristal*. Ella duda, no se atreve a besar al novio al cristalizarse el matrimonio (ese matrimonio construido en la conveniencia, entre ella, descendiente de una familia de abolengo, venida a menos, y la descendencia de un gañán todopoderoso), le repugna su rostro, de manera que Leonardo –la imagen del poder impune, soberbio, pagado de sí mismo– es quien besa simultáneamente a ambos. En los labios a su hijo y después los de su nuera y amante, para así juntar la saliva de ambos en un beso atroz, terrible (“Campazas no volverá a ser la misma”). La demostración de que el poder todo lo puede, a condición de degradarlo.

Su México no es el de la “grandeza mexicana”, por consiguiente; es el de su decadencia. “En México sólo nos puede ir mal”, nos anuncia en *Cristóbal Nonato*. En efecto, quizás siguiendo las nociones de Paz en su *Laberinto*, sus personajes se solazan en mostrar sus cicatrices; en “enseñar el cobre”. La boca desdentada de Consuelo Llorente; la frivolidad de la actriz Claudia Nervo y su hijo Mito –similar de “La Doña” y su único hijo– en *Zona sagrada*; la fortuna mal habida y ostentosa de Leonardo Barroso y su traición al país como prestanombres de gringos; las traiciones cínicas de Artemio Cruz para encumbrarse en el poder; la doble moral “cristiana” del tío de Jaime Ceballos, en *Las buenas conciencias*; la pequeñez intelectual del presidente Carretera, en *La voluntad y la fortuna*.

Nada más inmoral que el deseo

La novela de Fuentes es un largo viaje desde *La región más transparente* hasta, ahora, *La voluntad y la fortuna*. Es un viaje en donde la subordinación al poder y la degradación humana tienen un papel fundamental en ese ejercicio de mostrar cómo el cambio de piel del país, el “progreso”, ha consistido en su deshumanización. Ni siquiera el amor les permite a

sus personajes trascender esa deshumanización. Las relaciones de pareja, en su narrativa, son relaciones de conveniencia. Las de Norma Larragoiti y su matrimonio con Robles; las del general Llorente y Consuelo; las de Artemio Cruz y su mujer; el de Asunta Jordán y Josué, o la de la misma Asunta y el padre de Josué, Max Monroy. Historias de amores fallidos, de amores convenencieros. El amor y el deseo son ejercicios de poder antes que deseos o amor. No es difícil encontrar un voyeurismo como constante en la narrativa del escritor. Rosario Galván, sabiéndose contemplada, mientras fornicaba—sin amor— con su amante; Aura y Felipe, amándose ante la furtiva Consuelo; el esposo de Calixta Brand fornicando con la criada, frente a ella, Calixta, paralítica, inermes, en “Calixta Brand” uno de los relatos de *Inquieta compañía*; Josué, asomándose silencioso, invisible en la penumbra, a la cama de Max Monroy, en donde éste le hace el amor a una Asunta Jordán de lengua procaz en *La voluntad y la fortuna*. Charles Boyer y el cine, nos han hecho a todos voyeuristas, afirmaba Guillermo Cabrera Infante. La perversión humana comienza en la perversión del cuerpo femenino. El mundo de Fuentes es perverso, porque el amor es perverso.

En esa perversión, no deja de ejercerse bajo el manto de la sujeción femenina al hombre. Es el macho quien la pervierte, quien la “usa”, quien la convierte en “medio”. El que la hace impura. Es esa utilización de la mujer lo que degrada al hombre, lo que destruye y pervierte a la sociedad retratada—la mexicana— por la narrativa de Carlos Fuentes. No es extraño que, entonces, sea un padre, Filopáter (en *La voluntad y la fortuna*), uno de los pocos personajes puros de la obra de Fuentes (“no cabe una mujer en mi cama”). Un hombre construido a imagen y semejanza de Spinoza, el teólogo y rabino holandés. Hereje, tanto de la tradición judía como de la cristiana. ¿La ambición de Filopáter? Encontrar el “equilibrio entre dogma y rebelión”. “La verdad sin manifiestos”, sin ideología. Con él, lo que sería el legado del propio Fuentes:

“Ser lo que somos porque somos lo que fuimos y lo que seremos”. Miles de páginas escritas para llegar a este manifiesto.

¿Y qué es lo que somos? ¿Qué es lo que seremos? ¿Un país endémicamente corrupto? ¿Una civilización fallida? ¿Es esa nuestra voluntad y fortuna? Como en Bonifaz Nuño, no nos queda sino jugar con las cartas que nos tocó en la partida.

Azar y destino

Una sociedad con poca Ilustración y mucha Edad Media, así nos pinta Fuentes. Con un idioma al que hay que golpear, según habría expresado el escritor, para que nombre el mundo moderno. Nuestro deber: ser rudos con la lengua o con el miembro; como esa narrativa que nos nombra, y pretende darnos una forma. Su ideario: Mientras haya lengua hay hombre, decía Bonfil Batalla; mientras haya pluma hay hombre, diría Fuentes. La escritura como representación de lo que es posible. En efecto, el escritor primero ensaya a mano sus borradores en cuadernillos, para después transcribirlos a máquina (ahora, probablemente, en un ordenador portátil). Parte de su rudeza consiste en que a sus lectores, muchas veces, nos hace transitar por cientos de páginas áridas como un desierto de biznagas, pequeños roedores y un clima intolerable, para llegar, después de arduas jornadas, al valle fértil, a la Ítaca deseada. Maestro de la digresión, hostil a la elipsis, nos hace divagar por miles de tramos escritos para llegar a la región más transparente. Aquella donde la razón se concilia con la fe. Hay que jugar con las cartas que nos tocan.

Las cartas son la bifurcación de los varios caminos, los que llegan, siempre, al mismo destino: el desierto gris de la Ciudad de México. No importa si el escritor está en Londres o en Santiago de Chile, o si se representa *El tuerto es rey* en Milán, todo lo que ocurre en su imaginación le ocurre aquí,

en el lago de la luna. Un lago que volverá a ser eso, un lago, aunque sea un lago de palabras transparentes. Enmascarar para revelar. Las palabras se metamorfosean en otras y otras más, hasta llegar a ser las que fueron en un principio. Las tuyas, las mías, las de la polis. La polis de cristal. Las palabras de jade, como el agua de aquel lago, como el pedernal, listo para abrir el pecho del sacrificado. Las palabras de Fuentes convocan un inmenso sacrificio para convocar sobre la ciudad gris, a la ciudad de cal y canto, sobre el lago de la luna, y a la roja novohispana, la de los palacios, pues Ciudad de México es esa ciudad atravesada por tres civilizaciones, y es todas o no es ninguna. La ciudad actual enmascara, esconde, a las otras dos, y al enmascararlas con palabras, se revelan prístinas, emblemáticas. Somos lo que fuimos y lo que seremos.

En *La voluntad y la fortuna*, los caminos bifurcados vuelven a encontrarse. Reaparecen Leonardo Barroso, la capitalina, Robles, Carrera es el mismo presidente que el de *La silla del águila*, timorato, indeciso, pero no como Hamlet, pues su mayor deseo es volver a ser nadie. Mezcla de Colosio (la esposa moribunda), Calderón, Fox y, a veces, hasta Marcelo Ebrard (inaugura pistas de hielo), se enfrenta a la más reciente revolución, en donde desaparece el Estado rector, y éste delega su papel en la iniciativa privada. Son los nuevos tiempos. El país al servicio de los intereses privados. Lo público se hace privado; lo privado, público. Es el circo de la política. Filopáter vive en Donceles 815 (donde sospecha, vive un fantasma); María del Rosario Galván es la joven asistente del presidente, nieta de Leonardo Barroso, quien será una sagaz política madura en *La silla del águila*. La novela moderna se adapta tan bien a nuestro medio, señalaba Fuentes en una entrevista, porque deja de lado el tiempo rectilíneo y se adentra en el tiempo circular, que se atiene a la idea heredada por nuestros ancestros indígenas, de ahí el vigor de nuestra narrativa contemporánea. Todos los personajes vuelven, los tiempos idos son los del porvenir. Seremos lo que fuimos.

Antigua Concepción, madre del riquísimo Max Monroy, enterrada y viva en un cementerio inubicable, es la Teódula Moctezuma de *La región más transparente*; y de un modo igualmente soterrado, Max, el todopoderoso empresario de las comunicaciones, es Ixca Cienfuegos, el guardián-espejo humeante de las antiguas civilizaciones mesoamericanas. No es raro que en la narrativa de Fuentes, sean Ixca y Max los personajes, si no puros, los únicos capaces de transformar la inercia mexicana, su fatalismo, su miseria moral y material; los indicados para regresarle al país su estampa de “niño y de dedal”, de erradicar su dignidad manchada.

En todo caso, desde Ixca Cienfuegos, no había creado Fuentes un personaje capaz de saltar las contradicciones del mundo mexicano. El retrato de Max corresponde, *grosso modo*, al del empresario Carlos Slim. No es la primera ocasión en que el escritor juega con los retratos virtuales de personajes reales. Sin cuello, astuto empresario que suele adelantarse a los otros, Fuentes ve en él, al único en nuestro presente que entiende que ya no podemos llegar tarde a los platos fríos de la civilización contemporánea. A diferencia de Barroso, Robles, Régules o Cruz, no hace alarde de su fortuna y desconfía de los halagos, de los lambiscones. Llegamos a saber que tres personajes centrales en la novela son sus hijos: Josué, Jericó y Miguel Aparecido, los dos últimos, con ojos azules, pero el primero con su mata india. Mestizos, a pesar de las apariencias, como Max, como Ixca Cienfuegos. Jericó, amigo entrañable de Josué, su hermano, es el asesor del Presidente, a quien traiciona, y es puesto ‘a buen recaudo’. Un clon de Mourriño, el finado joven secretario de gobernación. ¿En la acción y destino del personaje se encierra una verdad más allá de la novelada?

La voluntad y la fortuna es una novela desigual, como lo son las grandes novelas. Con personajes que no resisten el ácido de la verosimilitud, pero de fulgores profundos y diáfanos. Como algunas de sus obras, digamos *Terra Nostra*, hay la terca necesidad de dificultarle la tarea al lector, para que

sobrelleve el barro de páginas y páginas (aun si el principio es de una gran solvencia), antes de llegar a los grandes acantilados, a los mares nuestros, al centro del Altiplano, a la meseta del Valle metafísico. Max Monroy, Asunta Jordán, Josué, Filopáter (excepto, quizás, su retrato inicial), Carrera, Antonio Sanginés son grandes personajes, nuevos y viejos arquetipos; auténticos como la pintura de una pipa que se niega a ser una pipa. Otros no lo son tanto o no lo son. Una novela que, en tanto avanza, va perfilando mejor sus motivos y alcances, su espíritu; como si la parte inicial, y en sí, toda la narrativa de Fuentes, se aglutinara y condensara en la parte central de esta alucinante narración de equilibrio entre la fe y la razón. Entre lo imaginario y la realidad. Casta y proxeneta; pura y descarriada. Toda la narrativa de Fuentes nos lleva a *La voluntad y la fortuna*. En donde la forma es fondo, y el fondo, transparencia. Heredera del imaginario de Bernal Díaz del Castillo, más que del *Nican mopohua*. La que conjuga la acción conjunta del conquistador, Max Monroy, y la del evangelizador, Filopáter. A nosotros nos queda saber si esa es la línea central de nuestra civilización. La novela se leerá, primero, como una obra fallida, creo, porque muchos se perderán en los trazos iniciales, en las imágenes apenas esbozadas, pero, pienso, correrá una suerte similar a la de *La región más transparente*, cada día mejor escrita, cada día más certera, mejor comprendida. La imaginación terminará de imponerse a la realidad. México será el México imaginado, el que fuimos, el que somos, al menos es ese el augurio que parece inducirse en este gran relato, y en la narrativa general del escritor mexicano.

Felipe Sánchez Reyes*

La diosa enamorada, Señora de las Tinieblas y de los muertos, recoge al hijo de Esmirna que le ofrece la diosa del Amor y lo oculta en un cofre. Luego siente curiosidad, lo abre y halla adentro al hermoso Adonis que la embelesa, lo saca, lo cría en su palacio y lo convierte en su amante. (Uuy, ¿ya sabe o no sabe la “Señora de las tinieblas” qué es lo que hay adentro del cofre: “lo halla o no lo halla”?).

Cuando Afrodita se entera, acude al Tártaro, le reclama a Adonis, mientras la otra se niega a entregarlo. Entonces ella recurre a Zeus, quien nombra juez a la musa Caliope, la impartidora de justicia, que zanja el problema entre ambas y divide el año en tres partes iguales: destina una parte para Adonis, otra para que él la comparta con Afrodita y la tercera con Perséfone, hija de Deméter, esposa de Hades y amante de Adonis!

Parte de este mito se refleja en la novela *Aura* de Carlos Fuentes, quien confiesa a Gloria Durán —carta fechada 8 de diciembre de 1968— el origen de su personaje femenino:

Mi obsesión nació cuando tenía siete años [...] y vi el cuadro de la joven Carlota de Bélgica, [más tarde] encontré en el archivo Casasola la fotografía de esa misma mujer, anora vieja, muerta [...]: la Carlota que murió, loca, en un castillo. Las dos Carlotas: Aura y Consuelo.²

* CCH, Azcapotzalco, UNAM.

¹ Éste es el mito que repiten Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, pp. 104-105; Graves, *Los mitos griegos*, pp. 106-115, tomo I; y Frazer, *La rama dorada*, pp. 450-457.

² Durán Gloria, “La bruja de Carlos Fuentes” en Giacoman, Hemy, *Homenaje a Carlos Fuentes*, p. 249.

En su novela no se detectan influencias literarias, como una vez se lo solicitaron a Alfonso Reyes, a propósito de la obra de Arreola y Rulfo, sino ecos del mito de Perséfone y Adonis.

En mi texto no abordaré el tema de la bruja, tema que han desarrollado Gloria Durán (1971 y 1976), Manuel Durán (1973) Margo Glantz (1980), Ignacio Trejo (2003); ni la magia y los alucinógenos, de Carlos Gómez Carro (1983); ni la imaginación y antihistoria, de Georgina García Gutiérrez (1981); ni la presciencia narrativa, de Fernando García Núñez (1989); ni la personificación de la luz, de Alejandro de la Mora (2003),³ sino que me centraré en el mito porque me parece que, como toda obra que aspira a ser universal, manifiesta ecos de la mitología griega.

En este ensayo, que he dividido en tres partes, pretendo demostrar la persistencia de los mitos griegos de la fertilidad, presentes en *Aura*. En la primera abordaré el simbolismo de los nombres de los personajes, en el segundo los colores y su relación con los animales de fertilidad, y en el último los mitos de fecundidad de Perséfone y Adonis, vinculados con Consuelo y Felipe.

Los nombres

Para empezar con el primer punto, me parece que los nombres con que el autor designa a sus protagonistas no los elige de manera arbitraria, sino consciente de que los significados

³ Durán, Gloria, "La bruja de Carlos Fuentes", "La bruja como tema histórico, psicológico y social"; Durán Manuel, "Aura o la obra perfecta"; Glantz, Margo, "Las metamorfosis del vampiro"; Trejo Fuentes, Ignacio, "Consuelo/Aura"; Gómez Carro, Carlos, "El mito de lo escrito. *Aura* de Carlos Fuentes"; García Gutiérrez, Georgina, "*Aura*, la imaginación, el amor y la antihistoria"; García Núñez, Fernando, "Presciencia narrativa manipuladora en *Aura*"; De la Mora Ochoa, Alejandro, "Luz de *Aura* de Carlos Fuentes".

determinarán sus conductas en la obra, como sucede con los cuatro personajes que revisaremos a continuación.

Iniciemos con Aura. Tanto Corominas como Gutierre Ti-bón confirman que Aura significa “brisa, viento, soplo, efluvio”, y a lo largo del relato manifestará esa conducta: aparecer y desaparecer como un soplo de viento, no sólo físicamente ante Felipe como lo demuestra esta cita: “su aparición imprevista, sin ningún ruido –ni siquiera los ruidos que no se escuchan pero que son reales porque a pesar de todo son más fuertes que el silencio que los acompañó” (p. 19), “la sigues, al llegar al vestíbulo ya no la encuentras” (p. 32), sino que también a él le resultará difícil retener su rostro en la memoria, “fijar las facciones de la muchacha en tu mente, las habrás olvidado ya y una urgencia imposter-gable te obligará a mirarla de nuevo” (p. 25).⁴

Acerca del nombre y su conducta existe un mito grie-go de Aura que confirma la definición de Corominas y Ti-bón, de donde seguramente proviene el origen de su signi-ficado. Narra Nono de Panópolis⁵ que Aura –hija de Lelanto y de la stirpe de los Titanes–, virgen hermosa y altiva de las montañas, posee fortaleza y piernas rápidas como un soplo de viento, se vanagloria de su virginidad, desdeña a personas y animales débiles, y rechaza a los hombres.

Un día caluroso se introduce en las aguas del río Sangario. Nada alrededor de la diosa, se coloca a su lado, escruta el cuerpo de Artemis ante las vírgenes hiperbóreas, se sacude unas gotas de los senos, se ufana de su cuerpo admirable y le declara: “Artemis ¿por qué tus senos son blandos e hinchados? No tienes el pecho liso de un muchacho como Atenea. Contempla mi cuerpo, fragante y vigoroso, mis senos redondos como escudos, mi piel tensa como una cuerda. Nadie pensaría al verte, en la inviolable virginidad”. La diosa

⁴ Todas las citas están tomadas de Fuentes, Carlos, *Aura*, 1979.

⁵ Nono de Panópolis, *Dionisiacas*, tomo IV, canto XLVIII, versos 238-947.

la escucha en silencio, mientras sus ojos despiden chispas asesinas, luego salta fuera del agua, se coloca la túnica, el cinturón y desaparece sin decir palabra. Acude en busca de consejo ante Némesis, la cual dictamina el castigo de Aura: Dionisos le arrebatará la virginidad.

Es mediodía y hace bastante calor, Dionisos camina por el bosque, entre el follaje vislumbra un muslo blanco de Aura y se derrite por ella. Aura busca una fuente para saciar su sed y él, sin ser visto, vierte vino en el manantial. Una vez ebria, se tiende torpe a la sombra de un árbol y se duerme, mientras él se acerca silencioso, le quita el carcaj y el arco, la ata de pies y manos, disfruta su cuerpo núbil y rasga su tela virginal hasta hacerla sangrar. Mientras tanto ella sueña que sus brazos adquieren vida propia, se cierran en un nudo gozoso con aquella carne extraña que gime y las muñecas se le retuercen en un espasmo de placer. Silencioso se separa de ella, deposita junto al cuerpo semidesnudo el arco y el carcaj, le suelta pies y muñecas, regresa al bosque.

Aura despierta, ve el cinturón sin ceñir sobre sus senos y los muslos desnudos. Se enloquece, grita, ataca con sus flechas a pastores, salpica manchas de sangre a su paso, intenta abrirse el vientre y extraer el semen del desconocido. Artemis se le aparece, se burla de su virginidad perdida y del embarazo, de su andar lento y falta de ligereza. Procrea dos gemelos, despedaza al primero, Artemis le arrebató el segundo y se interna con él en el bosque. Sola se zambulle en el río Sangario y su cuerpo lo cubren las olas.

Si confrontamos los rasgos de la Aura griega con la de Carlos Fuentes, hallaremos tres semejanzas: la velocidad de aparecer y esfumarse ante los humanos y ante Felipe, la ofensa y el castigo de la diosa o de la naturaleza, y la desaparición final: una se suicida y la otra se esfuma por la debilidad mental de Consuelo. Las diferencias consisten en que mientras en el mito una posee fortaleza, desdeña a los débiles, rechaza a los hombres y cuida su virginidad; en la novela resulta opuesta, es frágil, acepta la delicadeza de

Felipe Montero, lo asedia y da rienda suelta a su pasión sexual con él durante las tres noches en que transcurre la novela.

Continuemos con el segundo nombre. Consuelo. Según el *Diccionario Etimológico* de Joan Corominas, significa “consuelo y alentamiento; reconfortar o tratar de aliviar”. Actitud que a lo largo del relato manifestará ante Felipe, pues al contratarlo para escribir las memorias de su esposo muerto, alivia no sólo su situación económica, “Si lograras ahorrar por lo menos doce mil pesos, podrías pasar cerca de un año dedicado a tu propia obra” (p. 33), sino también la emocional al entregarle sus caricias y cuerpo: “sientes esas manos [...], esos labios que murmuran con la voz más baja, te consuelan, te piden calma y cariño[...] consuela con una calma voluptuosa (pp. 37 y 47).

Pasemos al tercero, el general Llorente. Este nombre proviene de Florente, “el floreciente, el que está en flor”, y en sentido metafórico significa “resplandeciente, que está en la cumbre de la gloria, del poder, de la fama”. En este caso, el general, con cuarenta años y “en la flor” de su edad y bonanza económica, se casa con Consuelo de clase inferior a él que “Tenía quince años en 1867 cuando la conocí”. Además se halla “en la cumbre de la gloria y del poder”, “el mundo del Segundo Imperio” (p. 40), pues forma parte del “estado mayor de Maximiliano” (p. 30).

Revisemos el último, Felipe,⁶ “aficionado a los caballos”, que aunque no manifiesta esta afición, sí posee dos rasgos de conducta similares al de un personaje cuyo nombre proviene de la misma raíz, Hipólito, “el que desata los caballos”, experto auriga, diestro en la carrera, salto y pugilato: la soledad, castidad, afición por los libros y la escritura.

⁶ Acerca del nombre, Margo Glantz afirma en su texto (1980) que “El protagonista de Fuentes se llama Felipe y los diablos que solían ayuntarse con las brujas en los aquelarres medievales eran llamados Felipes” (p. 88).

Él también habita solo, como lo constata Aura cuando acude al departamento de él para recoger sus cosas, es casto, se abstiene de las mujeres pues jamás cohabita con alguna o hace mención de sus relaciones amorosas con otras, es aficionado a los libros, “Felipe Montero, antiguo becario en la Sorbona, historiador cargado de datos inútiles, *acostumbrado a exhumar papeles amarillentos*” (p. 11), y a la escritura de su propia obra, “Tu gran obra de conjunto sobre los descubrimientos y conquistas españolas de América” (p. 33).

Con la revisión de los cuatro nombres con sus respectivos significados, me parece que Fuentes no designa a sus personajes al azar, sino de acuerdo a la función que ellos desarrollarán en la obra, pues sus conductas manifiestan rasgos similares a su origen.

Los colores y símbolos de fertilidad

Ahora pasaré al segundo punto, los colores y su relación con los símbolos de fertilidad. Conviene recordar que el autor coloca al personaje joven en la luz intensa de la calle y lo introduce de golpe en la oscuridad de la casa de la anciana; así crea en el lector la atmósfera de descenso a la cueva oscura, al vientre materno, a la tierra fértil. Ambas tonalidades le permiten contrastar la luz solar, inteligencia y juventud de Felipe –27 años– con la oscuridad, espejismo y vejez de Consuelo –109 años.

Felipe se introduce a la casona antigua, enmohecida, llega a un pasadizo, estrecho, húmedo, se interna en la habitación en penumbras de la anciana, medio iluminada por los cirios de la mesa del fondo. Luego aparece de improviso la mano de Aura, la bella de ojos verdes que lo enamora y orilla a quedarse en la casa para leer las memorias del general Llorente, guardadas en tres hatos de papeles amarillentos, ordenarlas y publicarlas.

Ella y Consuelo viven en las habitaciones contiguas de la planta baja, la parte oscura y femenina, húmeda y telúrica, donde se celebra la muerte y regeneración de la vida. A él le asignan la planta alta, arriba, donde se localiza la sustancia masculina y fecundadora, el sitio celestial y luminoso de la vida, habita un cuarto con tragaluz, tapete y sillón rojos –símbolos de la virilidad y fuego de él–, que personifican el deseo y la pasión carnal de ella.

Así las habitaciones de arriba y abajo se interconectan por medio de una escalera de caracol que conduce la lentitud y voluptuosidad; que comulga lo objetivo con lo subjetivo, al dios solar con la diosa lunar que se unen y desaparecen; que proyecta el acceso a otra realidad y une dos mundos: el espiritual y el material; y dos espacios: el sagrado y el profano. La escalera con sus peldaños simboliza, por un lado, el ascenso a lo espiritual y racional, la comunión entre el cielo y la tierra, el cambio a un nuevo nivel ontológico de Felipe. Y por el otro, su descenso a lo pasional e irracional, el desplazamiento de lo real a lo irreal, de la luz a la oscuridad, de la inmortalidad a la muerte, como lo veremos en la degradación del personaje, conforme avanzan los tres días y la lectura de los rollos.

La anciana le entrega, por fases, los folios atados con cintas de colores que forman un círculo –la corona, lo perfecto–, cada uno revive los momentos, encierra una etapa de su vida y evoca la intensidad; cada uno la acompaña, protege y conecta con su pasado y el del general.

El general Llorente a través de los rollos narra su vida, deseo y posesión sexual de su joven esposa Consuelo, también Montero narra la pasión que poco a poco desencadena Aura en él hasta poseerlo. A pesar de que los dos hombres narran sus vidas y pasiones, se comportan pasivamente ante ellas, pues Consuelo es activa, se desdobra en dos, rige y transforma la vida de ellos en distintos momentos.

Fuentes, a partir del simbolismo de los colores de los folios, enlaza los tres días, aborda la evolución y transformación de

la vida amorosa de sus personajes: Llorente y Consuelo, Felipe y Aura, y los refuerza a través de los símbolos de fertilidad, presentes durante el día, que provocarán su consumación sexual por la noche.

Veamos la transformación del amorío de ambas parejas a través de los colores de las cintas. El primer rollo del baúl (pp. 30-38) está atado con una cinta amarilla, color que para Cooper simboliza “la luz del sol e intelecto y la verdad revelada”,⁷ elementos presentes en la actitud de Felipe Montero. Por tanto, esta cinta anuncia o revela el inicio del romance de ambas parejas.

Durante el día, al leer el folio, el general le “revela la verdad” amorosa: el dios solar cayó abatido por el deseo de Consuelo. Narra su vida, triunfos militares, su boda con la joven Consuelo, “ella tenía quince años en 1867 cuando el general Llorente casó con ella” (p. 40), y su exilio con ella en París.

En esta etapa, Montero aún se rige por la razón, el “intelecto”, la “luz solar” externa con la que llegó, es decir, por su actitud objetiva, crítica, racional. Pues acude inicialmente a esa casa seducido por el sueldo elevado del trabajo, “Te acuestas sonriendo, pensando en tus cuatro mil pesos”. Desea acumular dinero y dedicarse a escribir su investigación acerca de la historia del pasado latinoamericano. Ese era su objetivo inicial al acudir allí, pero la aparición y “los hermosos ojos verdes idénticos a todos los ojos hermosos verdes que has conocido o podrás conocer” (p. 20) de la joven Aura lo transforman, lo trastornan y se obsesiona tanto por ella que le hacen perder la meta y la razón.

Así ella le *revela su verdad amorosa*; él la convierte en su única meta a lograr e inicia su descenso del mundo objetivo al subjetivo. Cae atrapado en los brazos de la diosa terrible y seductora, Consuelo-Aura, que lo atrae con el encanto

⁷ Cooper, *Diccionario de símbolos*, p. 53.

de sus ojos verdes que antes atraparon al general, y aprieta a su presa con el cuerpo: los ojos y sus brazos hacen las veces de lazo simbólico.

En ese primer día la anciana, en forma velada, manifiesta su “verdad” o intención para con el joven, “Mis condiciones son que viva aquí” (p. 19), al que desea seducir a través de tres alusiones eróticas y de fecundidad. Una es la cama hacia donde intenta atraer al recién llegado para seducirlo, “la cama y el signo de una mano que parece atraerte con su movimiento pausado. [...] Toca la tuya con unos dedos que se detienen largo tiempo sobre tu palma húmeda [...] alejar tu mano de la otra” (pp. 15-16). El rehúye la invitación inicial, pero al final caerá seducido entre los brazos ajados, labios secos y carne enjuta de la anciana.

Otra, la coneja Saga⁸ que “te ofrece sus ojos rojos” (p. 15), asociada a la diosa luna y Madre Tierra, que como ella, seguramente su otro yo, es vieja y estéril, simboliza, por un lado, su fertilidad frustrada con el esposo y su lujuria contenida que “salta y se pierde en la oscuridad” (p. 17) de sus piernas y vientre; y por el otro, la renovación de su vida y el renacimiento de su juventud, encarnada en Aura.

Y la otra, los gatos, representantes del “sigilo, deseo contenido y libertad sexual” de ella, que se quejan “encadenados unos con otros, se revuelcan envueltos en fuego con un maullido implorante y doloroso que destruye el silencio de la mañana” (p. 31). A través de los felinos manifiesta su deseo encerrado por largo tiempo en las cuatro paredes de su casa, en el misterio de sus piernas y en la lujuria de su sexo. Estos tres símbolos eróticos y de fecundidad –la cama, la coneja y los gatos– se presentan en el día a su llegada.

Durante la primera noche, mientras él duerme en su habitación, Aura sube por las escaleras de caracol, llega al cuarto de Montero, acaricia su rostro y su pelo, se recuesta en

⁸ Saga, proviene del latín y significa: maga, adivina, bruja.

su pecho, lo besa, recorre el cuerpo con sus labios ardientes, le ofrece y entrega su ansia contenida, los labios húmedos de su sexo implorante y en llamas que se abre a la menor caricia. Él se rinde ante el deseo y la belleza de su amada, *la niña Aura*, de veinte años, que le entrega “su cuerpo y su temblor”, lo posee con “la piel más suave y ansiosa. Tocas en sus senos, la flor entrelazada de las venas sensibles, vuelves a besarla y no le pides palabras” (pp. 37-38), y cae seducido ante la ilusión forjada por la anciana Consuelo que le dice en murmullos: “‘Eres mi esposo’. Tú asientes” (p. 38).

El segundo rollo del cofre (pp. 38-54) se halla amarrado con una cinta azul que simboliza “la verdad, fidelidad y pureza de los afectos”, presentes en el enamoramiento. En esta fase, Llorente en la evolución de la relación con su esposa, “le revela” su “fidelidad”, “*ma jeune poupée aux yeux verts; je t’ai comblée d’amour*”, y le estimula la pasión, “un día la encontré, abierta de piernas, con la crinolina levantada por delante, martirizando a un gato [...] lo excitó el hecho, de manera que esa noche la amó con una pasión hiperbólica” (p. 40).

Y Felipe en la evolución de su amorío por Aura, ya ha caído atrapado en los brazos sedientos de Aura, piensa en salvarla de la tía tirana, “la deseas para liberarla: habrás encontrado una razón moral para tu deseo” (p. 37), y huir con ella, “Dime que te irás conmigo cuando... No puedes sentirte encadenada para siempre a tu tía” (p. 53). Él ha olvidado las razones económicas y objetivas de su estancia, sólo responde a “la fidelidad” y a “la pureza de sus afectos”, pues su visión se vuelve subjetiva, su mente se obnubila. Sucumbe a su pasión, acata las órdenes de Aura, desciende a su habitación y se halla atrapado en “la fidelidad de los afectos”, “—Siempre, Aura, te amaré para siempre —¿Aunque envejezca? ¿Aunque pierda mi belleza? ¿Aunque tenga el pelo blanco?” (p. 49).

Además descubre la primera verdad, su amor por Aura, “¿Por qué no tienes el valor de decirle que amas a la joven

[...] que piensas llevarte a Aura cuando termines el trabajo?"; y la segunda, "la señora Consuelo tendrá hoy ciento nueve años. [...] Siempre hermosa, incluso dentro de cien años" (p. 40).

En el segundo día se presentan cuatro símbolos eróticos previos. El primero corresponde a la *coneja* blanca, símbolo de la lujuria que confirma el estado pasional de Consuelo al acariciarla y reforzar su acto con la frase, "Sigue sus instintos. Es natural y libre [...] en la soledad la tentación es más grande" (p. 39). El siguiente corresponde al gato martirizado por la joven que estimula, en su momento, la libido del esposo y, ahora, la mente febril de Felipe lector: "la encontró abierta de piernas, martirizando a un gato [...] lo excitó [...] esa noche la amó con una pasión hiperbólica" (p. 41).

El otro, el macho cabrío, el castillo vulvar de su deseo, que degüellan y despellejan lentamente al mismo tiempo Aura-Consuelo, como una ménade o bacante en éxtasis, para henchirse de la energía y lascivia del animal, y del poder divino de Dionisos: "una Aura mal vestida en la cocina, con el pelo revuelto, manchada de sangre, que te mira sin reconocerte" (p. 42).

Y el último, la muñeca de trapo mal cosida, rellena de harina con "el rostro pintado, el cuerpo desnudo" (p. 45) que descubre debajo de la servilleta de su plato y que tiene dos funciones. Por un lado, lo liga, lo amarra, le despierta el instinto, hace que se derrita de amor por ella, por eso sus *dedos* (la) *acarician* como si fuera el cuerpo de Aura. Y por el otro, desarrolla otra función en la hechicería, magia homeopática, imitativa⁹ o contaminante, denominada por Frazer, cuyo objetivo es que todo lo que se haga al objeto material, como las uñas, pelo, ropas –quizá por eso Consuelo envía al criado a la casa de él a recoger sus cosas personales–, afectará a la persona con quien este objeto estuvo en

⁹ Frazer, James, *op. cit.*, p. 37.

contacto, haya o no formado parte de su propio cuerpo y producirá parecidos efectos sobre la persona de quien procedan.

Así que toda la hechicería contaminante, como los filtros amorosos a base de vegetales y animales que lo ligan o amarran a la vida de ella y conlleva la pérdida progresiva de su vitalidad, ya está surtiendo efecto en él, como se refleja en “tu actitud hipnótica [...], tus movimientos de sonámbulo [...] esa muñequita horrorosa [...] empiezas a sospechar una enfermedad secreta, un contagio” (p. 45).

De igual manera, la relación amorosa de Llorente y Consuelo se reafirma y se fortalece tanto como la de Felipe y Aura, quienes a las nueve de la noche la consuman en la habitación de ella, ahora transformada en una mujer de cuarenta años. Allí ella simbólicamente lo enlaza y lo desposa, transgrediendo las reglas nupciales de la liturgia cristiana de dos maneras.

La primera se manifiesta cuando ella a medianoche efectúa sus esponsales o matrimonio sacramental ante el poder divino, convierte su habitación en templo y la cama en altar, donde arde el fuego eterno y sitúa la ofrenda y el sacrificio, “entras a esa recámara desnuda, donde un círculo de luz ilumina la cama, el crucifijo, la mujer que avanza hacia ti cuando la puerta se cierre. —Siéntate en la cama, Felipe. —Vamos a jugar. Tú no hagas nada, déjame hacerlo todo a mí” (p. 47). En la atmósfera dorada que los envuelve, él se quita zapatos y calcetines, deja fuera el contacto racional y terrenal, entra a lo irracional e instintivo, penetra al círculo, símbolo de eternidad e infinitud, que hace patente la unidad de la luz y de la sombra, de lo activo y lo pasivo, la concitación de los opuestos, símbolo de perennidad, representa la atemporalidad sin principio ni fin, la ablución del tiempo y el espacio, la pareja cósmica, la unión del cielo creativo y la tierra fértil, la ley cíclica de la vida y la muerte que renace. Entra al círculo sagrado, iluminado, donde ella *le lava los pies*, lo purifica, lo venera, echa *miradas furtivas al Cristo*

de madera negra, no para venerarlo ni bendecir sus nupcias, sino para contemplarlo con deseo y excitar su ardor.

Enseguida entonan cánticos religiosos y nupciales que los exalta, bailan en un movimiento cíclico de la vida y la muerte que preludia la celebración de la ceremonia simbólica. Ella *canturrea esa melodía, ese vals que tú bailas con ella, girando al ritmo lentísimo y solemne*. Luego la crucifica sexualmente como al Cristo negro, posee “el cuerpo desnudo de Aura, sus brazos abiertos, extendidos de un extremo al otro de la cama, igual que el Cristo negro [...] se abrirá como un altar” (pp. 48-49).

Y la segunda cuando ella, en lugar de utilizar la oblea-hostia para el sacramento religioso de la misa, purificarse de los pecados y unirse a dios por la sangre y el cuerpo de Cristo, la introduce en sus genitales que sonríen, la impregna de su sabor salado, viscoso y profundo, la saca, la coloca en los labios hambrientos de él y consuman el rito sexual.¹⁰

Aura, de cuclillas sobre la cama, coloca ese objeto –la oblea– contra los muslos cerrados, lo acaricia, te llama con la mano. Acaricia ese trozo de harina delgada, lo quiebra sobre sus muslos, indiferentes a las migajas que ruedan por sus caderas: te ofrece la mitad de la oblea que tú tomas, llevas a la boca al mismo tiempo que ella: caes desnudo sobre el cuerpo de Aura” (p. 49).

¹⁰ Este momento nos remite a la misma escena y atmósfera del poema modernista, con aires de ocultismo, *Misa negra* (1893) de José Juan Tablada: “la noche callada y la alcoba convertida en capilla”, “el oro brilla y tiene penumbras de sagrario”, “el cuerpo blanco y la desatada cabellera”, “con el murmullo de los rezos/ quiero la voz de tu ternura,/ y con el óleo de mis besos/ por la salmodia reverente/ de las unciosas letanias [...] Y celebrar, ferviente y mudo,/ sobre tu cuerpo seductor/ lleno de esencias y desnudo/ la Misa Negra de mi amor”.

Ese acto refuerza su actitud no de bruja, sino de hechicera,¹¹ pues al llevar la oblea-hostia a sus genitales no entrega al amado la sangre o el cuerpo de Cristo, sino el deseo de su flor abierta y el placer de su cuerpo; así se entregan carnal y espiritualmente, comulgan y purifican su acto amoroso.

Este rito pagano de la oblea nos remite al antiguo culto de Deméter y Perséfone que, durante las Tesmoforias de otoño, las adoradoras se reunían para asegurar la fertilidad de los campos que sembrarían, expresaban cosas vergonzosas e irreverentes, se liberaban sexualmente por tres noches, manipulaban galletitas fálicas, colocaban en las mesas “genitales de ambos sexos hechos de masa de harina de trigo y se los comían”,¹² como lo hacen Aura y Felipe. También en los misterios de Eleusis (Dionisos), los iniciados veían los órganos genitales femeninos, hechos de masa, en el interior de la cesta sagrada.

A través de este segundo rollo el autor demuestra cómo el personaje central ha perdido su parte racional, ha caído dominado por los encantos e instintos pasionales de Aura. Al mismo tiempo los brebajes, comidas mágicas y la muñeca de

¹¹ Resulta necesario aclarar las definiciones de mago, brujo y hechicero. Los magos, cuyo auge se da entre los siglos VIII-VI a. C., son una casta sacerdotal persa, más bien religiosa, que realiza prácticas hechiceras, astronómicas, adivinatorias y astrológicas, asume una posición especial en el grupo y educa a la real progenie. También adivinan el futuro, conocen las virtudes de las plantas, los venenos de animales y minerales, curan enfermedades, conjuran y alejan las fuerzas malévolas. La bruja ensalza al Diablo, recurre a los demonios maléficos, realiza vuelos nocturnos, busca la comunión carnal con el demonio, se rebela contra las leyes constituidas y el orden. Véase Castiglioni, pp. 213-233. La hechicera o *farmakeutria*, subgénero de la magia, está al servicio del amor y del poder, rige las fuerzas cósmicas mediante el uso de hierbas, plantas y fármacos, combinados con prácticas y ritos, elabora sustancias líquidas a base de vegetales y animales, recurre a comidas y brebajes, a filtros y venenos amorosos, como sucede con Consuelo.

¹² Winkler, *Las coacciones del deseo*, p. 221. Para mayor información, consultar Winkler y González Cortés, *Eleusis. Los secretos de ocidente*, p. 72.

trapo han causado sus efectos, le han adormecido la razón y lo han ligado a su amada.

El tercer rollo (pp. 56-59) se encuentra atado con una cinta roja, prenda habitada por el deseo, que simboliza el fuego nupcial y la renovación de la vida, la consagración y plenitud. Para esa etapa, Llorente ha sido dominado por la pasión, Felipe ha perdido progresivamente la razón y su objetivo inicial, ha consumado sus nupcias con Aura-Consuelo en este tercer día, ha recorrido con ella todas las zonas de la casa y ha reafirmado sus lazos de unión.

En esta tercera fase el general se apasiona por su esposa, “¿No te basta mi cariño? Yo sé que me amas, lo siento”, reconoce su esterilidad, “No te he podido dar hijos, a ti, que irradias la vida”, y descubre a la hechicera preparando brebajes no para tener hijos, sino para renovar su vida, “Consuelo, no tientes a Dios” [...], “Las hierbas no la fertilizarán en el cuerpo pero sí en el alma [...] pobre Consuelo... Consuelo también el demonio fue un ángel”. Ella se llena de júbilo al hallar la fórmula de la eterna juventud, “voy hacia mi juventud, mi juventud viene hacia mí. Entra ya, está en el jardín, ya llega”. “Sí, sí, sí, he podido: la he encarnado; puedo darle vida con mi vida”.

En cuanto a Felipe y Aura, ambos culminan su pasión en plena luna llena en la recámara matrimonial de la anciana Llorente; él ocupa su lugar al lado de la esposa, regresa al lugar inicial y cierra el ciclo como Felipe Llorente, a través de dos símbolos eróticos y de fertilidad, presentes en la primera fase: la cama vacía, revuelta, que al inicio no se atreve a tocar por detestable y respeto a la anciana, pero “que ahora tocas” (p. 55); y la coneja lasciva que roe las zanahorias crudas, símbolo de la posesión fálica.

A medianoche se consume el matrimonio sagrado del sol y la luna, la posesión amorosa de Aura-Consuelo y Felipe-Llorente en la oscuridad total de la habitación de ella: “—Aura...te amo. [...] Te amaré siempre. No puedo vivir sin tus besos, sin tu cuerpo. [...] tomarás violentamente a

la mujer endeble por los hombros, la abrazarás, la sentirás desnuda, pequeña y perdida en tu abrazo. [...] tocarás esos senos flácidos, [...] verás el cuerpo desnudo de la vieja, de la señora Consuelo” (pp. 61-62).

Así, a través de los colores de las cintas –amarillo, azul y rojo– y de los símbolos de fecundidad –la coneja, el gato y el macho cabrío–, asistimos en este apartado, no sólo a la evolución del amor de Llorente-Felipe por su esposa Consuelo-Aura: la seducción y confirmación amorosa en la habitación de él (color amarillo), la posesión sexual (azul) en la recámara de Aura, la consumación de su pasión (rojo) en la cama de Consuelo y la degradación racional del narrador; sino también a la pérdida de la razón y al hundimiento del dios solar en su pasión por Aura-Consuelo, diosa Madre, lunar y de la oscuridad.

Los tres rollos narran el amor de Llorente por Consuelo y de Felipe por Aura, así como la posesión de las mujeres activas y viriles hacia los hombres o dioses solares, pasivos y femeninos, devorados por las mujeres fértiles, o sea el dominio de ellas sobre ellos, remitiéndonos así a la fase matriarcal.

Los mitos Perséfone-Core (Consuelo-Aura) y Adonis (Felipe)

Me parece que en el personaje de Consuelo-Aura se manifiestan rasgos del mito de Perséfone y en el de Felipe, los de Adonis. En el primer caso, tenemos a una anciana hechicera que, a través de pócimas y brebajes, halló la fuente de la eterna juventud. Habita su casa y cuarto oscuros, su cama vieja y desgastada como ella, que nunca abandona durante el día.

Su sobrina Aura –su otro yo– que desarrolla actividades hogareñas durante el día, realiza acciones que confunden al narrador con la vieja, “dos actos sexuales en el sueño: Aura ríe en silencio, con los dientes de la vieja superpuestos a los

suyos” (p. 44): “te repites que siempre, cuando están juntas, hacen exactamente lo mismo:[...] como si una imitara a la otra, como si de la voluntad de una dependiese la existencia de la otra” (p. 52), hasta que en la escena final él descubre que es la misma.

Por la noche recobra su juventud y visita la alcoba de Felipe en tres ocasiones, que coinciden con cada una de la lectura de los rollos. Así vemos que la anciana por medio de sus pócimas “perpetúa la ilusión de juventud y belleza”, se transforma en la joven Aura que desaparece al final, pues “Ella ya se agotó. Nunca he podido mantenerla a mi lado más de tres días [...] Volverá, Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y la haré regresar” (pp. 61-62).

Este doble personaje, la vieja Consuelo-la joven Aura que “cultiva plantas de sombra”, nos remite al mito de la fertilidad de Perséfone-Core, quien entre los antiguos griegos también posee doble personalidad.

Perséfone, hija de Zeus y Rea Deméter, la “niña cuyo nombre no se puede decir” y la única que recibe de su padre el secreto de la serpiente, tiene dos caras, cuatro ojos y cuernos en la frente cuando nace.¹³ Luego en una pradera surcada por agua, cerca del Etna, mientras ella contempla el narciso, sale de la tierra en su cuadriga su tío Hades, la rapta y sienta en el trono como su esposa. Zeus estipula que ella pasará dos tercios del año con su madre en el mundo superior y un tercio con su marido en el Inframundo; así cada año, durante seis meses, vuelve a ser la esposa de Hades.

Perséfone-Core personifica el cereal y la reina del mundo subterráneo, y también, como Consuelo-Aura, tiene doble personalidad: Core, la niña, la doncella o el grano verde, y Perséfone, la espiga madura o recién segada. Una y otra tienen semejanzas: Consuelo-Aura habita en un lugar oscuro y húmedo como la Madre Tierra, cultiva plantas herbolarias a

¹³ Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonia*, p. 187.

ambos lados del pasillo; y Perséfone-Core, la tierra oscura y húmeda, personifica el cereal.

Ambas se transmutan en otra. Una se auxilia de pócimas para transformarse durante el día en una joven bella, pero recobra sus años por la noche; la otra inicia como grano y con el paso del tiempo se convierte en espiga madura. Ambas representan la matriz universal, sustentadoras, protectoras, proveedoras de calor y refugio para el hombre.

Ellas, madre y tierra fértil, necesitan de un dios solar que las fecunde; en el primer caso Felipe y en el segundo, Adonis. Ambas son activas, raptan en sus moradas a jóvenes amantes, se los apropian mediante un ardid: la primera, el anuncio en el periódico y la otra, en el cofre del palacio; los atrapan en sus brazos y disfrutan de ellos; tienen el control de sus amantes y gozan de mayor independencia en relación a ellos.

Si ellas atraen, raptan y se llevan a los hombres a su propia casa, están invirtiendo el patrón virilocal predominante, pues la permanencia de ellos allí los convierte en semidoncellas de un cuasi matrimonio. Totalmente diferente de lo que hacen los hombres con las mujeres: consuman su deseo y dejan atrás a la doncella que se convierte en madre fecundadora.

En las religiones de fertilidad, las dos simbolizan la muerte vegetativa, el renacimiento cíclico y la renovación perpetua como diosa lunar; son el arquetipo universal de la fecundidad y el sustento, aunque en el caso de Consuelo no fecunde de joven por la esterilidad del esposo y luego por su edad.

También el caso de Felipe Montero nos remite al mito de Adonis –hijo de Esmirna y de su padre incestuoso Cínicas– que nace de su madre, transformada en árbol de mirra por Afrodita y al cual Zeus decreta que Adonis habite con Perséfone en el mundo oscuro una parte del año y otra con Afrodita, representando así la muerte y resurrección de la naturaleza.

Las similitudes de Felipe Montero y Adonis consisten en que ambos son apuestos –adulto y mancebo–, pasivos, requeridos como compañía amorosa; habitan su sueño

eterno en lugares oscuros –casa o jardín–, en el Hades; caen seducidos y dominados en el mundo femenino por medio de argucias –Felipe– o raptado –Adonis–, terminan amándolas y no las fecundan. Al primero, al adulto, le resulta imposible fertilizar a una mujer anciana, y también al otro, imberbe e inmaduro con la madre tierra; a causa de esto, las mujeres griegas que celebran el rito nocturno de las Adonias a fines de julio –siglos v-iv a. C.– y siembran en vasijas “jardines de Adonis” que se marchitan rápidamente, emplean el proverbio, mencionado por Platón en el *Fedro*, “Eres más estéril que los jardines de Adonis”.¹⁴

A lo largo de este texto demostré que Carlos Fuentes por medio de los nombres se remite a los significados originales de sus personajes y les otorga las mismas cualidades; emplea cintas de colores con las que enlaza los folios, los días, la historia pasional y se auxilia de símbolos de fecundidad, sobre todo, eróticos en cada una de las tres fases del romance; repite, a través de sus personajes Consuelo-Aura y Llorente-Felipe, el mito griego de Perséfone y Adonis, mito universal de la fecundidad o rito de fertilidad: la unión de la diosa madre tierra y el dios solar.

Para terminar el mito con el que iniciamos el ensayo, Perséfone va a Tracia, informa a Ares que su esposa Afrodita lo detesta y prefiere a Adonis. Él se encela, se transforma en jabalí, mata a Adonis en el monte Líbano ante los lamentos de Afrodita, hace descender su alma al Tártaro con Perséfone con la que realiza sus nupcias y hace renacer la naturaleza que pronto se marchita.

De igual manera sucede con Felipe Montero, quien al final no fallece ni fecunda el vientre estéril de Consuelo, sino que permanece con ella en “esa casa siempre a oscuras”, hunde su cabeza, sus ojos abiertos “en el pelo plateado de Consuelo-Perséfone, la mujer que volverá a abrazarte cuando la luna

¹⁴ Winkler, *op. cit.*, p. 217.

pase, se lleve en el aire [...] la memoria de la juventud de Aura-Core”.

Bibliografía

- Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, Madrid, Akal, 2002.
- Calasso, Roberto, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, Madrid, Anagrama, 2000.
- Castiglioni, Arturo, *Encantamientos y magia*, México, FCE, 1993.
- Cohen, Esther y Villaseñor, Patricia, *De filósofos, magos y brujas*, Barcelona, Azul, 1999.
- Cooper, J. C., *Diccionario de símbolos*, México, Gustavo Gili, 2002.
- Corominas, Joan, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Barcelona, Gredos, 2000.
- De la Mora Ochoa, Alejandro, “Luz de Aura de Carlos Fuentes” en *Tema y Variaciones de Literatura*, México, UAM-Azcapotzalco, 2003.
- Dumézil, Georges, *La cortesana y los señores de los colores*, México, FCE, 1989, tomo II.
- Durán, Gloria, “La bruja de Carlos Fuentes” en Helmy Giacomán, *Homenaje a Carlos Fuentes*, Madrid, Las Américas, 1971.
- , “La bruja como tiempo histórico, psicológico y social” en *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*, México, UNAM, 1976.
- Durán Manuel, *Tríptico mexicano*, México, SepSetentas, 1973.
- Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, México, ERA, 1996.
- Frazer, James, G., *La rama dorada*, México, FCE, 1969.
- Fuentes, Carlos, *Aura*, México, ERA, 1979.

- García Gutiérrez, Georgina, "Aura: la imaginación, el amor y la antihistoria" en *Los disfraces: la obra mestiza de Carlos Fuentes*, México, COLMEX, 1981.
- García Núñez, Fernando, "Presciencia narrativa manipuladora en *Aura*" en *Fabulación de la fe. Carlos Fuentes*, México, Universidad Veracruzana, 1989.
- Glantz, Margo, "La metamorfosis del vampiro" en *Intervención y pretexto*, México, UNAM, 1980.
- Gómez Carro, Carlos, "El mito de lo escrito. *Aura*, de Carlos Fuentes" en *Revista A*, México, UAM, Vol. 14, no. 10, sept-dic., 1983.
- González Cortés, María Teresa, *Eleusis los secretos de occidente*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2000.
- Graves, Robert, *Los mitos griegos*, México, Alianza Editorial, 1985, tomos I y II.
- , *La diosa blanca*, Barcelona, Alianza Editorial, 1986, tomo II.
- Hesiodo, *La teogonía*, Madrid, Gredos, 2000.
- Nono de Panópolis, *Dionisiacas*, Madrid, Gredos, 1995.
- Rohde, Teresa E., *Tiempo sagrado*, México, Planeta, 1990.
- Sánchez Reyes, Felipe y Tapia Zúñiga, Pedro, "La hechicera de Teócrito" en Cohen, Esther y Villaseñor, Patricia, *De filósofos, magos y brujas*, Barcelona, Azul, 1999.
- Tibón, Gutierre, *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, México, FCE, 2002.
- Trejo Fuentes, Ignacio, *Guía de pecadoras*, México, UNAM, 2003.
- Winkler, John, *Las coacciones del deseo. Antropología del sexo y el género en la antigua Grecia*, Argentina, Manantial, 1994.

GLOSA SOBRE LO SENSIBLE Y LO TANGIBLE

EN *CRÓNICA DE LA INTERVENCIÓN DE*

JUAN GARCÍA PONCE

María Esther Castillo G.*

Quizá fuera más fácil escribir un libro sencillo, un libro al margen de la creación literaria pura; un libro que simplemente describiera la vida de los hombres y la vida de las mujeres, como todos los libros que a lo largo de los siglos han sido escritos al margen de toda embriaguez o de toda ensoñación: es decir: cuyos argumentos se inscriben cuidadosamente dentro de los límites de esa falacia suprema que es la realidad

SALVADOR ELIZONDO

El texto y el contexto

La presencia de Juan García Ponce es un hito importante cuando inquirimos acerca de la dirección espiritual de los escritores que conforman la Generación de la Casa del Lago o de Medio Siglo, cuando insistimos en una forma escritural que subraya y otorga el sentido de la experiencia estética, o cuando, en el caso de *Crónica de la intervención*, hablamos de esas novelas-suma o novelas totales al tenor de *Terra Nostra* de Carlos Fuentes o de *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso. A través de novelas como éstas, comprendemos que existen diferentes formas de interpretar la Historia, reflexionamos sobre el lugar de la memoria que surge

* Universidad Autónoma de Querétaro.

implosiva y que reconduce a formas distintas de concebirla; de mirar los testimonios y las biografías, las aventuras y las epopeyas, pero ante todo, de valorar la importancia que otorga una voz a la imaginación artística que las congrega.

En *Crónica de la intervención*, los lectores percibimos otras sutilezas más, sea en la repercusión cultural y erótica de la trama o durante la plasmación de su discurso, el camino de cómo dar cuenta de los eventos, la realidad y la imaginación de la “crónica”, que canónicamente deja de serlo, el escritor retoma varias preguntas: una acerca de la imaginación histórica (*Terra Nostra*), otra sobre las verdades simbólicas (*Noticias del Imperio*), ambas válidas para la literatura y la historiografía; así como aquellas formuladas sobre el deseo de escribir una novela que no deje de lado la construcción memoriosa que la grafía de la Historia no convierte en posibilidad. La posibilidad, en alianza con la conjetura, es la que funda la teórica de la nueva novela histórica. Entre estas situaciones, por demás ambiguas, emerge con más fuerza la pregunta del novelista acerca de su quehacer frente a los eventos, sin la distancia en perspectiva (mirada más ideológica) que recomienda el historiador. Cuando la cercanía de los eventos narrados deja huellas imborrables en nuestro espíritu, el problema de cómo narrarlos se convierte en la inquisición de la conciencia. La fuerza po(ética) denota entonces, una actitud deseante entre el deber ser, el ser para el arte y arte del ser. *Crónica de la intervención* formaliza estos pasos necesarios, indica la etapa siguiente de las novelas ya no “totales” sino *deseantes*, nunca suficientemente estudiadas, acerca de una memoria que no se conforma con revelar la fugacidad de sus imágenes (en su coherencia elíptica, anacrónicamente presente y atípica), sino la que se ubica entre el rechazo y la aceptación de la injerencia de lo público cuando modifica lo privado.

En tal sentido es que leemos y presentamos estas características acerca de una novela que conmueve toda la producción de su autor. La poética de García Ponce, como

todos sabemos y tanto se ha repetido, se relaciona con la de Salvador Elizondo, la de Tomás Segovia y acaso con la de Inés Arredondo; sabemos también que es testimonio del pensamiento y del hacer de una generación que soporta cierto concepto de mundo que trasciende significativamente los límites imaginarios de una cultura nacional, en la que incidió el eruditismo de Octavio Paz. Gran parte de esta generación opta por experimentar y generar su escritura con más interrogantes que respuestas tras la búsqueda de una universalidad que los remitiese a aquellas literaturas del deseo, de la revelación de lo inesperado o de lo suspendido, del “llevar aparte” seductor, en tanto tales aspiraciones identifiquen el propósito del arte.

La índole de su pesquisa decía contraponerse a las directrices de una literatura con tendencias más centradas en la Historia que en el arte. Decían, subrayo, porque en la novela que motiva esta escritura, la trama muestra que algunas de las razones y de las contingencias culturales y políticas, se reencuentran en el bucle histórico de un movimiento social y cultural que impacta los fundamentos de la ansiada época moderna.

Ante el panorama narrativo creado por García Ponce, cuya impronta es la estética, y cuyas tramas presentan en primer plano los conflictos sexuales de una elite particular, muchos pueden seguir preguntándose si *Crónica de la intervención* puede expresar, como aquí se afirma, la oscilación que existe entre la percepción del sujeto y su individualidad, ante aquellas situaciones originadas por un acontecimiento débilmente difundido por la historiografía. Si la percepción que como sujeto tenía García Ponce de sí mismo y de su entorno genera una toma de posición ética que no le permitió alejarse de su esfera artística, es un señalamiento que, no obstante, lo sigue distinguiendo en su propia contemporaneidad.

En esta novela no estamos frente a lo que podría calificarse de “performance” historiográfico, uno que pretexto artificialmente los hilos de la trama; estamos ante el tipo

de textos en donde se muestra que la veracidad (poética e histórica) cuelga de las palabras, de los engaños coloridos, de los simulacros, de la verdad de las mentiras; de la fascinación de contar historias encargadas de continuar un tiempo evocado que no por intimista deja de narrar el momento épico de la atmósfera de 1968.

Crónica de la intervención, sólo por el título,¹ posibilita la apertura de un horizonte de expectativas que nos pueden remitir a la historiografía de las intrusiones extranjeras padecidas en nuestro país; pero aquí de lo que se trata es de experimentar la dificultad de distinguir entre lo sensible y lo ininteligible de los sucesos, cuando la intervención sucede de lo extraño a lo íntimo. La intervención es la intromisión del afuera en la vida interior, cuando el afuera y el adentro colisionan al confluir en situaciones que abren una interrogante sobre el carácter mismo de la realidad.

La factura de un libro en donde los sucesos padecidos durante el '68 se expresan, no se separa de los orígenes que integran el resto de la producción del autor; los fundamentos estéticos están presentes cuando estudiamos la novela posterior, *De Anima*, publicada en 1984, dos años después de *Crónica de la intervención*; los motivos sociales y políticos existen cuando revisamos los ensayos contenidos en *La aparición de lo invisible*, publicada precisamente en 1968.

En el lapso comprendido entre unas y otras escrituras, corroboramos el énfasis puesto sobre los objetos estéticos que el cuerpo refigura, porque el cuerpo, más que el alma, recupera o confronta un espacio que ha ocupado en los debates filosóficos a partir de los años setenta. En la obra de García Ponce a partir de la corporeidad se habla del deseo y de la simulación², la resignificación del amor, el peso de la

¹ Pensando en las funciones paratextuales estudiadas por Genette. O, de otra manera, concebidas desde la teoría de la recepción y/o efecto estético.

² Vid. para el caso textos como *Oublier Foucault*, de Braudillard. Hay versión en español: *Olvidar a Foucault*, Valencia, Pre-textos, 1984. Y,

ausencia, la muerte azarosa articulada como el no lugar, la desacralización y la banalidad de las costumbres, esos son *objetos* originados y enriquecidos en el trayecto literario que abarca su po(ética); del cuerpo parte todo el proceso de simbolización, por lo mismo, el cuerpo se constituye como el centro de todos los relatos. La mirada del narrador cae sobre el cuerpo que revela su figuratividad y lo convierte en signo, siempre recurrente y ostentoso porque existe como imagen³ (ya placer, ya interdicto), en la memoria y en las acciones. El referente corporal pasa a su vez por diversos valores, apariciones, visiones y hasta obsesiones y subversiones; su expansión puede ser metonímica, cuando se sucede como extensión o como medio, pero que después no es ya figura, metáfora ni signo, sino la *cosa* misma. En tanto sustrato analógico, el cuerpo concebido como espacio, sufre también otros cambios, es transferible de una proliferación deseante a la imagen ancestral de casa, refugio, zona o país; para después reelaborarse justamente po(ética) y constituirse en el espacio escriturario, en el espacio ficcional.

En su territorialidad, para situarlo mejor, los cuerpos parecen expandirse y abrirse hacia un afuera, pero cuando la invasión o la irrupción contaminan, éste se disuelve o se cierra en sí mismo. El afuera se desliza, corroe la intimidad, la transgrede, la habita y no puede evitar que se anule o se cierre sobre sí misma. Lo propio sucede en estos espacios poéticos.

por supuesto toda la propuesta del mismo Braudillard o la de Lipovski, entre otros intelectuales del mito o relato de la postmodernidad generada en la sociedad contemporánea y extramuros.

³ Una imagen es "aquello que presenta un mundo complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo": Ezra Pound. *Cantares completos*. Tomo Primero, Trad. Javier Coy, Madrid, Cátedra, 1994. Otra derivación es considerar la imagen literaria como un acto voluntario: una "sobreimpresión" en el campo de las percepciones y de las emociones: Harold Bloom. *La angustia de las influencias*, Trad. Francisco Rivera, Buenos Aires, Monte Ávila, 1991.

En tal dinámica y tenor, como lectores habituados a *introducirnos* en la obra de García Ponce, sabemos que la sensación de los acontecimientos se precipitará sobre sí misma, que inevitablemente irá hacia la deriva del fugarse, cuando el acontecimiento tiende a desaparecer fagocitado por la proliferación seductora de la simulación. Y es la simulación de los cuerpos, la misma que aproxima la ilusión de una ocurrencia, dolorosa y patética, con otra que parte de un punto preciso en el tiempo cuando la Historia parece dejar de ser real.

El cuerpo individual accede al nombre que igual puede responder al personaje de Mariana/ María Inés, Esteban, Anselmo, José Ignacio y Fray Alberto Gurría, aunque tal cuerpo preexista en un número determinado de actores, cumpliendo y repitiendo diversas funciones actanciales concertadas todas en la disponibilidad sexual de los unos a los otros: en función del deseo erótico, fraterno, afectivo, o lúdico y simulado; acarreado su neutralidad, su espera, su subversión, su sentimiento de culpa o su inocencia, sin buscar la absolución ni la cura; porque todo parece oponerse en un juego de equivalencias entre la *mimesis* y el sentido. El cuerpo social, por otra parte, se denota en las acciones, la mayoría de las cuales se desarrollan en el contexto de los linajes familiares o de la clase media alta que aquí responden siempre en paralelo a uno de los nodos fundamentales de la novela: “El Gran Proyecto”. Tal designación exalta con gran mordacidad: La Gran Fiesta Mundial de la Juventud, las olimpiadas celebradas durante 1968, aquellas “que le entregaría al país el aval en el que se mostraba la confianza de todas las demás naciones, a pesar de algunas mal disimuladas suspicacias. La Revolución demostraba haber alcanzado la segura categoría de Institución” (García Ponce, 2001: 446).

La ironía, como corresponde, funda la parodia que se instala también a partir de la nominación, en este caso genera la caricaturización de los personajes dirigentes: Be-

renice Falseblood, por ejemplo, es la jefa del departamento de publicaciones en donde Esteban, se empleará (por vez primera en su vida) como fotógrafo, siguiendo el sano consejo que es a la vez un guiño autoral: “No se puede vivir sólo en la imaginación, no tiene realidad”. En la búsqueda de una realidad, o en su abolición, las imágenes del acontecer (histórico, social, cultural y político) juegan como tales para no diferenciarse de la pura apariencia; el cuadro presenta una comunidad que ya no toma decisión alguna sobre las cuestiones fundamentales, porque la participación en ese juego social exigía la adopción de un sistema que sólo inventaba y fingía un orden de economía política; en ese mostrar el vacío de las instituciones, se prologa el vacío de los medios de comunicación que *justamente* darían lustre a la fiesta de las juventudes; ahí, en ese cuadro fijo, se encontrarían los profesores, los escritores y los funcionarios; identificables algunos, a través de un sinfín de grotescas exhibiciones, gestuales y discursivas, en donde se pretendía disfrazar el resultado de la Revolución cuya suma reunía el desequilibrio total en los niveles de vida de las diferentes capas de la sociedad; perceptible en el hambre de los campesinos, el mutismo de la clase trabajadora, la tibia satisfacción de una mínima clase media, el disimulo de la floreciente iniciativa privada y la casi inconcebible corrupción de la clase dirigente; pero a la cabeza de todo el simulacro se mostraba el falaz rostro de la revolución:

...el de un abogaducho con gruesos lentes que parecía tener hacia fuera su propia calavera mostrando una inconcebible protuberante hilera de dientes (...) aquel que tan generosa y gratuitamente heredara el poder del presidente en turno, y no iba a ser el miope mandril convertido en primer mandatario quien negara la tradición. (García Ponce, 2001: 1341)

El *miope mandril* y sus secuaces dependían de la imagen ficticia de un país moderno que trataba de ejercer todo su

desmantelado poder de persuasión, en el inútil intento de demostrar que la violencia ejercida sólo respondía al intento de detener y defenderse de una gran intriga internacional que amenazaba los insignes esfuerzos de mostrar la internacionalidad de la nación.

Las acciones, las pasiones, las apariencias; las nominaciones y las sinrazones del suceso del '68 son o deberían ser de todos nosotros conocidas, por lo tanto el discurso narrativo de García Ponce, al empeñarse en la parodia, es auténticamente corrosivo como sólo puede expresarse ante las acciones que prueban la veracidad de la violencia. En este tenor hablemos entonces de algunas coincidencias en el error de la novela que nos entrega su totalidad narrativa, escénica, dramática, política, cultural y estética en las 1562 páginas que requiriese su autor.

El intertexto y las coincidencias

En el capítulo XVII, y último del primer tomo, cuyo título es justamente "Recapitulación y nuevos avances", la narración da un giro de focalización importante. Hasta este capítulo el turno de voces se comparte, pero de ahí en adelante el énfasis metanarrativo vuelca atinadamente el relato sobre sí mismo para lanzar la pregunta: ¿En donde se halla la verdad de las mentiras?

La pregunta que antecede la responde "el novelista", el narrador inquiere al novelista, ¿pero quién es el novelista? además de ser quien crea una trama, el enredo, las figuras, los retratos verosímiles y el que extiende el verdadero motivo del relato. El lector se entrega a la ficción que percibe a través de las descripciones, o a una realidad ficticia, pero al entregarse (como se entregan los actores unos a otros) le concede realidad y es, a su vez, el depositario de todas sus obsesiones. Las obsesiones brindan la experiencia autoral de quien otorga sus simpatías y antipatías a los personajes, que

por diversos motivos parecen seguir el curso de las acciones por cuenta propia. En este nivel de experiencia, los libros, las citas, las acciones, los recuerdos y las H/historias, conforman otro cuadro más, el de los desdoblamientos y las repeticiones que se corresponden entre la poética y la histórica.

En tal discernimiento se encuentra el trayecto de la errancia estética del autor, Klossowski y Musil coexisten entre otros tantos escritores y pintores; en tal rumbo también se vislumbran los textos filosóficos y políticos de Marcuse,⁴

⁴ A propósito de la figura de Herbert Marcuse y la "nueva sensibilidad", nosotros partimos por mero entusiasmo de la imagen de aquellos universitarios de Berlín que llevaban medio escondido entre sus ropas un librito de Marcuse: *La tolerancia represiva*, en la revuelta de 1967; después cruzamos el océano enlazando en la misma imagen a los jóvenes olvidados en la matanza de Tlaltelolco, o a aquellos del cordobazo argentino, para considerar cómo en mundos tan distintos la influencia de ese combativo intelectual fue primordial. Sabemos que en México nuestra sociedad permanece mucho menos politizada que otras como la argentina, la chilena y la uruguaya, para no extrapolarla con el movimiento cubano que tantos intelectuales mantenían como esperanza del cambio; mas no obstante las diferencias, las ideas libertarias se daban cita, ya fuese por apologistas o por detractores. La discrepancia activista y participativa durante los movimientos sociales en México respondía a las políticas anticapitalistas que buscaban un desenvolvimiento socializante, una democracia popular y una adecuación de las realidades en cada espacio. La autodeterminación de la vida era un deseo que transitaba entre las distintas esferas de una sociedad intelectual que pretendía, sin conseguirlo, no quedarse en las aulas sino sumarse y abarcar a la sociedad obrera. En el campo intelectual se emprendieron proyectos cuyo rasgo común fue tomar posición fuera del nacionalismo cultural para asumirlo en la izquierda; no era sencillo partir de la confrontación entre el nacionalismo cultural y el universalismo, menos entre la ortodoxia y la heterodoxia izquierdista imbricados a su vez por los medios masivos. Y aunque de todo esto se ha hablado, es importante seguir pensándolo y conmemorándolo a través de novelas donde se expone la po(ética) de los escritores mexicanos.

traducidos asimismo por García Ponce; todos tienen algo por hacer, decir y aparecer aquí en la poética del texto y en el ahí de las juventudes de los sesenta, crédulas tanto en un compromiso social y en el deseo de cambio, como en una liberación sexual sin precedentes y en lo que era concebible como la “nueva sensibilidad”.

Desde Klossowski, los textos de García Ponce se impregnan o son cómplices del erotismo asociado con el amor y con la prohibición; ante la desacralización y sacralización del cuerpo prohibido, el personaje llamado fray Alberto se concibe en su propia anuencia metaliteraria. Entre la lectura de *Roberte ce soir* y *Las moradas* ¡Gran paradoja!, se modifica este interesante personaje que reescribe la incidencia intertextual: mística y sexual, en los diarios íntimos entre los cuales la mirada del lector implícito o *impúdico* puede también intervenir. Se repite la mirada de afuera hacia adentro al inmiscuirse en la intimidad de un diario, revelado en la apertura del libro que se ofrece ante la mirada, se prolonga la misma situación del cuerpo cuando se abre frente el ojo; una que confunde la percepción de las relaciones sodomizadas que fray Alberto intenta aceptar y reprimir. Klossowski tolera el ingreso de las obsesiones eróticas, vindicativas y religiosas; mas el carácter emocional e irónico que burla y parodia estéticamente la propia parodia social e histórica, encuentra su correlato en el otro escritor favorito de García Ponce: Robert Musil.

No nos detendremos en esta ocasión en las líneas destacadas por la crítica que hablan de las influencias de Musil en García Ponce. Lo interesante, en cambio, es delinear la asombrosa pertinencia del motivo histórico parodiado en *El hombre sin atributos*, denominado irónica y casualmente la “Acción Paralela”, y que extiende sus propias alusiones a la coincidencia del mito y la realidad de la casa de Habsbur-

go,⁵ y sobre todo, a la intrigante demanda por “abolir la realidad” que García Ponce se cuestiona y sorprende en la propuesta Musil.

La “Acción Paralela” que Musil recrea y trama, y que en paralelo García Ponce identifica con “El Gran Proyecto” satirizado en *Crónica de la intervención*, corresponde a los acontecimientos históricos ocurridos alrededor de 1914, que desembocan en la Primera Guerra Mundial; el escenario es Viena, todos los personajes en 1914 se preguntan cómo debe continuar el mundo y cómo deben ellos continuar en el mundo. El pretexto para concebir cierta continuidad de su mundo lo ofrece la susodicha “Acción Paralela”: en Alemania está planeado para el año 1918 una celebración de jubileo del gobierno de Wilhelm II. Éste debe mostrar al mundo la grandeza y el poder del Reich. Austria teme quedar ensombrecida, por eso surge la necesidad de una “Acción Paralela”. 1918 debe estar dedicado al emperador de la paz, por eso se conforma un comité que glorifique las grandezas de Austria o la “Austricidad”. ¿Cuál sería la idea del rasgo más alto de cultura? Se preguntan todos los involucrados en esta acción.

García Ponce advierte, convoca y expresa la sátira de tal realidad social y con ella la irrealidad tanto del imperio austrohúngaro, como la de los gobernantes mexicanos de nuestro tiempo histórico.

En tal aserto, pues así lo estimamos, a García Ponce y a Musil, no les interesaría tanto el retrato de las personalidades, tan profunda y tan bien caracterizadas (incluidas todas las caricaturas), sino los aspectos relevantes de la conciencia histórica de un personaje para la construcción de identidades ficticias, o lo que en su momento el propio Musil destacaba como la postración de lo típico espiritual.

⁵ La expectativa del título ingresa en la ironía: expectativa cumplida/frustrada. V. Wolfgang Iser. *El acto de lectura*. Trad. J.A. Gimbernat, Madrid, Taurus, 1987.

Ahora podemos regresar a la retórica (o función metaoperativa) de la pregunta aquella sobre ¿Qué es un novelista?, cuando sin renunciar a la poética, se vive inmerso en un tiempo histórico.⁶ Es evidente que un contexto se descuella: el de la irrealidad de la realidad, ésta es la paradoja que se convierte en la obsesión heredable de gran parte de los novelistas, escriban o no “novelas históricas”.

La paradoja de “la aparición de lo invisible”, estudiada obsesiva o justamente por García Ponce en cada uno de sus ensayos y relatos, ofrece también criterios para reconocer la composición, intensidad, distancia y profundidad de los diversos modos de concebir la perspectiva adoptada en la literatura respecto de la H/historia y viceversa.

La mirada que se introyecta en la propia mirada del novelista, como claramente se observa en el segundo tomo de la novela, interviene de diversas maneras en nuestra percepción lectora y nos permite experimentarla como un todo. La percepción de esta paradoja, visible a través de las enunciaciones descriptivas, es un sustento importante para dimensionar la significación del acto histórico, ideológico, pero también sensible, en una novela que no se ubica en el canon de novela histórica.

La perspectiva del evento político y cultural en la ficción, nos remite a las diferentes formas de representar una imagen que confronte el ver, el oír, y el saber, acerca de un suceso que se convierte no en el pretexto sino en la vía de escape que hace incontenible todo un estado de cosas en cuya potencialidad nadie reparaba. Se vive aparentemente en un estado de cosas e inesperadamente se comprueba que tal estado de cosas resulta intolerable y el culpable es el Estado. García Ponce enuncia la vieja colección de frases y principios maltrechos describiendo el peso de la representación del poder. Las reuniones, el comité de huelga, los pliegos petitorios, la mar-

⁶ Una pregunta idéntica se formuló Fernando del Paso cuando escribió *Noticias del Imperio*.

cha del silencio y la impredecible matanza, despliegan algo más de un clima que deseaba celebrar también colectivamente “los rasgos de humor y poder burlarse con eficacia de los lugares comunes detrás de los que se parapetan los representantes del orden cuando el desorden se muestra con todo el esplendor de su fuerza liberada” (García Ponce, 2001: 1358). Quizás la representación más eficaz en una novela como ésta sea mostrar que se traspasa la idea de representación, la novela es algo tangible como fueron los sucesos del '68. Es *algo*, es la *cosa*, el número de cuerpos muertos y desaparecidos que la figura azarosa de Mariana/María Inés revive en el asombro de ser lo sensible y lo ininteligible sobre el carácter de la realidad,⁷ un algo que sobrepasa la búsqueda del placer y de la rebeldía libertaria marcusiana en la sociedad que siempre se mueve entre el sentimiento de culpa y la necesidad de justificarse, el malestar de la juventud que requería de una “nueva sensibilidad”, aguzaba los sentidos hacia premisas optimistas en contra de los sistemas dictatoriales de todo tipo de instituciones, fueran gubernamentales o familiares.

Concluamos este mínimo esbozo, esta nota sobre el conflicto novelístico y social, sensibilizándonos con la crítica estadounidense Susan Sontag, cuando en su conocido libro *Against Interpretation* afirmara que existía muy poca nostalgia y que esta carencia era la característica más importante de la época que en varias latitudes mundiales hoy se etiqueta como los años sesenta. En esta perspectiva, para

⁷ La novela presenta la función del *döplanger*. Mariana y María Inés son la misma, pero no tienen relación entre sí. La situación abierta en la novela acerca del carácter de la realidad incluye la percepción de la Historia. De una manera similar se inscribe la relación entre Esteban y Anselmo, los dos son fotógrafos y como tales “plasman” el *punctum* de cierta realidad en los daguerrotipos. Durante la matanza en la Plaza de las Tres Culturas, en la extrema confusión, Mariana y Anselmo son asesinados por “casualidad”; lo sensible, lo tangible “muere” a través de estos personajes, dándole cabida a lo puramente ininteligible de la H/historia.

las juventudes de esos años, el momento fue ciertamente utópico; García Ponce, con otros connotados escritores, traza ese momento tan distinto a nuestra época actual que se experimenta como el fin de todo ideal. Hoy en día, estamos físicamente en la sociedad del trampantojo, del espectáculo que proclama Braudillard, esquivando la responsabilidad que daría cuenta del espacio denso y apretado de las razones al que le son indispensables las palabras cuando “éstas quieren adquirir una densidad y un peso semejante al de la muda e impenetrable realidad” (García Ponce, 2001: 893).

Esta forma aparente de las cosas, de las situaciones culturales, políticas y artísticas en donde lo verdadero de lo falso, de lo real y de sus signos corresponden a las manifestaciones que podemos columbrar sin identificar, son las que los artistas nos desean comunicar a través de sus obras. Queda en nosotros leer entre líneas el alcance paradójico de sus propuestas.

Bibliografía citada

- Filinich, María Isabel. *La descripción*, Buenos Aires, Eudeba, 2003.
- Dorra, Raúl. *Retórica de la mirada*. Puebla, BUAP/Plaza y Valdés, 2002.
- García Ponce, Juan. *Crónica de la intervención*, 2 t., (1ª. Ed. 1982), México, FCE, 2001.
- García Ponce, Juan. *La aparición de lo invisible*, México, Siglo XXI, 1968.
- García Ponce, Juan. *Teología y pornografía, Pierre Klossowski en su obra: una descripción*. (1ª. Ed. 1975), México, Era, 2001.
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. Trad. Juan García Ponce, México, Joaquín Mortiz, 1965.
- Marcuse, Herbert. *Ensayo sobre la liberación*, Trad. Juan García Ponce, México, Joaquín Mortiz, 1969.
- Musil, Robert. *El hombre sin atributos*, 2 t., (Según la ed. establecida por Adolf Frisé en 1978) Trad. José M. Saénz, Barcelona, Seix Barral, 2004.
- Iser, Wolfgang. *El acto de lectura*. Trad. J.A. Gimbernat, Madrid, Taurus, 1987.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación*, Trad. H. Vázquez Rial., Barcelona, Alfaguara, 1996.

Desde que apareció su primera novela, *Los relámpagos de agosto* (1964), Jorge Ibargüengoitia fue un escritor que levantó ámpula. Si bien la publicación de algunas de sus piezas teatrales en periódicos y revistas ya lo habían dado a conocer, no es sino hasta 1964 cuando su nombre comienza a difundirse ampliamente a raíz del Premio Casa de las Américas que ganó con la obra precitada. Mientras Emmanuel Carballo dijo que *Los relámpagos de agosto* era una novela “reaccionaria por dentro y por fuera”,¹ Demetrio Aguilera Malta la saludó como dueña de “una gran sobriedad y una absoluta lógica interna”.² Formalmente esta obra se presenta como las memorias que el general de división José Guadalupe Arroyo publica a instancias de Jorge Ibargüengoitia: “Nunca me hubiera atrevido a escribir estas memorias si no fuera porque he sido vilipendiado, vituperado y condenado al ostracismo, y menos a intitularlas *Los relámpagos de agosto* (título que me parece verdaderamente soez). El único responsable del libro y del título es Jorge Ibargüengoitia, un individuo que se dice escritor mexicano”.

* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

¹ Emmanuel Carballo, “La novela. Reaccionaria por dentro y por fuera”, en “La Cultura en México”, suplemento de *Siempre!*, núm. 130, 12 de agosto de 1964, p. XVI.

² Demetrio Aguilera Malta, “El reverso de la medalla”, en “El Gallo Ilustrado”, suplemento de *El Día*, núm. 165, 22 de agosto de 1965, p. 4.

Desde la dedicatoria misma de las memorias observamos que el estilo, aunque parece cómico, no lo es, o en todo caso se trata de un humorismo en serio, de un humorismo involuntario o, para expresarlo más enfáticamente, estamos ante el libro de un vejete que chapotea en su falsa conciencia: “A Matilde, mi compañera de tantos años, espejo de mujer mexicana, que supo sobrellevar con la sonrisa en los labios el cáliz amargo que significa ser la esposa de un hombre íntegro”.

En el mencionado artículo, Carballo sostenía que *Los relámpagos de agosto*, lo mismo que *El señor gobernador* (1901), de Manuel H. San Juan, era una novela reaccionaria, “una copia al carbón del general don Candelario Aceituno”, y porque “se propone halagar a la burguesía que mudó de costumbres con la revolución y demostrar que las revoluciones se hacen desde arriba para no incomodar a los de arriba”. En 1976, durante una entrevista que le hizo Margarita García Flores, Jorge Ibarguengoitia, a la par que negaba ser un escritor humorista, señalaba que su novela de ninguna manera se se proponía ser una burla, pues le parecía ridículo crear un personaje con el único objeto de mofarse de él. En virtud de que le reprochaban haber llevado a chungu la novela de la revolución, Ibarguengoitia sostuvo sencillamente que en los años cincuenta las librerías mexicanas estuvieron llenas de memorias de generales revolucionarios, que escribían para justificarse y para demostrar que lo dicho por sus enemigos era mentira:

Basándome en este género, no en la novela de la Revolución Mexicana, que no me interesa; digo, basándome en este género de memoria de general viejo, se me ocurrió escribir una novela. Todo lo que está en *Los relámpagos* no es exactamente copiado, pero está inspirado en esos libros. Hay modelos exactos en memorias de generales mexicanos, incluyendo a Obregón. Él escribió una obra que se llama *Veinte mil kilómetros de campaña*, donde relata un suceso muy semejante al que yo cuento referente a un tren.³

Como en muchas ocasiones se dijo –y el mismo Iburgüengoitia lo confirmó–, la novela no está bien construida y su lenguaje está plagado de lugares comunes y gazmoñerías para ser fiel al tipo de obra en que se inspiró.³ Creo que independientemente de la parodia que subyace en *Los relámpagos*, estamos ante un libro que refleja las típicas contradicciones de nuestro país, el teje y maneje de la asonada y de la política, fabricantes de muertos que al finalizar un período presidencial surgen redivivos, como sucede con el general Arroyo, quien años después de ser *ejecutado*, regresa de los Estados Unidos y se le recibe como a un héroe.

Otro elemento que contiene *Los relámpagos de agosto* es la sátira de los distintos partidos que medran en el país y que para Iburgüengoitia no son otra cosa sino abreviaturas que, onomatopéyicamente, parecen gruñidos de bestias: PUC, FUC, MUC, POP, MFRU, CRPT, SPQR y PIPR. Las últimas siglas pertenecen al Partido de Intelectuales Indefensos Pero Revolucionarios, un grupo de bichos que nunca gozó de la simpatía del mordaz autor guanajuatense.

II

En *La ley de Herodes* (1967), Iburgüengoitia reunió once relatos que, contra lo que han opinado escritores como Arturo Azuela y Marco Aurelio Carballo, me parecen trabajos débiles, pues carecen de tensiones, de temas interesantes

³ Margarita García Flores, “Yo no soy un humorista”, en *Cartas marcadas*, México, UNAM, 1979, p. 192.

⁴ Iburgüengoitia hablaba así del modelo de su personaje José Guadalupe Arroyo: “Entre ellos, encontré las memorias de un general revolucionario que fue jefe de la policía en tiempos de la banda del automóvil gris (...), y estaba convencido de que sus modales refinados y su apariencia distinguida habían sido la causa de la mayoría de sus desgracias”, “Memorias de novelas”, en *Vuelta*, núm. 29, marzo de 1979, p. 32.

y de audacias formales. Lo rescatable del libro está en su carácter semiautobiográfico, como puede verse en “Falta de espíritu scout” (narra un viaje a Europa de dos adolescentes relajientos), “Manos muertas” (recuerda la infancia de Ibargüengoitia en un colegio marista y cuenta el modo en que el escritor compró el terreno donde más tarde fincaría su casa) o “Mis embargos” (como el título indica, describe las penurias del autor para rescatar su casa de manos agiotistas).

También encontramos un grupo de textos que de tan ingenuos rayan en la tontería (como “El episodio cinematográfico” y “What became of Pampa Hash?”, que si bien muestran los problemas económicos del escritor, se contentan con señalar una pillería). Trabajos como “La mujer que no” y “Cuento del canario, las pinzas y los tres muertos”, sólo consignan detalles chuscos y algunas coincidencias graciosas que no llegan a ninguna parte. “La vela perpetua”, “¿Quién se lleva a Blanca?” y “La mujer que no” son trabajos que exageran tanto la intención satírica hasta caer en lo inverosímil y en lo intrascendente.

“La vela perpetua” recrea la vida estudiantil en la antigua escuela de Filosofía y Letras de Mascarones: “Jaime Salines, el gran poeta, que ya desde entonces se sentía Cristo Crucificado (...), dejó la maleta en la portería, entré en clase de Justino Fernández (...); en otra, nomás por conservar las apariencias en clase de Panchito Monterde, le pregunté...”. “Conversaciones con Bloomsbury” y “La ley de Herodes” consignan el desdén que siempre mostró Ibargüengoitia por los intelectuales. En el cuento que da título al libro –que por lo demás es el mejor logrado– están toda la sorna y la burla que el guanajuatense manejó con brillantez. Este trabajo vuelve a ser autobiográfico pues habla de los exámenes médicos a que debían someterse los intelectuales que aspiraban a disfrutar las becas que ofrecían las fundaciones estadounidenses. La mala pasada que Ibargüengoitia les juega en este cuento –que contiene la descripción de un tanteo profundo para ver si tienen úlceras en el recto– se convierte en autoburla pues

el mismo Ibargüengoitia llegó a disfrutar, en 1955, una beca que la fundación Rockefeller le otorgó para estudiar teatro, es decir, también él se *doblegó* ante el imperialismo yanqui.

III

Con *Maten al león* (1969), Ibargüengoitia incursiona en la ya tradicional novela de tiranía latinoamericana.

En 1968, alguien le propuso hacer una película basada en su obra de teatro *El atentado*. Le pidieron una adaptación que no fuera a prohibir la censura, so pretexto de que le estaban faltando el respeto a los héroes y ofendiendo a los católicos. Fue así como Ibargüengoitia inventó el país de Arepa y, en el lugar de los católicos, puso a un grupo de burgueses que temían ser despojados —no olvidemos que Obregón amenazaba constantemente a los ricos con quitarles sus propiedades para dárselas a los pobres. Con el fin de aludir al carácter demagógico y populachero de Obregón, en vez de señalar su afición a los toros, lo hizo amante de las peleas de gallos; lo convirtió en un generoso apostador que regalaba dinero a su contrincante derrotado, y en un actor que no vacilaba en arrancarle con los dientes la cabeza a su gallo cuando perdía.

De este modo, el guión cinematográfico acabó convirtiéndose en una novela con rasgos arquetípicos de los países latinoamericanos.

El escenario de la obra es una ciudad tropical, con sus personajes pueblerinos (el músico, la poetisa, el médico, los soldados, el lambiscón, la dama de sociedad, los habitantes del burdel, el terrateniente) que viven la historia de una manera tragicómica pues cuando el héroe que ha llegado en avión a la ciudad intenta asesinar al tirano poniéndole una bomba en el depósito de agua del retrete, lo único que sucede es que el excusado se desmorona; cuando le arroja dos bombas a la comitiva que se dirigía a apostar en las peleas de gallos lo único que logra es despedazar al embajador japonés;

y cuando por fin lo tiene al alcance de la mano, le vacía un cargador contra el chaleco blindado. En toda esta comedia de equivocaciones, el tarambana del pueblo, el que se viste con las ropas y zapatos usados que le regalan, el que compra para su familia un solo pescado, lo envuelve en una hoja de periódico y lo guarda en su portafolios, es quien a fin de cuentas se convierte en héroe, el que asesina al dictador para que no siga reformando la Constitución cada que termina su período de gobierno, el que consume la miserable hazaña de matar al tirano para que no siga asumiendo la presidencia el día de los inocentes.

En esta novela, lo mismo que en sus demás obras de tipo histórico, Iburgüengoitia sostiene que los héroes no existen –“los niños héroes, los pobres se tropezaron y se cayeron”, le dijo el novelista a Margarita García Flores– o, como ha dicho José de la Colina, Iburgüengoitia –siguiendo el ejemplo del palafrenero que aparece en uno de los cuentos del Infante don Juan Manuel– pone en práctica su método de cotidianizar la historia:

No era precisamente un humorista negro. Era, sí, un empequeñecedor de enormidades, un trivializador de trascendencias. Su método era cotidianizar la historia, someterla al pequeño percance, verla por el extremo opuesto del antejojo, sorprenderla en zapatillas, desperdigar en anécdotas caseras lo trascendente.⁵

En esta novela encontramos un episodio que ejemplifica económica y eficazmente el modo en que según Iburgüengoitia se fabrican los héroes, es decir, como un conjunto de trivialidades, coincidencias y episodios chuscos que son dramatizados por nuestros personajes célebres. Se trata de la manera en que los habitantes de la isla de Arepa celebran su independencia.

⁵ José de la Colina, “Jorge Iburgüengoitia (1928-1983)”, en “El Seminario Cultural de *Novedades*”, núm. 119, 4 de diciembre de 1983, pp. 1 y 2.

A fines del siglo XVI, los conquistadores construyeron en un islote una fortaleza para defender la isla de los corsarios. El fuerte de Pedernal nunca sirvió para nada porque jamás llegaron los piratas. Sin embargo, como allí siguieron viviendo algunos peninsulares, un día Manuel Belaunzarán decidió que debían conquistar su independencia del yugo ibérico y se dispuso para la toma de Pedernal:

A los once meses de sitio (relativo, porque los españoles viajaban todas las tardes a la tierra firme con el objeto de abastecerse de víveres), Belaunzarán, el más joven de los caudillos insurgentes, decidió dar un golpe que había de acabar, para siempre, con la dominación española de Arepa. Juntó en la playa a los negros de la Humareda y a los guarupas del Paso de Cabras, y cuando oscureció y la marea estuvo más baja, se despojó de su vistoso uniforme de general brigadier, y en cueros, con sólo un machete en la mano, se metió en el agua hasta la cintura, se volvió a los negros y a los guarupas que lo miraban sin entender qué tramaba, y alzando el machete, gritó:

—¡Voy por la gloria! ¡El que la quiera, que me siga!

Dicho esto, se puso el machete entre los dientes, y empezó a nadar en dirección al islote. Mil hombres lo siguieron, nadando encuerados, mordiendo machetes. Muchos se ahogaron; pero, muchos, también salvaron los cien metros que tiene de ancho el canal que separa al islote de la tierra firme, y cayeron como un rayo sobre los ciento cuarenta y tres españoles, que estaban desapercibidos, haciendo una fiesta, en honor de María Auxiliadora, y memoria del prodigioso triunfo de las naves españoles en Lepanto. Era el veinticuatro de mayo. No quedó uno con vida...

Cada año, el veinticuatro de mayo, los negros de la Humareda y los indios del Paso de Cabras, se juntan en la playa; bailan durante seis horas al son del bongó, ante el Cuerpo Diplomático, los funcionarios y la chusma porteña; a las seis llega Belaunzarán a caballo, vestido de brigadier. Se quita la ropa, se queda en calzones, se pone un machete entre los dientes, y repite la hazaña de nadar hasta el Pedernal, en

donde lo esperan, con música, la Banda de Artillería y una señorita disfrazada de Patria, que lo corona de Laurel...⁶

A Ibargüengoitia no lo sedujo el tema de la dictadura por el prestigio y el arraigo que ha tenido en Latinoamérica, sino porque “en un continente en donde abundan los tiranos, en donde casi cada señor en su casa se porta como tal, es muy lógico que a la gente se le ocurra escribir libros sobre los tiranos; que los escritores tomen de vez en cuando, como tema de una novela, la vida de un dictador”.⁷

IV

Así como *Los relámpagos de agosto* y *Maten al león* derivan del mismo incidente histórico —la muerte de Obregón—, *Estas ruinas que ves* y *Las muertas* (1977) están relacionadas con el caso de las Poquianchis.⁸ *Estas ruinas que ves* le dio a Ibargüengoitia el Premio Novela México y fue la primera de una tetralogía que tiene como escenario al imaginario estado de Plan de Abajo⁹ y a sus típicas poblaciones. Con toda su campechanería, este libro se burla de las costumbres zafias y de las inhibiciones provincianas, vistas con los ojos de un pícaro cuevanense que vuelve a su tierra después de haber vivido en el Distrito Federal. El narrador es un profe-

⁶ Jorge Ibargüengoitia, *Maten al león*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1969, pp. 66-68.

⁷ Margarita García Flores, *op. cit.*, p. 196.

⁸ “Estos dos sucesos han ejercido sobre mí influencias diametralmente opuestas: mientras que el México de la época de Obregón me atrae y me simpatiza, lo que ocurrió en San Francisco del Rincón en 1963 y 1964, las causas políticas del suceso, la manera en que fue presentado por los medios de difusión, el juicio que se celebró y la manera en que el público entendió y recibió la noticia, me producen repulsión”. “Memorias de novelas...”, p. 33.

⁹ En otras palabras, se trata de la región conocida como El Bajío.

sor de literatura que mira las cosas con el desenfado habitual del mismo Ibargüengoitia. Véase, por ejemplo, el recuento de cuevanenses ilustres en el que se dicen cosas como ésta, que no hace sino refrendar la concepción que de la historia ya había mostrado el autor en sus libros anteriores:

historiadores como don Benjamín Padilla, autor de la más lúcida interpretación de nuestra Guerra de Independencia, interpretación que por desgracia ha quedado relegada al olvido. Por no coincidir con la versión aprobada por la Secretaría de Educación Pública.¹⁰

El humor que siempre se le achacaba y que el guanajuatense no se cansaba de negar, se manifiesta en esta novela como una piedra que cae en el charco de la mojigatería provinciana. Tómese, a guisa de ilustración, el episodio en que Sarita, la mujer de un profesor de estética, cuando camina por los pasillos de la Universidad de Cuévano luciendo su discreto vestido “color ala de mosca”, se detiene a leer, con un mesurado aire intelectual, un anuncio que reza: “Chancros, sífilis, gonorrea. Doctor Fandango. Calle del triunfo de Bustos 22”. Como puede observarse, Ibargüengoitia se divierte llevando a la solemne atmósfera universitaria la propaganda que grita en la cantina y en el burdel.

Tal como había dicho Ibargüengoitia, en *Estas ruinas que ves* la presencia del caso de las Poquianchis es apenas marginal, pues el profesor de literatura que narra la novela frecuentemente habla de su proyecto de escribir una obra con aquel episodio de nota roja.

El interés de Ibargüengoitia en *Estas ruinas que ves* está centrado en las peripecias eróticas del profesor de literatura. Y aquí tocamos otro punto clave de la producción literaria del autor: su regocijante erotismo que campea sobre todo en *Dos crímenes* y en *Estas ruinas que ves*. A esto se debe que el

¹⁰ Jorge Ibargüengoitia, *Estas ruinas que ves*, México, Organización Editorial Novaro, 1975. p. 19.

narrador, tanto en su *affaire* con Sarita como en el que tiene con Gloria, motive cierta circularidad: a ambas las encuentra en fachas, en la misma casa; a ambas las corretea, y a las dos —es de suponer— las posee después de que dicen no, no, no.

V

Entre la versátil bibliografía de Iburgüengoitia, *Las muertas* y *Dos crímenes* ocupan un sitio relevante al menos por tres razones: primera, porque señalan el interés de un escritor serio por una literatura tradicionalmente vista como menor; segunda, porque este narrador, generalmente etiquetado como un humorista, es objeto de una broma que le juega un libro suyo que estaba planeado como un divertimento; tercera, porque muestra que la novela policiaca, considerada como un producto de las grandes urbes, se puede desarrollar en ciudades provincianas y, además, mexicanas.

Iburgüengoitia, que fue siempre un conservador formalmente hablando, practicó en *Las muertas* sus mayores audacias estructurales y consiguió, a fin de cuentas, quizá su novela más ambiciosa, más impactante y mejor lograda.

Las muertas está basada en un sórdido capítulo de la plana roja mexicana: el caso de las Poquianchis, dos hermanas que se dedicaban a la trata de blancas pero que, cuando fue prohibida la prostitución en el estado de Guanajuato, pasaron de la legalidad más o menos solapada, a la clandestinidad que derivó en tragedia inaudita.

Que la nota roja inspire la creación de novelas y cuentos no es asunto desconocido; allí están para probarlo *El doctor y los demonios*, de Dylan Thomas; *A sangre fría*, de Truman Capote, o *Ensayo de un crimen*, de Rodolfo Usigli. Iburgüengoitia se dio a la tarea de recopilar información sobre el caso de las Poquianchis para después trabajarla de la manera más objetiva posible, es decir, dándole voz a cada uno de los protagonistas de aquella macabra historia a fin de

que la obra resultara lo mejor caracterizada posible, al menos en lo que al habla y a la conducta de los personajes se refiere. Y aquí descubrimos que tampoco en este renglón Iburgüengoitia quiso ser pudorosamente original, pues tenemos los casos de “En el bosque” –cuento que narra la comisión de un crimen–, de Ryunosuke Akutagawa; *Mientras agonizo*, de William Faulkner; *La antología de Spoon River*, de Edgar Lee Masters, y *Los albañiles*, de Vicente Leñero, para citar sólo algunos ejemplos.

El conflicto de las lenonas de Guanajuato perturbó realmente a Iburgüengoitia como puede observarse en todo el proceso de escritura de su novela anterior, *Estas ruinas que ves*, no sólo por las constantes alusiones a las tristes hermanas, sino por las declaraciones que el mismo novelista llegó a hacer: “*Las muertas* es producto de una obsesión que duró trece años, los transcurridos entre el descubrimiento del caso de las Poquianchis en 1964 y la terminación de la novela en su forma definitiva en 1976”.¹¹

Descubrir los datos no fue cosa fácil, porque sobre las mentiras que la prensa dijo y las verdades que olvidó decir se podría escribir otro libro más escandaloso que el que escribió. El expediente legal del juicio tiene más de mil hojas, tamaño oficio, escritas por las dos caras a renglón seguido. Algunas de las declarantes tienen hasta cuatro nombres de pila –A, alias B o C, también conocida como D–, otras se presentan con tres pares de apellidos; en cambio, nadie pudo recordar el nombre de una de las muertas. Leí los periódicos, y parte del expediente, pero no entrevisté a ninguno de los protagonistas.¹²

Las muertas es una obra polifónica en cuya composición intervienen al menos doce personajes y un narrador omnisciente. Además, Iburgüengoitia incorpora al texto

¹¹ Jorge Iburgüengoitia, “Las muertas”, en *El Correo del Libro*, 15 de mayo de 1979, p. 3.

¹² Jorge Iburgüengoitia, “Memorias de novelas...”, p. 34.

fragmentos de careos y declaraciones que caracterizan la personalidad de los declarantes. Aquí observamos algo que Max Aub ya había hecho al recopilar sus *Crimenes ejemplares* (Barcelona, Editorial Lumen, 1972), es decir, buscar el lado atrozmente humano de los delincuentes. Veamos cómo se expresaba el capitán Bedoya, un militar amante de Serafina Baladro:

estas mujeres que viven aquí ya no sirven, tienen la carne muy floja. Para que alguien las quiera, tienes que echarlas en mole y servir las en tacos (...). Esta mujer ya no sirve. Lo que deberían hacer es llamar a Ticho para que la lleve en la noche cargando a los basureros y la deje allí para que se la coman los perros.¹³

Estructuralmente, Ibargüengoitia se permitió otra audacia que consiste en aventurar hipótesis sobre la causalidad de los hechos narrados. Por ejemplo, cuando busca los motivos que tenían Evelia y Feliza para robarle los dientes de oro al cadáver de Blanca; o cuando habla de la conducta del inspector Teódulo Cueto, que al mismo tiempo quería corromperse y cumplir con su deber.

La forma de la novela permite que vayamos contemplando verdaderos cuadros dantescos –recuérdese cuando quisieron curar la parálisis de Blanca aplicándole planchas calientes sobre la sábana, hasta que la piel se adhirió a las mantas; o la escena en que quemaron el cadáver de la misma mujer para que ya no bajaran los zopilotes al gallinero– y que el punto de vista humorístico que solía usar Ibargüengoitia sólo aparezca en contadas ocasiones, como aquélla en que los funcionarios de San Pedro de las Corrientes celebraron el Grito de Independencia en un balcón del burdel, mezclando los vivos a los héroes con los lanzados a las patronas del Casino del Danzón.

¹³ Jorge Ibargüengoitia, *Las muertas*, México, Editorial Joaquín Mortiz (Nueva Narrativa Hispánica), 1977. p. 116.

Como último gesto tragicómico, Iburgüengoitia cierra su obra con la descripción del libro de contabilidad del casino: en la primera parte aparecen las cuentas de las mujeres, en la segunda las de las personas respetables que frecuentaban el antro y, finalmente, las entregas que daban lo mismo al policía de la esquina que al presidente municipal de San Pedro de las Corrientes.

Pienso que en *Las muertas* Iburgüengoitia no sólo quiso dejar constancia de un hecho atroz, sino pretendió mostrar que tanto el crimen como la justicia irrumpen por oscuros designios de los que los hombres son víctimas. Serafina Balladro, por ejemplo, se hizo dueña de un centro nocturno luego de haber recibido un bar como pago de una deuda, y luego involucró a su hermana Arcángela porque no encontró una persona que administrara, sin robar, el local del que se había hecho dueña.

En uno de sus últimos artículos,¹⁴ Iburgüengoitia señalaba un hecho importante que de algún modo nos ayuda a comprender el interés puesto en el hecho que inspiró *Las muertas*:

Leo notas rojas con frecuencia, sin ser sanguinario ni sentirme morboso. Creo que de todas las noticias que se publican son las que presentan más directamente un panorama moral de nuestro tiempo y ciertos aspectos del ser humano, que para el hombre común y corriente son en general desconocidos; además siento que me tocan de cerca: tengo más probabilidades de morir por obra de un fanático que ganar la carrera de los cien metros planos o ser electo diputado.

Iburgüengoitia acertó en su premonición pues la noticia de su muerte en un accidente aéreo apareció en la plana roja de una revista, ocupando un mínimo recuadro junto a las fotos aparatosas del avión y las que mostraban en traje de baño a la actriz Fanny Cano, muerta en un accidente parecido.

¹⁴ "Nota roja", en *Vuelta*, núm. 83, octubre de 1983, p. 34.

“La policía es capaz, cuando le conviene, de colgarle cualquier delito a quien sea”, dice Ibargüengoitia en las primeras páginas de *Dos crímenes*. Este acto, el involucrar a una pareja con un activista por el simple hecho de invitarlo a disfrutar de una fiesta:

Fue también la noche en que la Chamuca y yo hicimos una fiesta para celebrar nuestro quinto aniversario, no de boda, porque no estamos casados, sino de la tarde de un trece de abril en que ella *se me entregó* en uno de los restiradores del taller de dibujo del Departamento de Planeación.

Le sirve a Ibargüengoitia para echar a andar esta su quinta novela que utiliza varios recursos típicos en la literatura policial. En la contraportada de *Dos crímenes* señalaba el autor:

Empecé a escribirla buscando un contraste con *Las muertas*, que es mi novela anterior. Mi intención fue hacer un *divertimento* como los que escribía Graham Greene entre sus novelas más serias. Al terminarla, veinte meses después, he descubierto que quizá los *divertimentos* divierten al lector, pero escribir éste me costó el mismo trabajo, o más, que escribir mi novela seria.

Ambas operaciones –la evocación de las obras ligeras de Graham Greene y el contrastar *Dos crímenes* con *Las muertas*, su novela seria– indican que Ibargüengoitia se propuso escribir una novela policial.¹⁵ Y cuando digo novela policial no estoy expresando un juicio de valor, sino quiero decir que Ibargüengoitia quería apegarse a ciertas convenciones de dicha narrativa, como son:

¹⁵ Es interesante destacar que a otros escritores serios, como Vicente Leñero y Emilio Carballido, los ha tentado la novela policial aunque no hayan mostrado la franca intención de escribir una obra de este tipo sino, como Jorge Ibargüengoitia, han utilizado los recursos del género policíaco para sus propósitos personales.

Primera. El que dos inocentes se conviertan, de la noche a la mañana, en prófugos de la ley que aparecen retratados y señalados con sus alias en las páginas policiales de los diarios.

Segunda. Que la policía sea calificada en México como corrupta.

Tercera. Que en la obra haya dos asesinatos (uno que tarda en esclarecerse y otro que se descubre inmediatamente).

Cuarta. Que se envenene al tío rico de la novela y se intente asesinar en dos ocasiones a Marcos González, uno de los dos narradores de la obra.

Quinta. Que la comisión de los delitos no quede impune y que los inocentes señalados como culpables resulten sanos, salvos y acaudalados.

Sexta. La más importante: Ibargüengoitia se vale de las coincidencias casi inverosímiles y de algunos trucos que permiten que la trama se complique (tómese la ocasión en que Marcos se salva de morir balaceado cuando abandona su jorongo de Santa Marta sobre una piedra).

Dos crímenes está narrada por Marcos González (el anfitrión del activista Evodio Alcocer), quien con lujo de detalles eróticos describe su búsqueda de ayuda en casa de su tío Ramón. En el estado de Plan de Abajo, se desenvolverá una intriga pueblerina en la que el recién llegado es visto como un usurpador de herencias. El resultado de esto es que lo intentan asesinar con agua zafia que le habían puesto, primero, en una botella de coñac y, segundo, en un pastel que se comió un carcelero apodado el Muelas quien, aunque no murió, se quedó calvo.

A partir del capítulo IX de la novela ya no es Marcos González quien narra, sino es el boticario don Pepe Lara quien se mete a detective y deja pasar varios acontecimientos sospechosos —por ejemplo, que Marcos compre cinco periódicos donde se habla del Negro y que, luego de leerlos, los tire en un bote de basura de la plaza de armas— que van enredando la intriga. Al mismo tiempo que indaga quién había

asesinado al tío Ramón, don Pepe Lara asume una actitud paternalista con Marcos y lo ayuda a salir de problemas. Finalmente, es así como explica sus afanes de sabueso:

Lo que voy a contar es lo único notable que me ha pasado en la vida: después de cincuenta años de ser boticario me convertí en detective. No puedo decir que triunfé en este segundo oficio, pero lo desempeñé mejor que los profesionales que intervinieron en el caso que me tocó resolver.¹⁶

VI

En *Los pasos de López* (1982), Iburgüengoitia vuelve a tomar un episodio histórico mexicano para escribir una novela. Ahora se trata de la conspiración de Querétaro que precedió la lucha de independencia iniciada en 1810. Los personajes principales son los corregidores y el cura don Miguel Hidalgo y Costilla que en el libro se llama Domingo Perión. Este nombre, obviamente, es otra de las bromas que solía hacer Iburgüengoitia, pues al saber que Hidalgo era un personaje festivo y disoluto, que cultivaba vid y criaba gusanos de seda, no vaciló en aludir con ese nombre a un día festivo y con el apellido a una marca de champaña.

Aunque Antonio Alatorre, en una contrarréplica dirigida a Iburgüengoitia y publicada en la revista *Vuelta*¹⁷ sostiene que: “No te veo documentándote para componer *Los pasos de López*: leyendo lápiz en mano, por ejemplo a Lucas Alamán...”, yo me inclino a pensar, junto con Juan José Barrientos, que el método de trabajo del novelista guanajuatense fue similar al que empleó en los procesos de escritura de *Los relámpagos de agosto* y de *Las muertas*:

¹⁶ Jorge Iburgüengoitia, *Dos crímenes*, México, Editorial Joaquín Mortiz (Nueva Narrativa Hispánica), 1979. p. 129.

¹⁷ Número 71, octubre de 1982, p. 52.

Los pasos de López es el resultado de la reelaboración, sobre todo, de tres relatos: *Hidalgo: la vida del héroe*, de Luis Castillo Ledón, que es una autobiografía novelada que se publicó en 1948; *Sacerdote y caudillo*, de Juan A. Mateos, novelón que apareció por entregas en 1869, y el relato de Pedro García, que acompañó a Hidalgo desde que inició en Dolores la Guerra de Independencia hasta que se le detuvo en Baján. La comparación de la novela con estas obras, así como con alguna página de Luis Villoro, me permitirá mostrar la manera en que Jorge Ibarguengoitia reelabora los hechos...¹⁸

En efecto, los análisis mencionados y casi la totalidad de las reseñas que aparecieron al momento de publicación de la novela, se ocupan de cotejar la ficción de Ibarguengoitia con los hechos registrados por los historiadores. Creo que el valor de *Los pasos de López* radica en la desmitificación del Padre de la Patria: “A Jorge Ibarguengoitia le gusta convertir en gente de carne y hueso a las estatuas, previo traslado de su pedestal al suelo que todos pisamos, y ahora le ha tocado al cura Hidalgo”.¹⁹ Por esto la novela está narrada desde el punto de vista del artillero Matías Chandón, un testigo que refiere lo que vio pero también lo que le contaron, hechos cotidianos, trágicos y cómicos.

Entre los puntos débiles que la crítica llegó a señalarle a esta obra están dos importantes: primero, el que en una novela de este tipo haya prescindido de la figura del Pípila (aunque Alatorre no dejó de reconocer que la presentación del “Niño” es todo un hallazgo; segunda, que en la caracterización del cura Hidalgo no se haya mencionado su “componente intelectual”, es decir, sus lecturas “prohibidas”, diabólicas, y sus ideas “modernas”.

¹⁸ Juan José Barrientos, “El grito de Ajeteo. Anotaciones a la novela de Ibarguengoitia sobre Hidalgo”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 28, agosto de 1983, p. 15.

¹⁹ Antonio Alatorre, “*Los pasos de López*, de Jorge Ibarguengoitia”, en *Vuelta*, núm. 69, agosto de 1982, p. 36.

Independientemente de que la fidelidad de la novela a los hechos históricos sea o no un error, observo que en esta obra se encuentran bastante menguados un par de rasgos estilísticos de Ibargüengoitia: la amenidad y el humor.

VII

Jorge Ibargüengoitia estuvo ligado a la actividad teatral de dos formas: como autor y como crítico.

Como autor, en forma de libro publicó *Clotilde, el viaje y el pájaro* (Universidad Veracruzana, 1964) y *El atentado* (Joaquín Mortiz, 1978).

En el primer libro encontramos que *Clotilde en su casa* y *El viaje superficial* son dos sabrosas comedias de triángulo amoroso en las que Ibargüengoitia se burla de la mojigatería provinciana y plantea la fragilidad de los afectos humanos (“Creo que el hombre es un animal rapaz. Es una bestia peligrosísima”, llegó a decirle a Margarita García Flores en la entrevista ya mencionada). Ambas piezas están dotadas con el jocoso erotismo que caracteriza a su quinta novela.

Pájaro en mano, la tercera comedia del volumen, maneja un divertido enredo que, en sus líneas más generales, sería desarrollado años más tarde en *Dos crímenes*. Sobre *Clotilde, el viaje y el pájaro*, afirmó Huberto Batis:

Si usted quiere conocer estas obras, tendrá que leerlas, porque Ibargüengoitia no llega a las carteleras (está peleado con todo el mundo, como su renegado maestro Usigli). No creo que el comediógrafo sea inmejorable en el enredo, porque a veces le gana la chocarrería, pero pocos lo superan en el desenredo imprevisto. Al borde de la simpleza y la cursilería, en este caso asuntos de su sátira, las hace funcionar siendo consecuente con ellas al convertirlas en recursos, sin las trampas del melodrama, la pornografía, la denuncia o la caricatura.²⁰

En *El atentado*, Iburgüengoitia traslada al teatro una obsesión que se manifestaría después en *Los relámpagos de agosto* y en *Maten al león*: el asesinato de Álvaro Obregón. Igual que le sucedió a Vicente Leñero con su obra sobre José María Morelos, Iburgüengoitia tuvo problemas porque la escena con que concluye su obra es irreverente: muestra la alianza entre Clero y Estado, que es aplaudida por el populacho fanático.

Es un lugar común señalar que Iburgüengoitia fue mejor novelista que dramaturgo, pero raras veces se ha señalado que también fue mejor crítico que autor teatral. Así lo muestran diferentes testimonios, como los de Juan García Ponce, Tomás Espinoza o Armando Ponce, quien preparó una pequeña antología.²¹ Allí recoge algunos de sus juicios lapidarios, muchas ironías y el episodio de su retiro, en 1964, de la crítica teatral que practicaba en la *Revista de la Universidad de México*. Dos botones de muestra:

Sobre *Teseo*, de Emilio Carballido: “Carballido se remontó a la antigüedad clásica para volver a contarnos el mito de *Rosalba y los llaveros*”.

Sobre *Cuauhtémoc*, de Salvador Novo: “escrito por una persona muy inteligente, muy bien enterada y que no tenía ganas de escribir una obra en esos momentos”.

Ya que he mencionado su trabajo como crítico teatral, voy a referirme a *Viajes en la América ignota* (1972), un libro en el que Iburgüengoitia incluye algunos de sus artículos periodísticos publicados en el diario *Excélsior* entre 1974 y 1976.²²

²⁰ “La Cultura en México”, suplemento de *Siempre!*, núm. 123, 24 de junio de 1964, p. XIX.

²¹ Armando Ponce, “Iburgüengoitia, un crítico teatral exigente, mordaz, implacable”, en *Proceso*, No. 370, 5 de diciembre de 1983, pp. 50 y 51.

²² En el mismo número 370 de *Proceso*, Federico Campbell preparó una pequeña selección titulada “Jorge Iburgüengoitia, el articulista”, pp. 48-53.

En los artículos que contiene *Viajes...* podemos observar las mismas preocupaciones que aparecen en las novelas y cuentos de Ibarguengoitia. La inutilidad de la enseñanza académica, la falsificación de las biografías, la Revolución Mexicana vista como una tragicomedia, la petrificación que se hace de los héroes y, como consecuencia, la invasión que las estatuas han perpetrado en los jardines públicos. A través de varios de los artículos del libro descubrimos que países como Cuba y EE.UU. padecen esta misma molestia.

La trivialización que Ibarguengoitia hizo de los héroes de la Patria en sus novelas está presente en este volumen, con toda su irreverencia y socarronería:

En tiempos cardenistas se construyó en Guanajuato el monumento al Pípila. Cuando lo terminaron, todo Guanajuato dijo que era un monstruo, que estaba mal proporcionado, que el Pípila no era así, sino tuberculoso; que si le decían Pípila, era porque tenía cara de guajolote, etc.²³

Así como Ibarguengoitia se burló de él mismo en *La ley de Herodes*, aquí lo encontramos describiéndose en situaciones cómicas, como cuando va a La Habana para recibir el Premio Casa de las Américas que había ganado con *Los relámpagos de agosto*:

En las catorce entrevistas me tomaron cerca de doscientas fotos. No hubo una que saliera bien. Me tomaron con la boca abierta, con la lengua de fuera, con los ojos entrecerrados, o como si estuviera saliendo de un ataque de apoplejía. Me tomaron en la oscuridad, o con luz excelente y la bragueta desabrochada. Me tomaron con una mano levantada, como si estuviera espantando una mosca, o con las manos en las caderas, como si estuviera bailando una jiga.²⁴

²³ *Viajes en la América ignota*, México, Joaquín Mortiz, 1972. p. 12.

²⁴ *Ibidem*, p. 51.

Todos los detalles chuscos y las pequeñas ironías que en sus novelas llevan de la sonrisa a la hilaridad, llámese humor negro, humor a secas o “capacidad para ver la realidad dentro de una perspectiva particular”, según el mismo Ibarguengoitia, están aquí, como podrá verse en el siguiente ejemplo:

¿No sería conveniente instituir, ya en un plan universitario, una carrera de camionero? Sería muy corta: consistiría fundamentalmente en tres cursos intensivos: uno, de cruzar calles a pie; otro, de subirse y bajarse de un camión que está semiestacionado en doble fila, y otro de correrse para atrás en un camión repleto que lleva tres cantantes ciegos en el estribo. A los sobrevivientes se les entregaría un diploma que los acreditara como choferes.²⁵

VIII

Como habrá advertido el lector, la presente visión global se ha hecho con los libros que Ibarguengoitia publicó en vida. Después de su muerte, se han recopilado varios volúmenes que contienen tanto artículos periodísticos como obras de teatro. En este último renglón, *Los pasos de Jorge*, de Vicente Leñero, es un libro revelador porque documenta la temprana y fallida carrera de Ibarguengoitia como dramaturgo y como crítico teatral. La protección y el afecto de su maestro Rodolfo Usigli no fueron suficientes para ganarle la gloria de las candilejas y, cuando abandonó su trabajo de crítico, ingresó al cuento y la novela que le darían fama y prestigio.

Dice Leñero que los fracasos teatrales y el amor imposible que Ibarguengoitia sintió por la escritora Luisa Josefina Hernández acentuaron su amargura. Destaca asimismo el carácter autobiográfico de su narrativa, su ensayística y su dramaturgia, y muestra una etapa existencial de Ibarguengoitia que desconocíamos quienes disfrutamos a carcajada

²⁵ *Ibidem*, p. 145.

batiente sus novelas y artículos. Además, observa que en su primera pieza teatral estaban los rasgos que tendría toda su producción literaria:

Susana y los jóvenes anunciaba ya las características que serían constantes en su literatura posterior, no sólo dramática sino narrativa también: una dominante ironía, una aparente simpleza de conflicto y una soterrada amargura en sus personajes derivada de sentimientos de frustración que lo mismo podrían ser sexuales que económicos o artísticos. A partir de *Susana y los jóvenes*, Ibarguengoitia aporta al teatro y a la narrativa mexicanos una galería de seres frustrados, casi siempre en lo sexual, que él describe con inaudita sencillez.²⁶

Si el guanajuatense fue un dramaturgo incomprendido en su tiempo, sobre todo por su maestro heterodoxo, la narrativa lo recompensó con creces. En él y con ella se cumplió el dicho de que no hay mal que por bien no venga.

²⁶ Vicente Leñero, *Los pasos de Jorge*, México, Joaquín Mortiz (Cuadernos), 1989. pp. 15 y 16.

UN BÚFALO PRIETO SE ASOMA A LA GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO

Alejandra Sánchez Valencia*

La Generación de Medio Siglo considera en su corpus la obra de todos aquellos autores nacidos en la década de 1930 que fueron publicados durante 1950 y 1960. En tanto ello tuvo lugar en la República Mexicana, conmino a tomar en cuenta a un autor de origen mexicano, pero nacido al otro lado de la frontera en 1935, cuya obra, pese haber sido escrita en la década de 1960 fue publicada a inicios de 1970. Me refiero a Óscar Zeta Acosta, uno de los autores y activistas más importantes del movimiento chicano.

Él, como muchos otros autores México-estadounidenses, enfrentaron en primer lugar el hecho de que por ser minoría las casas editoriales no se interesaban en ellos (mucho menos si eran subversivos como los chicanos que tenían conciencia social y de grupo); en segundo lugar fue el dilema de ¿en qué idioma publicar? ¿quién los leería?

No todos eran totalmente bilingües, de hecho la lengua que los unía –por paradójico que resulte– era el inglés, la *lingua franca*¹ de una comunidad que a pesar de sus antepasados

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Recomiendo la lectura de la tesis de Maestría en Estudios México-Estados Unidos de Alejandra Sánchez Valencia cuya referencia se hace al final, en particular el capítulo uno donde habla del multilingüismo y las lenguas en contacto; el capítulo dos es una clara interconexión de lengua e identidad chicana. El término “lingua franca” se emplea para referirse a un idioma común (así sea un embrión de lengua como en el caso de los “pidgin” y un tanto de los “creole”) en comunidades donde se hablan más de dos idiomas o variantes y no todo mundo puede comunicarse a no ser por el puenteo lingüístico de una “lingua franca”. El fenómeno ha tenido lugar desde que existieron los viajes y el comercio en la humanidad.

mexicanos, para sobrevivir y tener movilidad social debía adaptarse lingüísticamente lo más pronto posible al idioma de prestigio. Así que para leer a los chicanos había que hacerlo en inglés. En México, para tener acceso a la obra de los autores que correspondiesen por época a la Generación de Medio Siglo, simplemente debió tenerse mucha paciencia e interés; en primer lugar porque los años de publicación se desfazaron casi una década por cuestiones políticas al interior de los Estados Unidos y después porque existió otro desfase con las traducciones al español y la publicación en México.

Propongo entonces que al considerar los años de nacimiento de algunos autores de ascendencia mexicana en los Estados Unidos de Norteamérica, pudiésemos considerar una “Generación de Medio Siglo Chicana”, pues en definitiva los años de publicación no siempre concuerdan. De ser así podría tomarse en cuenta la obra de Tomás Rivera (n. 1935) *...Y no se lo tragó la tierra* (1970), Estela Portillo Trembley (n. 1936) *Estampas del valle y otras obras* y Rudolfo Anaya (n. 1937) *Bless me, Ultima* (1971).

Una de las generaciones más prolíficas al interior de la República Mexicana osciló entre las más diversas temáticas, una de ellas, abordada por autores como Carlos Fuentes, Luis Spota y José Revueltas que tocaron el espinoso tema de la relación bilateral entre México y Estados Unidos. Abocados casi por entero a los motivos que tienen los migrantes para irse (en cierta forma se trata de una denuncia constante al gobierno en turno por su incapacidad para generar empleos suficientes); también exploraron y recrearon el imaginario de quienes se ausentan, la riqueza económica que podían producir así como las posibilidades amorosas y eróticas que visualizaban con las norteamericanas.

¿Qué sucede en el momento en que centramos nuestra atención en tal periodo pero en una figura clave dentro de la literatura chicana? En primer lugar podemos observar que por tratarse de una autobiografía, el autor da testimonio histórico

y social de los años ahí relatados; pero al igual que ocurrió con la Generación de Medio Siglo en México se advierte la actitud crítica respecto al entorno y la voluntad de decir las cosas pese al *establishment*. La sensibilidad colectiva que lo sedujo fue justamente la chicana. Contrario a lo percibido e incluso narrado por los autores mexicanos respecto a la relación bilateral, Óscar Zeta Acosta, narra desde la perspectiva de quien ha nacido en Texas (hijo de mexicanos) pero que a lo largo de su vida, por el color oscuro de su piel y la gordura –diferente incluso al resto de su familia– se ha percibido más cerca de los indígenas norteamericanos, incluso más como un ciudadano estadounidense con tipo de samoano. No es gratuito que en un momento dado se autodenomine “Brown Buffalo” y al inicio de su relato (1º de julio de 1967) confiese: “Hablo como historiador, como cronista avinagrado. Las remembranzas no me inspiran ningún cariño”.²

A lo largo de 16 capítulos, en *La autobiografía de un búfalo prieto*, Acosta comparte un *bildungsroman* o novela de formación donde el viaje del héroe es necesario como autoconfirmación de su identidad. Pretendo demostrar que a diferencia de la migración operada por los autores mexicanos de la Generación de Medio Siglo en que se parte de México a los Estados Unidos; la migración para el chicano debe ser al revés; para buscar un verdadero sentido a la vida hay que partir de los Estados Unidos a México y regresar, pero sólo para confirmar que en la tierra de los antepasados no se tiene absolutamente nada... ahí, (aquí), no radica la identidad, sino en el descubrimiento de identificar a aquellos que a nivel generacional comparten experiencias de vida.

Transcurría 1967, un año en que los acontecimientos políticos y sociales sacudían la conciencia en tal forma que la ironía de la Guerra Fría en el contexto global, y en particular la de Vietnam con el intervencionismo de los Estados

² Óscar “Zeta” Acosta, *La autobiografía de un búfalo prieto*, p. 24.

Unidos³, contrastada con el mensaje de amor y paz del hippismo, resultaba una amalgama de mensajes contradictorios. Lo que menos había era paz; en parte, prevalecía el embrutecimiento de los sentidos por medio del consumo de las drogas o la obnubilación de una ideología de combate dentro del plan de contención del comunismo iniciado por el presidente Truman tras el fin de la Segunda Guerra Mundial.

Óscar Acosta, abogado recién graduado que presta sus servicios en la Sociedad de Ayuda Legal en los barrios bajos de East Oakland, San Francisco, se levanta un día con la sensación de que su vida es una constante y mediocre rutina donde él es el defensor de una comunidad de negros e hispanos con los que remotamente se identifica. Su sueño ha sido escribir, no pertenecer a la barra de abogados en la que ahora está y mucho menos ser partícipe de un círculo vicioso de pobreza comunitaria y ayuda gubernamental que funciona como paliativo:

(...) Contamos con oficinas de colocaciones que son incapaces de hallar empleos para los pobres peleles, así como con programas de capacitación para la población denominada negra y morena, la cual está bien consciente de que nunca le pagarán más de los dos dólares por hora que puede obtener durante el adiestramiento. Ayudamos incluso a personas con problemas inmigratorios. A mexicanos que han permanecido aquí por más tiempo que el propio LBJ (*Lyndon Baines Johnson, sucesor de Kennedy –acotación mía–*). Claro que lo hacemos siempre y cuando los casos no sean muy complicados porque, después de todo, no estamos especializados. Sólo somos un grupo de abogados agobiados de trabajo, hipócritas e insignificantes que no sabríamos qué diablos hacer ante un caso verdadero. No me malinterpreten, tenemos motivos legítimos. Somos hombres sensatos. Únicamente sucede que no somos competentes.⁴

³ Recomiendo la lectura de *An Illustrated History of the USA* citado en la bibliografía, como una de las fuentes que mejor entrelaza los diferentes acontecimientos clave en la historia de los Estados Unidos.

⁴ Óscar Zeta Acosta, *op. cit.*, pp. 27 y 28.

Su alcoholismo, su adicción a las anfetaminas, las úlceras incontrolables, los largos años de terapia sin que le quede claro quién es y la falta de una pareja estable, parecen pender de un hilo casi invisible que es el que adjudica orden y coherencia a su desempeño como abogado: su secretaria. El detonador del viaje de nuestro héroe es la muerte inesperada de ésta; su más incondicional y eficiente colega.

De pronto, ¿qué sentido tiene prestar ayuda a una serie de desconocidos si el primer gran desconocido a sus propios ojos es él mismo: Óscar Acosta?:

Desde hace doce meses, he estado sentado ante este liso escritorio. Ha sido un año de divorcios, solicitudes de OIT, embargos salariales, bancarrotas, recuperación de coches y muebles, desahucios y peticiones de asistencia. ¿Cuántas veces esas caras negras, esas piernas morenas, esos acentos de trabajador agrícola inmigrante, se han parado frente a mi y visto mi máquina roja de escribir IBM de 567 dólares? ¿Quiénes son esos rostros anémicos con dientes podridos, cabellos ensortijados y bufandas alrededor de la barbilla, que se acomodan en mi elegante oficina púrpura equipada con todos los libros del mundo? ¿Y por qué tienen docenas de niños ruidosos y aparentemente felices? ¿Acaso poseen siempre buenas razones para no pagar a Sears o el crédito otorgado por la Beneficencia? ¿No pueden reconocer aunque sea una sola vez en su vida que gastan todo en alcohol? ¿Realmente esperan que yo crea que una familia de cuatro miembros se sostiene con 368 dólares al mes en el mismo año en que los Beatles obtuvieron un millón?⁵

Así que tras el deceso de Pauline, la secretaria que daba el toque de seriedad y confiabilidad en el despacho jurídico, Óscar se cuestiona su existir. Lleva un año de ejercer la abogacía, un año de manejar el auto que orgulloso de él le regaló su papá, pero también se vive como un impostor: “Sólo sé que no puedo seguir adelante (...). Sin la dama que

⁵ Óscar Zeta Acosta, *op. cit.*, p. 38

llenaba con café mi taza y se deshacía de las mujeres-OIT, ya no puedo fingir que soy abogado”.⁶

El héroe, entonces, decide fugarse; no irá a trabajar ni ese día ni los próximos, renuncia a la abogacía y da aviso a su jefe; llena la cajuela con todo cuanto puede considerar es equipaje, e ingiere Valium y Stelazine (extraña combinación si tomamos en cuenta que uno es calmante y el otro estimulante). Da entonces inicio un extraño e importante viaje en el más amplio sentido de la palabra. Uno de los cuestionamientos clave es a la nación y a los gobernantes, él trabaja para ellos, ¿y acaso no es una manera de estar coludidos en la ignorancia del “otro”?

¿Qué sabe Lyndon Baines Johnson sobre los disturbios en Detroit en 1966 o las Panteras Negras? ¿Y qué hay del gobernador Reagan y su Departamento de Asistencia Social? Además de lo controversial de los puntos de vista entre demócratas y republicanos donde los primeros creen que son necesarios los servicios de asistencia social mientras que los segundos consideran que así quitan la dignidad al hombre que no hace algo por sí mismo y se mantiene.

La diáspora de Óscar Acosta da inicio en California hacia “algún lugar”; no hay plan de viaje, es simplemente manejar a toda velocidad, un escapismo donde lo mismo se ingiere whisky que Budweiser en el camino. El relato en el trayecto resulta esquizofrénico, de entrada con dos alucinaciones constantes respecto a los pensamientos del Búfalo: uno es el Dr. Serbin (judío que fungió como su terapeuta durante muchos años) y otro es el Búho, un personaje que cuestiona lo dicho por el psiquiatra y enfrenta a Óscar en sus divagaciones. Debido a las constantes analepsis en los recuerdos de vida, el cuestionamiento se da en los relatos de niñez y adolescencia. De lo demás su única directriz es la línea de la carretera: “Con estrépito de cascos y remolinos de polvo

⁶ *Ibid.*, p. 41.

a mis espaldas, devoro las arenas ardientes y me concentro en la línea blanca de la carretera, mi única guía. Atravieso Sacramento, el lago Tahoe y gasolineras Shell”.⁷ Los 33 años de vida con los que cuenta Óscar –pese a sus logros– pierden sentido. Cuenta con la edad de Cristo lo que le recuerda que los grandes héroes han dado la vida, pero él ¿por qué o por quién podría darla?

Mediante una serie de *flashbacks* nos enteramos desde mucho antes de la infancia de Óscar; su padre, un indio duranguense (Manuel Mercado Acosta) cuyo padre tenía una destilería de mezcal, se enamora un día de Juana Fierro, oriunda de Ciudad Juárez y ambos deciden cruzar la frontera en búsqueda de una mejor vida, una con innovaciones tecnológicas que resultara más cómoda. Tienen cinco hijos (uno de ellos, Óscar) y en tanto el padre presta sus servicios con honores en la Marina de Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial; particularmente en la base de Okinawa, obtiene la ansiada nacionalidad estadounidense al terminar la guerra.

Pese a que Óscar nació en El Paso, Texas, su infancia en familia transcurrió en el pueblito Riverbank del Valle de San Joaquín, cerca de Modesto, California. Lugar en que fue consciente de que su familia y él resultaban unos forasteros respecto a los grupos dominantes y que tanto el color de piel como el idioma eran determinantes para ser reconocidos y clasificados. Él, en lo particular, mientras vivió en California y no atravesó la frontera hacia Ciudad Juárez sus orígenes mexicanos permanecieron en secreto:

A lo largo de toda mi vida, los desconocidos han mostrado interés en mis antepasados. Hay algo en mi porte que remite a la historia. He sido tomado por indio norteamericano, español, filipino, hawaiano, samoano y árabe. Nunca me ha preguntado nadie si soy hispano o mexicano.⁸

⁷ Óscar “Zeta” Acosta, *op. cit.*, p. 3.

⁸ *Ibid.*, p. 89.

Durante la experiencia californiana, Óscar nos conduce a la apreciación de migraciones diversas, una de ellas al interior de los mismos Estados Unidos, como ocurrió con su familia; de El Paso, Texas a California... lo primero que sorprende es el “encuentro con los pochos” debido a su adhesión incondicional a un solo código lingüístico: el inglés pese al aspecto mexicano:

Vivir en Riverbank equivalía a vivir en un pueblo extraño o ajeno. En ese entonces yo era tan fuereño como lo soy ahora. Sobre todo durante los tres primeros años, Bob y yo tuvimos que defendernos de los chicos más rudos y malvados del barrio, puesto que se nos consideraba habitantes de la región oriental del país. Ellos decían que no éramos *auténticos* mexicanos, porque usábamos botas negras de charol y pantalón corto, que mi madre nos había comprado en Ciudad Juárez minutos antes de abordar el Greyhound en el cual viajamos para reunirnos con mi padre, quien había partido con un año de anticipación a buscar la riqueza ofrecida por los durazneros californianos.

En aquel entonces, California era la tierra de los pochos. Los mexicanos californianos no eran más altos que el resto de los okies (*mexicanos de Oklahoma –acotación mía–*) con los cuales convivían. Casi siempre hablaban en inglés, mientras que para nosotros la vida “en el Oeste” constituía simplemente un respiro temporal en los difíciles tiempos de la depresión. Los cinco dólares por semana que mi padre ganaba como mecánico en El Paso resultaban insuficientes para satisfacer los sueños de mi madre. Ella deseaba una máquina de coser y una vivienda con electricidad y agua corriente. En realidad, nunca aspiró a poseer una casa, sólo quería habitar en alguna que estuviese equipada con todas las comodidades modernas publicitadas en el catálogo de Sears & Roebuck. Así que cuando abandonamos El Segundo Barrio, localizado frente a la frontera internacional, no pensamos que los mexicanos de California actuarían como gringos.

Pero lo hacían. Nosotros éramos forasteros por razones geográficas, y parias porque no hablábamos en inglés y vestíamos pantalón corto. En consecuencia, nos vimos obligados a pelear todos los días. (...) En general, los pochos dejaron de fastidiarnos. Esto no significa que nos

hayan aceptado como miembros de su tribu, sino que simplemente ya no nos chingaban. No tuve que pelear de nuevo con un mexicano hasta que me uní a la revolución, unas tres décadas más tarde.⁹

El resto de la vida de Óscar Acosta puede resumirse en un desapego por Estados Unidos y que la bandera (tan querida por su padre) a él le provocase enojo porque recordaba que sus progenitores estuvieron separados durante el tiempo de servicio en Okinawa; así que al fin y al cabo no obstante ser la interpretación visceral de un niño, incluso en los días de adultez y terapia regurgita como un bocado nada apetecible.

El distanciamiento mostrado por Óscar no era tan sólo con lo estadounidense sino también con lo mexicano: idioma y música. Las canciones nostálgicas interpretadas por su madre siempre le desagradaron: “Mi madre secaba los platos y, durante los cortes comerciales, entonaba canciones mexicanas, que en ese entonces me parecían cursis. “Cuando sean adultos, les gustará también esa música”, solía profetizar mi ma (sic.)”.¹⁰ Lo cual jamás se cumplió, a nivel terapéutico se cuestionó si el no entender las canciones era un problema lingüístico o auditivo... pero era simple desconocimiento de un idioma que tuvo que olvidar.

Durante sus días de escuela primaria, pese a que las clases eran en inglés, durante la hora del recreo y sobre todo cuando jugaban contra los adversarios, era común que los niños de origen mexicano utilizaran todas las malas palabras que conocían en casa para desquitarse del enemigo. Algo sucedía con todo ese coraje expresado lingüísticamente porque podían aspirar a ganar en el encuentro... los niños estadounidenses dijeron que aquello era trampa y los profesores fueron los primeros en apoyar el uso exclusivo de un solo idioma: la lengua de prestigio:

⁹ Óscar “Zeta” Acosta, *op. cit.*, p. 102. Se refiere al “Brown Power” y a la experiencia en Ciudad Juárez.

¹⁰ *Ibid.*, p. 96. Sin embargo, es común que los personajes de los autores chicanos recurran a entonar canciones mexicanas, en especial

—Pero no puedes hablar en español, Óscar. No está permitido
—repuso.

—¿Qué? ¿No puedo emplear el español *aquí*?

—No. Ésta es una escuela *norteamericana*... y los alumnos deben
aprender *inglés*.

—¿Incluso mientras estamos jugando?

—Así es, siempre y cuando desees permanecer en esta escuela.
Tendrás que expresarte exclusivamente en inglés dentro de las aulas y
demás instalaciones del plantel.

Quizá si no hubiera estado perdidamente enamorado de Jane Addison,
me habría enfrentado al hombre. Pero como no deseaba ser expulsado
de la escuela, no volví a hablar en el idioma de mis padres hasta aquella
noche que pasé en Ciudad Juárez un par de décadas más tarde.¹¹

Dando un orden cronológico al casi interminable soliloquio
repleto de datos que danzan entre pasado y presente, distin-
guiendo en lo que pretende ser información fidedigna de
aquella producida por las alucinaciones del camino y la com-
binación de alcohol y drogas, sabemos también que una vez
terminada la Segunda Guerra Mundial, el padre de Óscar se
hizo de un crédito del ejército y así inauguró su negocio, un
bar denominado “El elefante rosa”. Durante los cuatro años
que duró el negocio antes de su quiebra, Óscar se hizo al-
cohólico durante su adolescencia —el gusto empezó por be-
ber cervezas y más adelante por el tequila—.

Al terminar el bachillerato aspiró a dedicarse a la narra-
tiva y participó en talleres donde si bien es cierto “soltó su
pluma”, quedó convencido de que para ser escritor debía
transcurrir el tiempo. Mientras tanto, al ser un gran clarine-
tista, prestó sus servicios como músico en la banda esta-
dounidense durante la Guerra de Corea y más adelante, de-
bido a un amor fallido se convirtió a la fe bautista y trabajó

si son mujeres. Basta recordar *The House on Mango Street* de Sandra
Cisneros.

¹¹ Óscar “Zeta” Acosta, *op. cit.*, p. 244.

como misionero en Panamá. Al final volvió a California y para demostrarse que podía hacer algo en la vida estudió abogacía en la escuela nocturna de San Francisco. En las mañanas trabajaba como mensajero del "S.F. Examiner" y un compañero suyo lo inició en el consumo de las anfetaminas que lo "estimulaban" para rendir en el día.

En el momento en que el Búfalo Prieto inicia su viaje, da el aventón a una hippie rica que aparte de iniciarlo en el consumo del peyote lo conecta con "nuevos amigos" involucrados en los love-ins y la ingestión de drogas cada vez más lejanas a lo que él acostumbraba consumir: así probó marihuana, hashish, cocaína... Una de las grandes ironías en el viaje de nuestro héroe se da en el momento en que lee la nota que le deja uno de sus nuevos "amigos" adictos a la droga y que lo induce a sustancias nunca antes consumidas por él; a saber:

Búfalo Prieto:

Aspira el polvo adjunto. Cuando despiertes, sabrás todo lo que ahora ignoras. Debo llevar algunos pertrechos a los rebeldes guatemaltecos. Necesito un intérprete y un copiloto. Si quieres acompañarme, búscame en el Hotel Raza de Ciudad Juárez. La mente despejada es la más perdurable.

Tojo¹²

Independientemente de que el consumo de drogas es cada vez más "sofisticado" y embrutecedor, la nota contiene tres elementos que resultan proféticos. El enunciado "Cuando despiertes sabrás todo lo que ahora ignoras" reverbera del Génesis y el pasaje de la serpiente que ofrece el fruto del árbol prohibido del saber. Por otra parte, no obstante la inducción a probar la nueva sustancia, también está el contradictorio mensaje que será clave en el despertar del héroe "La mente despejada es la más perdurable".

¹² Óscar "Zeta" Acosta, *op. cit.*, p. 232.

Sólo al final del peregrinar del protagonista nos damos cuenta de que en realidad el mantenerse despierto le permitió percibir y experimentar realidades que le facultaron a “saber todo lo que ignoraba” (empezando por su identidad y continuando con la existencia del chicanismo, una “revolución parda”¹³).

Finalmente, la cita es en el “Hotel *Raza*” (las cursivas son mías) de Ciudad Juárez; ahí está la otredad fronteriza donde los amigos tendrán que ponerse de acuerdo en algo –lo cual no sucede porque nunca se da tal encuentro–. Como podemos observar podría ser mera casualidad o un gran regalo de la vida, donde se cumple el refrán “el que busca encuentra”... El Búfalo está en búsqueda de identidad pero sólo se ha dedicado a viajar sin ton ni son de un lugar a otro, sin tener algo planeado, simplemente hasta que le dure la gasolina, el dinero o lo que suceda primero... tal vez el encuentro de un por qué para existir. Por otra parte, el nombre del Hotel “Raza”, fue la autodenominación que se dieron los militantes del chicanismo (hasta entonces desconocido por Acosta).

Aquel momento del festival hippie resulta clave en la concatenación de acontecimientos con resultado epifánico para el Búfalo Prieto: el consumo de mezcalina, pero muy en particular la insolencia de haber ido a preguntar a unas monjas (¿Que qué hacían en una reunión de hippies?) si querían “agua bendita” se equipara a una irreverencia que puede costarle un encuentro mucho más enérgico, descortés

¹³ El término “revolución parda” lo tomo de la traducción hecha al español por Argelia Castillo Cano de la obra *The Autobiography of a Brown Buffalo* que fue publicada en coedición por la Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Editorial Grijalbo en 1994 en la Colección Paso del Norte. En el idioma original se habla de “Brown Berrets”, “Brown Power” y “Brown Revolution” y si bien es cierto en cualquiera de los casos podría decirse únicamente “café”, la traductora optó por “parda” y yo lo retomé porque el tema es tan novedoso para los personajes que aconsejan al Búfalo, que ni siquiera tienen la seguridad de que se llame así o de qué se trata.

y desigual con la policía por el simple hecho de tener origen latino:

(...)

—Pero si yo no les he hecho nada.

—¡Carajo! Ahí está el problema con los espaldas mojadas.

—¿Qué esperabas? No soy ningún pinche joven “florido”.

—Si te atrapa, desearás no haber nacido. ¿Sabes qué les hacen a los hispanos por estos lugares?

—Probablemente lo mismo que en todas partes... ya me las arreglaré.¹⁴

El diálogo continúa y por un instante se enciende la chispa de la curiosidad por lo chicano... King pregunta al Búfalo sobre un líder del que no sabe mucho pues él no es mexicano:

—¿Qué vas a hacer? —preguntó King.

—No lo sé. Primero, iré a Denver; luego, a El Paso. No he vuelto a estar ahí desde que tenía cinco años.

—¿Alguna vez oíste hablar de un tal Corky González¹⁵?

—No. ¿Quién es?

—Una especie de líder mexicano. Leí que fue golpeado, junto con un montón de chicanos, durante una manifestación realizada en Denver.

—¿Por qué protestaban los mexicanos? —inquirí, aunque no tenía ningún interés en la materia. (...)

—Yo qué sé. Algo relacionado con escuelas... tú eres el mexicano, no yo.¹⁶

¹⁴ Óscar “Zeta” Acosta, *op. cit.*, pp. 235-236.

¹⁵ Aquí podemos ver una de las obsesiones de los traductores de textos chicanos por corregir la ortografía; el apellido de Rodolfo “Corky” es Gonzales (sin acento y con “s” al final).

¹⁶ Óscar “Zeta” Acosta, *op. cit.*, p. 236.

Durante su estancia en Las Vegas, Óscar se dedica a ejercer todo tipo de trabajos que van desde lavaplatos hasta ayudante de plomero; el ambiente citadino y estruendoso, de tierra turística, no ofrecía mucha oportunidad para llevar a cabo reflexión alguna; es entonces cuando el viaje al interior adquiere forma física y se planea: “Decidí ir a El Paso, el lugar donde nací, para ver si podía encontrar ahí lo que estaba buscando. Aún quería saber quién era realmente yo”.¹⁷

La descripción del clima y del lugar al que llega, junto con las posesiones que porta crean una atmósfera de plena estrechez y vacío: “Una lluvia helada caía sobre mi ciudad natal, cuando me bajé del Greyhound en el centro de El Paso”.¹⁸

Como únicas pertenencias el Búfalo cuenta con \$150.00 dólares, una maleta repleta de ropa de segunda, un clarinete y una cámara fotográfica: “Soplaba un viento frío cuando llegué al barrio en el cual transcurrió mi infancia. Se hallaba muy cerca del límite fronterizo”.¹⁹ El autor enfatiza el ambiente físico del barrio; lo vuelve peculiar asimilándolo con los restaurantes de comida mexicana, la música norteaña a todo volumen, los bares, pero sobre todo ese misterio de identidad de los habitantes en que se les reconoce por ser ellos y no otros: “Las calles estaban repletas de rostros morenos, cabellos negros y ese aire antiguo de paciencia que tantas veces vi reflejado en la cara del indio de las montañas de Durango. (*Su padre –acotación mía–*)”.²⁰

Es entonces cuando el protagonista decide cruzar la frontera: “Después de que pude contener el llanto, regresé a la estación, recogí mi equipaje y abordé el tranvía con destino a Ciudad Juárez.”²¹

¹⁷ *Ibid.*, p. 240.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ Óscar “Zeta” Acosta, *op. cit.*, p. 240.

²⁰ *Ibid.*, pp. 240-241.

²¹ *Ibid.*, p. 242.

Uno de los encuentros más conmovedores respecto al idioma español se da en el momento en que el Búfalo Prieto está cruzando la frontera de Estados Unidos hacia México; las mujeres que viajan en el Greyhound le parecen bellísimas: morenas de cabellera larga:

Y todas se expresaban en mi lengua materna: ese idioma que dejé de hablar a la edad de siete, cuando el Capitán insistió en que sólo aprenderíamos el inglés, si nos absteníamos de seguir empleando el español; ese idioma de vocales suaves y consonantes flexibles, lleno de erres resonantes que sirven para amenazar o engatusar; ese idioma por utilizar en las noches (sic.) de luna llena bajo tormentas tropicales, en las noches estrelladas del desierto y para formular declaraciones de guerra en la cima de las montañas coronadas con nieve; ese idioma perfecto en cada detalle para las personas que asumen la vida con seriedad y que sólo se preocupan por la muerte cuando ésta alude al último día de residencia en esta morada.

Desde que abandoné El Paso, lo cual ocurrió en mi niñez, no había vuelto a escuchar el español hablado públicamente con semejante vigor. En lo que se refiere a mi caso particular, dejé de usar el castellano frente a los norteamericanos y a los okies después de que el señor Wilkie, el director de la primaria, amenazó con expulsarme.²²

Así, en la travesía de un país a otro mientras se encontraba en el Greyhound y el español renacía en labios femeninos, resurge un tema esbozado a lo largo de la novela: su trato con las mujeres había sido más bien complicado; de pequeño jamás sintió atracción alguna por las mexicanas que le parecían aburridas y que “no se comportaban como la gente” (donde irónicamente pone en práctica el racismo que él mismo ha padecido):

²² Óscar “Zeta” Acosta, *op. cit.*, pp. 242-243.

Nunca salí con las pocas mexicanas que asistían a la escuela, porque siempre se aislaban y se negaban a participar en las diversas actividades. Además, eran anticuadas y hogareñas. En cierta ocasión en que mi madre me preguntó por qué no salía con Rita o con Senaida, le respondí que no eran de “mi tipo”, ya que solían quedarse atrás y comer su almuerzo bajo el cobertizo para las bicicletas, en lugar de hacerlo sobre el césped con “el resto de la gente”. No juzgo a las chicas mexicanas en general, puesto que fui criado como un orgulloso búfalo prieto, pero las siete chicanas que acudían a la Oakdale Joint Union eran, por decirlo así, aburridas como una ostra. “Ya cambiarás de opinión uno de estos días”, señalaba mi madre. Sin embargo, no lo hice, en todo el tiempo que pasé en la escuela, la Fuerza Aérea, San Francisco y Alpine, no conocí a ninguna mexicana capaz de despertar a la bestia dormida dentro de mí.²³

El siguiente encuentro –por lo menos visual– con las mujeres mexicanas, tiene lugar cuando viaja de El Paso, Texas a Ciudad Juárez:

Se trataba de mujeres morenas con larga cabellera y ojos al acecho. Muy parecidas a la cantante de Ciudad Juárez, a mis hermanas, primas y tías, y a las siete chicanas que se graduaron conmigo en la primaria de Riverbank. Y todas se expresaban en mi lengua materna: ese idioma que dejé de hablar a la edad de siete (...).²⁴

El otro tipo de relación que el Búfalo ha mantenido con las mujeres lo coloca en una indefensa postura de “Adán”, puesto que han sido por lo general mujeres estadounidenses y hippies quienes le han dado a probar nuevas drogas; durante su desenfrenado trayecto sin dirección en la carretera los encuentros han sido de vicios: sustancias tóxicas, sexo, pero no ha habido una verdadera reunión espiritual. No es de ex-

²³ *Ibid.*, p. 151.

²⁴ Óscar “Zeta” Acosta, *op. cit.*, pp. 242.

trañarse que Óscar dé un salto extremista en las percepciones de las mujeres... Si han sido “Evas” las que ha encontrado en el trayecto; las mujeres de Ciudad Juárez quedan revestidas entonces con un halo virginal y de santidad:

(...)Mi cabeza era presa de una enorme turbación, porque nunca antes había visto mujeres más hermosas: de piel morena y cabello negro; con nalgas agraciadas para criar niños robustos; con senos voluminosos aptos para insuflar vida, y con un par de almendras a modo de ojos, anidados cálidamente por un par de cejas tupidas. (...) Tenía 33 años. A lo largo de mis viajes, nunca había encontrado una mujer a la cual amar. Empero, en esa primera noche en Ciudad Juárez, contemplé a por lo menos un millar de hembras con las cuales me habría casado gustosa e inmediatamente.²⁵

El Búfalo Prieto confiere un carácter casi mágico, hiperbólico a la mujer mexicana –quienquiera que sea–; puesto que todos los males que le han aquejado a lo largo de su joven adultez desaparecerían. El hallarse en una comunidad mexicana le inyecta nueva vida, ilusión...: “Seguí caminando, cegado por el amor. Necesitaba hablar con ellas. Sabía que poseían el remedio contra mi dolor. Bastaba con abordarlas en cualquier idioma, para que me suministraran la pócima que aliviase mi estómago, mis úlceras, la sangre en el retrete”.²⁶

Viene enseguida una descripción física y de modos de ser a golpe de vista, cual instantánea fotográfica. La estampa resulta diametralmente opuesta al ambiente anglófono de hippies norteamericanos y ciudadanos; aquí el color oscuro es lo primero que llama la atención, la vestimenta de hombres de campo, una atmósfera rural donde bulle la vida laboral y doméstica, de pobreza:

²⁵ Óscar “Zeta” Acosta, p. 246.

²⁶ *Ibidem*.

Todas las caras eran oscuras. La gama iba desde la tez morena clara hasta la piel prieta. Preponderancia de lo castaño, lo marrón, lo pardo. Hombres de gruesos cabellos negros con manos arrugadas y curtidas por la intemperie, pantalón Levis y el sombrero de paja característico del ranchero mexicano, adornado a veces con una pluma roja o verde del mejor gallo del corral. El humo de sus cigarrillos olía a tierra húmeda, a hojas quemadas. Algunos calzaban botas vaqueras; otros, huaraches con suela de llanta de caucho. Había niños descalzos y vestidos con camisa de manga corta y calzón de algodón de El Calceñín. Estos individuos casi no hablaban. Al comenzar a cruzar el Río Grande, atisbaron las tinieblas a través de las ventanillas.²⁷

Y aquí sacamos a relucir una percepción sobre el idioma español y sus hablantes; para el protagonista hay una marcada diferencia entre los géneros: los hombres son silenciosos y las mujeres elocuentes.

Una vez en Ciudad Juárez la estampa mexicana que se presenta poco antes de bajar del Greyhound pone de manifiesto que la miseria en este lado de la frontera (México) es mucho más aguda que “del otro lado”, el pueblo de Texas en que nació el narrador. Se habla de sentimientos profundos que pueden ser expresados no desde el alcohol sino desde la necesidad misma, el niño es un pordiosero, un cantante, y su canción evoca el recuerdo materno del Búfalo Prieto: una manera de conectarse a un territorio, a una patria querida y abandonada, es por medio de un vínculo musical y de lengua materna:

De inmediato, un niño ataviado con pantalón corto se subió por la puerta trasera a través de la cual acababa de descender el guardia. No pagó, sólo trepó al tranvía. Iba descalzo, con el pantalón deshilachado y con una camisa de manga corta que no podía ofrecerle ninguna protección contra el viento helado. Entonces, comenzó a entonar una melodía romántica, que narraba la historia de un hombre que seguiría

²⁷ *Ibidem.*

a Adelita hasta el fin del mundo. No había vuelto a oír ese antiguo corrido revolucionario desde que mi madre secaba los platos sobre el piso de adobe en Riverbank. El chiquillo cantaba con el sentimiento usualmente reservado para los borrachos, pero él no era sino un pequeño pordiosero de las calles de Ciudad Juárez.²⁸

Todo es bajar del autobús y a los ojos del protagonista Ciudad Juárez se presenta como un cosmos que contiene a la República Mexicana por entero, en una pequeñísima escena de olores, colores y sabores, por medio de los sentidos que en ese momento el Búfalo Prieto no tiene embrutecidos por la droga; el hombre es capaz de vivenciar una imagen “psicodélica” por su riqueza, por inesperada, donde niñez, juventud y adultez, se dan cita: donde hombres y mujeres salen al encuentro en la cotidianidad, pero también es la llave de lo que parecería el paraíso perdido, “la casa de los padres”, un lugar donde el cordón umbilical estaba conectado:

Le di una moneda de 25 centavos de dólar y me bajé en la esquina siguiente, para deambular sin ton ni son por las calles iluminadas como árbol navideño. A lo largo de la avenida Juárez, se podía comprar sandalias de Torreón; sombreros de Michoacán con alicates de cuero para sujetar el cabello tupido y negro de los habitantes más miserables de todo México, los tarascos; caramelos de coco y de mantequilla de cacahuate; pan dulce; camotes enmielados; joyería de plata; mariscos de Acapulco; artesanías de los indios de las montañas de Sonora, y acuarelas de pájaros amarillos, leopardos azules y leones blancos.

Y todo el mundo se hallaba en movimiento. Grupos reducidos de niños vestidos con prendas ligeras pedían dinero a los turistas. Jovencitas de cabello negro y piernas flacas saltaban de un puesto a otro tomadas del brazo. Muchachos de pelo oscuro alisado y pantalón ajustado impulsaban en distintas direcciones sus cortas extremidades. Había también mujeres de facciones indígenas con falda larga hasta el tobillo. Y hombres con sombrero y un cigarrillo colgando de

²⁸ Óscar “Zeta” Acosta, *op. cit.*, p. 245.

sus labios fruncidos. Todos caminaban a lo largo de las calles provistas de luces multicolores, en medio de tortas, tacos, tamales, elotes y cualquier clase de alimento cuyo precio no rebasaba un solo dólar.²⁹

El tiempo de glorioso júbilo que el Búfalo Prieto invierte en describir su encuentro con Ciudad Juárez resulta paradójico, diametralmente opuesto a lo que le sucederá en pocos minutos; la atmósfera festiva se torna en una de vicios (de los cuales escapaba) y por irónico que parezca, el primer contacto con un adulto para invitarlo a visitar un bar con chicas es del estilo de los pregoneros de San Francisco y Panamá; la música estruendosa está en inglés, las prostitutas en realidad no son mexicanas... sólo simulan serlo, y justamente ahí está la tragedia, ¿no se supone que es México y que él es un extranjero? La estampa ya aludida repleta de infinita confianza o fe casi ciega, sirve como preámbulo de la gran ironía que la vida está por deparar al Búfalo Prieto pues la mujer que se le ofrece no es más que una prostituta hippie estadounidense... el intento por salir de su tierra y llegar a la que fue de sus ancestros pierde el halo de ensoñación para convertirse en pesadilla.

¿No se supone que es México? El hambre, el ansia, la nostalgia es por los mexicanos, ¿qué está sucediendo? Por si fuera poco, su aspecto físico lo ha puesto en definitiva como perteneciente a “este lado de la frontera” y no del que viene, así que por hablar en inglés y con un mal español en apariencia es un impostor. No ha habido consumo de drogas, pero lo que está viviendo es una verdadera pesadilla de identidades y apariencias: él busca mexicanas y encuentra estadounidenses; él es estadounidense y lo consideran mexicano:

—¿Me compra una copa? —dijo en español.

²⁹ Óscar “Zeta” Acosta, *op. cit.*, p. 246.

Reflexioné entonces: ¿qué clase de tomadura de pelo es ésta? No se contentan con traer chicas norteamericanas que simulen ser hispanas, sino que además éstas hablan el español mejor que yo.

—¿Qué quieres tomar?—respondí con otra pregunta.

Se rió y sus tetas rozaron mi codo.

—¿Cómo dice?—inquirió de nuevo en castellano.

—Mira, no me engañas. Sé que eres estadounidense.

—Oye, ¿qué dice este indio?—consultó en español a una güera cuyas chichas le colgaban hasta la cintura.

—Ella no habla inglés—explicó la rubia.

—Y éste, ¿no me digas que no es mexicano?—añadió en castellano la pelirroja.

(...) cuando ella lanzó esa acusación en mi cara, cuestionando mi sangre, indagando a qué maldita tribu pertenecía, quise contarle el cuento de mi origen samoano, tal como la (sic.) había hecho todos esos años de búsqueda reconciliadora de mis antepasados. Pero no lo hice. No pude bromear con ella del mismo modo en que solía hacerlo con los norteamericanos. La mujer había formulado un interrogante legítimo. ¡Dios mio! Ella sabía que yo era mexicano y, sin embargo, ni siquiera podía ofrecerle una copa en nuestro idioma.³⁰

El Búfalo trata de contactar a sus amigos King, Miller y Michael, pero no tiene suerte para localizarlos; sus amigas, las prostitutas, salen a ejercer su oficio después de días de encierro con él; y él, que experimenta una ira desconocida por los muchos tequilas ingeridos, tiene una desavenencia con el gerente del hotel. El idioma y la apariencia física resultan decisivos en las malinterpretaciones de identidad y en el desencuentro:

—Mire, quizá no me entienda—expliqué en inglés—. Tengo frío. La habitación está helada. ¿Puede facilitarme un calefactor?

—Pues parece mexicano, pero ¿quién sabe?—acotó en español, tras echarme una ojeada, el hombre maduro que jugaba con el recepcionista.

³⁰ Óscar "Zeta" Acosta, *op. cit.*, p. 248.

Resurgió el desafío. Justo cuando creía que me había vuelto mexicano en la cama con unas rameritas, ese fulano con cara granujienta y un alfiler atravesado en su larga nariz, cuestionó mi identidad.

—Dile que si no le gusta... —sostuvo el empleado, pidiendo a su amigo que tradujera sus palabras al inglés—, ¡que se vaya a la chingada!

—¡Pues tú también vete al carajo, hijo de perra! —grité en mi inglés más depurado.³¹

El acontecimiento había tenido lugar en enero de 1968, año clave en las violaciones de los derechos humanos y la lucha de las minorías; el Búfalo Prieto fue trasladado a la cárcel principal de Ciudad Juárez y ahí fue testigo del maltrato a los prisioneros:

A punto de iniciarse la tercera revisión (*en el ano, para ver si portaba drogas* —la acotación es mía—), le dije al encargado que tenía frío y que dos de sus camaradas ya me habían registrado. A modo de respuesta, agarró mis huevos y los apretó, mientras que su compañero se rió y encajó la punta de un rifle en mis riñones.³²

Aquellas tres horas de espera para que su caso fuera turnado al juez le permitieron vivenciar el segundo aspecto más horrible desde que cruzó la frontera; Ciudad Juárez poco a poco se iba desdibujando de la estampa multicolor que lo recibió a una imagen opresora y carente de vida, donde el negro y los grises nublaban cualquier destello de claridad; donde los hombres silenciosos con aspecto de trabajadores devenían en una colección de rufianes:

Más tarde, la puerta se abrió y arrojaron a otro individuo. En esos escasos segundos en que se coló un poco de luz descubrí que la habitación estaba completamente llena de individuos tendidos sobre el piso. Sólo quedaba un poco de espacio para permanecer parado en

³¹ Óscar “Zeta” Acosta, *op. cit.*, p. 249.

³² *Ibid.*, p. 250.

torno a los cuerpos de los sujetos más feos que haya visto en toda mi vida. Hombres con patillas enmarañadas. Hombres que no se afeitaban la cara desde hacía un siglo, sin manos, sin brazos, con parches sobre uno de los ojos de su rostro depravado. Prisioneros de guerra, ¡maldición! El calabozo de Calcuta. La mazmorra. El fondo de alguna cloaca de las calles cubiertas de esputos de Ciudad Juárez.³³

El nuevo territorio y sus habitantes una y otra vez se perfilaban diferentes a la bienvenida y aquella aseveración hiperbólica de que estaba enamorado y podía casarse con cualquiera de todas las mujeres mexicanas que tan bellas le habían parecido, estaba a punto de extinguirse; no como en la ironía estadounidense-panameña de las prostitutas con tipo latino, sino por una dama bilingüe, seria, con estudios y madura, que enérgica lo confrontó como no lo habían hecho hasta ese momento en ningún lado de la frontera:

(...) De cabello cano, ella lucía un traje sastre oscuro y carente de adornos. Un soldado equipado con un rifle montaba guardia a su lado... Pero, ¡Dios mío, iba a ser procesado en consejo de guerra por una mujer y, para colmo, en español!

—El acta asienta que usted insultó al recepcionista de un hotel, ¿correcto? —preguntó calmadamente, en plan de negocios.

—Discúlpeme, señora, pero no hablo bien el español.

—¿Qué dice? —interrogó en castellano al soldado obeso.

—Soy abogado... —comencé a expresarme en español.

Ella continuó hojeando un montón de papeles. Sin duda, el informe no era muy extenso. Se reducía al leve empujón que propiné al fulano, cuando me ordenó que abandonara el hotel por haberlo insultado.

—Aquí dice también que usó malas palabras, ¿cierto? —inquirió en castellano la magistrada.³⁴

³³ *Ibidem.*

³⁴ Óscar "Zeta" Acosta, *op. cit.*, pp. 251-252.

En aquél toma y daca mental del Búfalo Prieto, donde se visualiza con la arrogancia del estadounidense que en la tierra extranjera puede convencer con el “conciliador” discurso de no querer provocar una guerra entre naciones, simplemente se encuentra una vez más “desnudo” ante una mujer; igual que sucedió con la prostituta que le sacó a relucir su mexicanidad debido al fenotipo. La jueza, haciendo uso de una exquisita paciencia y seriedad, no da pauta a discursos verborreícos... todo se concreta a un sí o no ante los cargos, ¿en inglés o en español? Para ella no representa problema alguno hacer el cambio de código lingüístico:

—Señora, soy abogado...

—¿Sí o no? —me paró en seco y en español. Sólo un sí o un no. De hecho, a eso se reducía todo. Pero era mi juicio, ¿sí o no?

—Soy abogado y ciudadano de los Estados Unidos, su señoría —repose en inglés.

—Bueno, abogado, en ese caso, usted es capaz de responder a mi pregunta, ¿sí o no? —aclaró en un inglés perfecto.³⁵

Tras dudar, en momentos que resultan casi eternos desde la perspectiva de quien es juzgado, resulta obvio que el Búfalo Prieto se ha comportado con todas aquellas características de las que en un momento había renegado como ciudadano estadounidense. La frontera la atravesó llevando consigo una serie de rémoras que también esculpían su identidad:

—Sí, soy culpable —respondí de inmediato en la lengua del fusilero. Era el responsable de todas esas cosas desagradables: las palabras soeces, la arrogancia típica del gringo y la impaciencia estadounidense con respecto a los mexicanos huevones. Sí, debían llevarme de inmediato a la guillotina.³⁶

³⁵ Óscar “Zeta” Acosta, *op. cit.*, p. 252.

³⁶ *Ibidem.*

Empero, las sorpresas para el protagonista no descansan ahí únicamente... la jueza lo confronta respecto a su físico y a su comportamiento, hay un castigo que se le imputa por los daños ocasionados: “—Si usted es abogado, compórtese como tal. Córtese el cabello o abandone la ciudad. Ya hay bastantes melenudos por estos rumbos. Gasta todo su dinero en putas y no puede pagar después las multas que se le imponen cuando lo atrapan cometiendo fechorías”.³⁷ A ello hay que sumar le estocada final, una que en cuestiones de identidad alude totalmente a la lengua que se habla: “Cuando el soldado se aprestaba a conducirme fuera de la habitación, ella me miró directamente a los ojos y lanzó otra sugerencia: que fuera a casa y aprendiese el idioma de mi padre”.³⁸

La desagradable estancia en la cárcel de Ciudad Juárez es coronada con la descripción última tras pagar la multa, que aunque en teoría eran \$900.00 terminan en \$1,200.00 —por corruptelas—; además de otros cobros por servicios ficticios y ridículos como “hospedaje, alimentación, impuestos y un ‘no hay cambio’”. Se muestra a un equipo coludido en tratar mal al extranjero, en quitarle no únicamente el dinero sino cualquier objeto que pudiera considerarse una “ganancia”, incluso un cuchillo. En medio de un hipócrita ambiente de sonrisas que van de “los dientes ennegrecidos” para el estrato más bajo en la cadena de servicios de seguridad pública hasta la más elegante (la jueza), la decepción es la de una corrupción total, en masa, y de prejuicio contra el extranjero, donde los derechos humanos carecen de importancia.

Una vez más nos encontramos a punto de presenciar el tránsito de frontera del protagonista, y la estampa multicolor de Ciudad Juárez ha quedado mutilada y convertida en pesadilla. La atmósfera creada es deprimente y cerrada, en apariencia el viaje de nuestro héroe no ha servido de nada:

³⁷ Óscar “Zeta” Acosta, *op. cit.*, p. 253.

³⁸ *Ibidem*.

El resto de la mañana lo dedico a caminar lentamente en la ciudad del pecado y de las luces multicolores. Han desaparecido las mujeres bien moldeadas con labios de rubí. Las cantinas están mudas. No veo a ningún proxeneta. La ciudad ha entristecido. El polvo se adhiere a las paredes cubiertas con pintura barata. Las aceras están tapizadas con mazorcas de maíz desgranadas, hojas de tamal, corazones de manzana, latas vacías de cerveza y mierda de perros. En horario matutino, con dos centavos en el bolsillo y la invitación a largarme, Juárez es la ciudad más deprimente con la que uno pueda toparse.³⁹

Viene entonces atravesar el puente internacional y pasar la maleta a inspección con la patrulla fronteriza; una vez más el Búfalo Prieto es huérfano de identidad, un *nowhere man* que es mal identificado en su condición de híbrido:

—¿Dónde naciste? —pregunta un rubio alto equipado con una Magnum calibre 357.

—En El Paso.

—¿Eres norteamericano? —indaga tras escudriñar mis pies y mi cuello de tortuga?

—De San Francisco —respondo al tiempo que mi corazón late con violencia.

—¿No que de El Paso?

—Soy abogado. Nací en *El Paso* y trabé en Frisco.

(...) —¿Dónde están tus documentos?

—Perdí la cartera... Soy ciudadano.

—De acuerdo; pero, ¿puedes probarlo? ¿Mostrarme algo?

¡Válgame Dios!, pienso. ¿De qué dispongo para demostrar quién soy?

(...) —No. No tengo nada para probar quién soy... sólo mi palabra.

(...) —Bien. Pero te sugiero que la próxima vez traigas contigo alguna identificación. No pareces norteamericano, ¿sabes?⁴⁰

³⁹ *Ibíd.*, p. 254.

⁴⁰ Óscar "Zeta" Acosta, *op. cit.*, p. 255.

Una vez, al otro lado de la frontera, en El Paso y ya acomodado en un hotel, viene el llanto y la confrontación de la imagen corporal en el espejo; la última travesía (la estancia en Ciudad Juárez) duró 33 horas, las mismas de la edad de Cristo que el autor tenía entonces, ¿acaso “tenía que morir” al menos en sus primeras convicciones y visualizaciones?:

Me paro desnudo frente al espejo. Miro la imagen reflejada entre sollozos. El pecho se estremece y los hombros se ablandan. Soy un búfalo prieto solitario y temeroso en un mundo que yo nunca construí. Penetro en las entrañas de la noche y desfallezco ante la confusión prevaleciente en las últimas 33 horas.⁴¹

La conversación telefónica con su único hermano varón, Bob, le sirve para cerciorarse de esa muerte simbólica que ha tenido y coronarla con una “resurrección chicana”, hasta entonces término desconocido para él, pero que su hermano logra rescatar:

Me recomienda la sobriedad y el regreso a casa. Le explico que no estoy borracho. Que salí a corroborar todo lo verificable, pero que no encontré respuestas. Que un hijo de puta afirmó que yo no era mexicano, mientras que otro dijo que tampoco era norteamericano. Le aclaro, por tanto, que no tengo raíces en ninguna parte.⁴²

Lo único que hasta ese momento le resulta claro a Óscar Acosta, es su vocación de escritor y el rechazo de ambos lados de la frontera: “¿Acaso no entienden que vine a este sitio para indagar quién soy? No quería ser abogado. Apenas podía arreglármelas con mis propios problemas. En consecuencia, debía buscar mi identidad para dedicarme después a aquello que se supone que debo hacer”.⁴³

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Óscar “Zeta” Acosta, *op. cit.*, p. 255.

⁴³ *Ibid.*, p. 256.

Bob le habla del *Brown Power*, del Poder Mestizo, de los Boinas Cafés, de los “chicanos” que viven al este de Los Ángeles y publican en el periódico La Raza. Ése es el verdadero momento de epifanía para el Búfalo Prieto, su vida tiene un sentido y por fin ha encontrado a un grupo que se encuentra en una frontera de orígenes igual que él, pero que se están reconociendo, “identificando” los unos a los otros, creando una gran hermandad que se define en territorio, lengua, expectativas e historia: “La bomba explota en mi cabeza. Luces intermitentes. Estrellas. Veo todo con claridad. A esa labor me han destinado los dioses. ¿Por qué no se me ocurrió antes?”

La sobriedad que le permitió vivir la peor de sus alucinaciones al otro lado de la frontera, en la tierra de sus padres, también fue el vehículo para que retornara el héroe a un “nuevo hogar”, con los chicanos reunidos en Los Ángeles. Ahora, la historia tiene sentido y presa de una total confianza en sí mismo, de ejercitar y reconocer el poder que da el saber quién se es, escribe al presidente Johnson, a Robert F. Kennedy y a Roybal, a todos ellos les explica, de manera convencida, la importancia que tiene dentro de la política el considerar al grupo chicano:

En California, el único funcionario electo que tiene antepasados de búfalo es Edward Roybal, un congresista de Los Ángeles. A él le presento un esbozo autobiográfico y le informo que me dirijo a L.A., con objeto de ayudarlo a enderezar la situación problemática de los habitantes de origen mexicano.⁴⁴

¿Cuál ha sido la gran falta cometida por Óscar Acosta? “Mi único error ha sido buscar la identidad en una persona, nación o periodo histórico... En el momento presente, en este día lluvioso de enero de 1968, me doy cuenta de que no soy mexicano ni norteamericano. Ni católico ni protestante.

⁴⁴ Óscar “Zeta” Acosta, *op. cit.*, p. 257.

Soy chicano por estirpe y Búfalo Prieto por elección”. El plan entonces es ser, de ese momento en adelante Óscar “Zeta” Acosta, el abogado chicano más famoso del mundo, reclutador de revolucionarios del *Brown Power*, orador de la causa (como lo fueron Moisés, Mao y Martin Luther King):

Ahora, lo que necesitamos es, ante todo, asignarnos un nuevo nombre. Requerimos una nueva identidad. Un nombre y un idioma propios... Por tanto, propongo que nos llamemos (...) el pueblo de los Búfalos Prietos. No, no es un nombre indígena, ¡válgame Dios! ¿No lo entienden? ¿Saben qué es un búfalo? Claro, es el animal que todo el mundo ha masacrado. Tanto los vaqueros como los indios aún lo persiguen... y, debido a que tenemos raíces en nuestro pasado mexicano, sangre de nuestros antepasados aztecas, de ahí se desprende la naturaleza *prieta*.⁴⁵

Para nuestro protagonista, Ciudad Juárez resulta la ciudad más deprimente del mundo y Los Ángeles la más detestable, pero es justamente ahí donde inicia un nuevo viaje, un derrotero diferente y le queda claro después de decirse este discurso en un hotelucho de El Paso:

Damas y caballeros... me llamo Óscar Acosta. Mi padre es un indio de las montañas de Durango. A pesar de que no puedo expresarme en su lengua... No olviden que el español es el idioma de nuestros conquistadores. Y que el inglés es la lengua de nuestros otros conquistadores... Nadie nos preguntó jamás a mi hermano o a mí si queríamos ser ciudadanos de los Estados Unidos. Todos nosotros lo somos por omisión. Robaron nuestra tierra y nos esclavizaron por completo. Destruyeron a nuestros dioses y nos doblegaron ante la imagen de un hombre muerto que ha permanecido colgado durante dos milenios.⁴⁶

⁴⁵ Óscar “Zeta” Acosta, *op. cit.*, pp. 258-259.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 258.

Tratándose de una autobiografía vale decir que ciertamente “Zeta”, el Búfalo Prieto, hizo historia a nivel mundial como activista chicano, que hay por lo menos dos películas inspiradas en él: *Where the Buffalo Roam* (1980) y *Fear and Loathing in Las Vegas* (1998)⁴⁷ que inmortaliza la entrevista que el periodista Hunter S. Thompson le hiciera en el Caesar’s Palace de Las Vegas. A Óscar Zeta Acosta no se le volvió a ver después de 1974 en un viaje realizado a Mazatlán, México. La última persona con la que habló vía telefónica fue su hijo Marco; se cree que dado su carácter arrojado que no medía consecuencias pudo haber tenido algún altercado con narcotraficantes y murió a manos de éstos.

⁴⁷ Cfr. con http://en.wikipedia.org/wiki/Oscar_Zeta_Acosta 04/11/2008
Oscar Zeta Acosta en Wikipedia, the free encyclopedia. (1/4)

Bibliografía

- Acosta, Óscar "Zeta". *La autobiografía de un búfalo prieto*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grijalbo. México, 1994.
- O'Callaghan, Bryn. *An Illustrated History of the USA*. Longman Group. Reino Unido, 2004.
- Sánchez Valencia, Alejandra. *La repercusión del contacto de dos lenguas en la identidad chicana reflejada en su literatura: análisis de cinco obras*. UNAM, 1998. (Tesis de Maestría en Estudios México-Estados Unidos).
- Villanueva, Tino. (Comp.) *Chicanos. Antología histórica y literaria*. FCE. Colec. Tierra Firme. México, 1994.

Bibliografía adicional sugerida

- Cisneros, Sandra. *The House on Mango Street*. Vintage Contemporaries. Estados Unidos, 1990.
- Connor, Walker. (Ed.). *Mexican-Americans in Comparative Perspective*. The Urban Institute Press-Washington, D.C. Estados Unidos, 1985.
- Fuentes, Carlos. *La frontera de cristal. (Una novela en nueve cuentos)*. Alfaguara. México, 1995.
- Garza, Rodolfo O. de la. *The Mexican American Experience. An Interdisciplinary Anthology*. University of Texas Press, Austin. Estados Unidos de Norteamérica, 1985.
- Maalouf, Amin. *Identidades asesinas*. Alianza Editorial. España, 2001.
- Revueltas, José. *Los motivos de Cain*. Ediciones Era. México, 1991.
- Samora, Julián; Vlandel Simmon, Patricia. *A History of the Mexican-American People*. University of Notre Dame Press. Estados Unidos, 1977.
- Spota, Luis. *Murieron a mitad del río*. Grijalbo. México, 1985. (1ª.ed. 1948)

Valenzuela Arce, José Manuel. *Decadencia y auge de las identidades. Cultura nacional, identidad cultural y modernización*. El Colegio de la Frontera Norte/Plaza y Valdés Editores. México, 2000.

Villoro, Luis “Sobre la identidad de los pueblos” en Ruiz, Ramón Eduardo; Ruiz, Olivia Teresa. (Eds.) *Reflexiones sobre la identidad de los pueblos*. El Colegio de la Frontera Norte. México, 1996.

Bibliografía electrónica

http://en.wikipedia.org/wiki/Oscar_Zeta_Acosta 04/11/2008
Oscar Zeta Acosta en Wikipedia, the free encyclopedia.
(1/4).

<http://labloga.blogspot.com> 04/11/2008 Oscar “Zeta”
Acosta en La Bloga Links.

http://www.popsubculture.com/pop/bio_project/oscar_zeta_acosta.html 04/11/2008 Oscar Zeta Acosta: biography, bibliography, links en Popsubculture(dot)COM’S The Biography Project. An Independent Reference Resource.
(1/4).

NARRAR LA AGONÍA: MORIRÁS LEJOS

DE JOSÉ EMILIO PACHECO

Asunción del Carmen Rangel López*

Una novela al margen

Los grupos de escritores suelen distinguirse por el cultivo y producción, con mayor ahínco, de ciertos géneros literarios. Los Contemporáneos, por ejemplo, son reconocidos como escritores que se enfocaron en cultivar el género poesía: Los *Nocturnos* (1933) de Xavier Villaurrutia, *Biombo* (1925) de Jaime Torres Bodet o *Perseo vencido* (1948) de Gilberto Owen, por mencionar sólo algunos. Su obra narrativa; sin embargo, no figura con mayor asiduidad en los índices de crítica literaria. Si bien existen sendos estudios¹ sobre *Dama de corazones* (1928) de Villaurrutia, *Margarita de niebla* (1927) de Torres Bodet o *Novela como nube* (1928) de Gilberto Owen, el grupo de escritores no es tan ampliamente reconocido por la producción narrativa, como por sus obras escritas en verso. En este sentido, las novelas son producciones que están al margen de los poemarios.

* Profesor, UV.

¹ En *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica* (1994), se incluyen estudios sobre la narrativa de algunos de los contemporáneos, por ejemplo: “Negativos de fotografía. Una aproximación a la descripción narrativa de Jaime Torres Bodet” de Edelmira Ramírez Leyva o “Margarita, Proserpina, el narrador y Torres Bodet: «archipiélago de soledades»” de Sara Poot Herrera”, entre otros. Asimismo, destacan el artículo de Yanna Hadatty Mora sobre la novela de Owen: “Gilberto Owen, retablos como nubes” en la *Revista de Literaturas Populares* (2005) y el estudio de Rosa García Gutiérrez titulado “Dama de corazones de Xavier Villaurrutia en la génesis de los Nocturnos” en *Anales de la Literatura Hispanoamericana* 26 (1997).

En el caso de la obra del escritor mexicano José Emilio Pacheco, su única novela, *Morirás lejos* (1977) también puede considerarse como una obra al margen en el sentido de que sólo ese texto, en la totalidad de la obra del autor, se inscribe dentro de lo que genéricamente llamamos novela. *Morirás lejos* es marginal si se toma en cuenta que ésta no es contemplada como parte fundamental de la obra de un escritor reconocido primordialmente por escribir poesía, pero además, en el conjunto de la obra del escritor mexicano, *Morirás lejos* es, como la ha llamado la crítica literaria,² experimental si se juzga como tales discursos aquellos textos literarios en los que la narración se ve interrumpida constantemente por la inserción de historias aparentemente divergentes o de una escritura que suele tomar la forma del ensayo. La novela de Pacheco ha sido llamada de esa forma porque su trama no se muestra ordenada, de manera lineal, es decir, si bien en la novela comienza a construirse una historia, ésta será interrumpida por relatos que no abonan en la consumación de una sola narración, sino que generan otra o, inclusive, dicha inserción o interrupción suele negar la existencia de la narración anterior; en este tenor, puede esti-

² Jorge Ávila Storer indica: "Si pasamos por alto esa novela experimental que es *Morirás lejos*, de *El viento distante* a *Las batallas en el desierto*, los universos de José Emilio están poblados por niños y adolescentes solitarios y angustiados". Jorge Ávila Storer. "El canto del cisne en la narrativa de José Emilio Pacheco", *Juan García Ponce y la generación del Medio Siglo*, México, Universidad Veracruzana, 1998, p. 418. Si bien no todas las críticas sobre la novela de Pacheco emplean el adjetivo experimental, tal cual, la mayoría de los artículos en torno de ese discurso literario parten de considerar a la novela como fragmentaria o no convencional. Por ejemplo, Margo Glantz observa que: "La fragmentación del texto es la fragmentación de la hipótesis. Su unidad, la polaridad de miradas. Su ordenación es la incisión". Margo Glantz, en "*Morirás lejos*: literatura en incisión", *La hoguera y el viento, José Emilio Pacheco frente a la crítica*, Ed. Hugo J. Verani, México, Era, 1994, p. 229. Asimismo, críticos como Raúl Dorra (2006) y Noé Jitrik (2006) señalan la no-convencionalidad en la construcción de la novela.

marse que la historia de eme y Alguien, personajes medulares de una narración meramente ficcional en la que ni siquiera la identidad de alguno llega a configurarse absolutamente, es presentada al lector de manera fragmentaria.

José Emilio Pacheco forma parte de un grupo de escritores nacidos en la década de los años 30, entre los que se cuentan a los integrantes de la llamada Generación del Medio Siglo: Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Julieta Campos, Sergio Pitol y Juan Vicente Melo, por mencionar a algunos.³ Este grupo de escritores se caracteriza o, mejor dicho, es reconocido por la producción y cultivo de un género literario en específico: la narrativa. Si bien, en cuanto a la escritura ensayística, Juan García Ponce y Salvador Elizondo publicaron algunos textos,⁴ en el ámbito de las letras estos escritores son reconocidos con mayor atención por ser narradores. Pacheco ha sido ampliamente reconocido y premiado por sus libros de poemas,⁵ no así por su producción narrativa.⁶ Uno de los intereses de este artículo es incorporar

³ Entre los integrantes de la Generación del Medio Siglo, Armando Pereira considera a los becarios acogidos por el Centro Mexicano de escritores, fundado en 1951: "Jorge Ibarguengoitia, Vicente Leñero, Juan García Ponce, Fernando del Paso, Inés Arredondo, Carlos Monsiváis, Salvador Elizondo y José Emilio Pacheco, para citar sólo a algunos de ellos. Con la excepción de García Ponce, que renunció a la beca y mantuvo siempre una actitud crítica hacia el Centro, todos ellos coinciden en señalar la importante labor de apoyo y formación que aquél tuvo en sus inicios como escritores". Armando Pereira. "La generación de Medio Siglo", *Juan García Ponce y la generación del Medio Siglo*, México, Universidad Veracruzana, 1998, p. 129.

⁴ Juan García Ponce. *Apariciones*, México, FCE, 1987; Elizondo, Salvador. *Teoría del infierno y otros ensayos, Obras*. Tomo III, México, El Colegio Nacional, 1994.

⁵ La lista de los premios que ha recibido Pacheco por sus obras en versos resulta extensísima, menciono sólo algunos de ellos: el Xavier Villaurrutia en 1973, el José Asunción Silva en 1996 y el Federico García Lorca en 2005, entre muchos otros.

⁶ Sin embargo, hay que mencionar que *Las batallas en el desierto* (1981) es una de las obras narrativas con mayor éxito entre la comunidad lectora; el número de reimpressiones de la misma, lo pone en evidencia.

la única novela de Pacheco al resto de su obra atendiendo la siguiente perspectiva: señalar y describir los umbrales o escrituras al margen de *Morirás lejos* como elementos de primer orden en el desentrañamiento del sentido de la novela. Atender los umbrales o las escrituras al margen de la novela —como lo son las notas al pie de la página— permite señalar la existencia de otro relato contenido en *Morirás lejos*, a saber, la historia de su propia escritura.

En un tercer apartado, me ocuparé de explicar y describir en qué consiste la idea de que *Morirás lejos* es un relato agónico. Para ello, sin embargo, es necesario establecer la ruta de lectura o de comprensión desde la que se presenta la lectura de la novela, y ésta tiene como asidero las escrituras al margen.

De los márgenes al centro: la historia de la escritura

La historia de la escritura de *Morirás lejos* no está del todo contenida ni en los trazos de la ficción y ni en los trazos historiográficos que dan forma a la novela. Para reconstruir esta historia es necesario detenerse en una serie de claves textuales que no pertenecen, en estricto sentido, al mundo narrado; tales textualidades están ubicadas al margen o en las periferias de la novela: el epígrafe y las notas al pie de página, pero también en los títulos.

Estos elementos, considerados por lo general accesorios o incidentales son, en realidad, los ejes desde los cuales es posible señalar la existencia de un relato en el que se anuncian rasgos importantes de la configuración narrativa, entre ellos destacan los posibles personajes, los narradores potenciales y los espacios virtuales donde la narración perfila su desarrollo. Objetivar esta propuesta de que la novela puede ser vista como una suma de notas o borradores, en el sentido de que es un discurso narrativo deliberadamente no-

acabado, permite sostener la idea de estar frente a una novela de carácter no-conclusivo y que es, en consecuencia, una novela por venir, es decir, una novela que está escribiéndose.

La historia de la escritura de *Morirás lejos* emerge de los umbrales o de los márgenes de la misma y no de lo que pudiera convencionalmente llamarse el centro del universo narrativo, à saber, los trazos ficcionales y los trazos historiográficos.

Morirás lejos es publicada por primera vez en 1967 en la serie *El volador* de la editorial Joaquín Mortiz. El texto no escapó a una de las actividades que distinguen a Pacheco como creador: fue revisada y vuelta a publicar en 1977 (*Ibidem.*); en 1986 fue publicada nuevamente por Mortiz, s.r.l. colección *Lecturas Mexicanas*, 2a. serie, núm. 65. Los ajustes, de primera intención, parecen ser mínimos y desembocan en lo que críticos como Raúl Dorra e Ivette Jiménez de Báez señalan: depuración estilística, concisión lingüística y capacidad semántica.⁸

La novela, en su última versión, se conforma de 159 páginas en las que se presenta una trama con diversos hilos narrativos que pueden ser descritos de la siguiente manera: por una parte, se presenta a los personajes eme –escrito invariablemente con minúscula– y Alguien –siempre con mayúscula–, quienes actúan en un espacio geográfico bien definido, pero no sucede lo mismo con su ubicación en el espacio ficcional narrativo. Alguien está en la banca de un parque leyendo “El aviso oportuno” de *El Universal*, mientras eme, en una casa cercana al lugar, se percata de la presencia de Alguien. La acción que se narra, en cuanto a este aspecto de *Morirás lejos*, se refiere a que eme observa a Alguien mientras éste lee el periódico. Este hilo narrativo

⁷ En adelante, citaré la edición de 1977, salvo en determinados momentos en que será necesario aludir a la edición de 1967.

⁸ “*Morirás lejos: la ética en la escritura*” y “*Morirás lejos: límite de la ficción y Babel de la Historia*” en *La hoguera y el viento; José Emilio Pacheco ante la crítica*. (Hugo J. Verani sel. y pról.). México, Era, 1994.

no contiene alguna referencia historiográfica, es netamente ficcional, rasgo contrario a los otros hilos narrativos contenidos en la novela, en los cuales se da cuenta de algunos momentos de la Historia sobre la persecución del pueblo judío: la destrucción del templo de Jerusalén a manos del ejército de Tito Flavio Vespasiano hacia la década de los 70 del siglo I; el exterminio en los campos de concentración de Auschwitz-Birkenau, Belzec, Chelmno, Majdanek, Sobibór o Treblinka en la Segunda Guerra Mundial; la expulsión de los judíos de Toledo, España, hacia 1429; y el conflicto bélico en Vietnam de 1958. Al primer hilo narrativo, Ivette Jiménez de Báez, Edith Negrín y Diana Morán lo llaman microrrelato de la ficción; al segundo, microrrelato de la Historia.⁹ Para efectos del análisis y descripción de la novela, me referiré al primero como narración ficcional y al segundo como narración historiográfica.

La complejidad de la novela obedece a que los hilos narrativos no se presentan ordenadamente a lo largo de los siete segmentos que la componen, cuyos subtítulos son “Salónica”, “Diáspora”, “Grossaktion”, “Totenbuch”, “Götterdämmerung”, “Desenlace” y “Apéndice: otros de los posibles desenlaces”.¹⁰ En dichos segmentos, que siempre aparecen acompañados de un ideograma, el narrador presenta elementos que conforman la narración ficcional e interrumpe ese hilo para presentar otros hilos de la trama, es decir, elementos correspondientes a la narración historiográfica.

Al inicio de la novela, aparece el subtítulo “Salónica” y su correspondiente ideograma. En ese apartado, el narrador

⁹ Yvette Jiménez de Báez, Edith Negrín y Diana Morán. *Ficción e historia: la narrativa de José Emilio Pacheco*, México, Colmex, 1979, p. 175.

¹⁰ José Emilio Pacheco. *Morirás lejos*, México, Lecturas Mexicanas, p. 11-15, 16-45, 46-72, 73-127, 128-148, 149-151 y 152-159.

¹¹ En adelante, llamaré de esta forma a la voz de la narración cuya enunciación predomina en toda la trama, la cual es generadora y organizadora de todo el discurso.

*central*¹¹ introduce a los personajes eme y Alguien para situarlos en el espacio donde, supuestamente, se presentará la acción narrativa; sin embargo, tan sólo se mencionan algunos de los rasgos que configurarán a los personajes y quien enuncia interrumpe el discurso para dar pie a la historia de la destrucción del templo de Jerusalén, correspondiente al segmento “Díaspóra”.

La segmentación se complica cuando en los apartados el narrador *central* vuelve a introducir un subtítulo que hace alusión a segmentos anteriores, por ejemplo, el segmento “Grossaktion” contiene hilos de la narración historiográfica en donde se exponen seis testimonios de la lucha entre judíos y alemanes en el gueto de Varsovia. El primero corresponde a Ludwig Hirshfeld;¹² el segundo, a la anotación en el diario de Hans Frank, gobernador general del gueto;¹³ el tercero, al informe de un sobreviviente, el cual está dividido en dos partes;¹⁴ el cuarto, al Reichsführer de las SS, Heinrich Himmler;¹⁵ el quinto, al relato de un testigo presencial, que también está fragmentado en dos;¹⁶ y el sexto, que lleva el subtítulo “Epílogo” y en el que un testigo presencial también da cuenta de la pugna entre nazis y judíos. A pesar de que el apartado comienza con elementos de la narración historiográfica, se introducen hilos de la narración ficcional mediante el subtítulo Salónica –sin el ideograma–, y éstos tienen que ver con eme y Alguien. Por ejemplo, luego de que se presenta la primera parte del relato de un testigo presencial, se introduce el subtítulo Salónica y una de las posibles identidades del hombre que lee el periódico en la banca del parque: “el hombre es un dramaturgo frustrado”.¹⁷

¹² *Ibid.*, pp. 46-48.

¹³ *Ibid.*, p. 49.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 49 y 52-53.

¹⁵ *Ibid.*, p. 52.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 54-55 y 61-63.

¹⁷ *Ibid.*, p. 56. Magda Graniela-Rodríguez, quien se ocupa de analizar las condiciones de un discurso como el de *Morirás lejos* en cuanto a los

La presencia de “Salónica” será invariable en los apartados relativos a la historiografía; los hilos meramente ficcionales aparecen como una constante en los apartados “Diaspora”, “Grossaktion”, “Totenbuch” y “Götterdämmerung”. Las figuras del plano ficcional estarán siempre presentes en la narración historiográfica y su presencia no permanecerá ajena a lo narrado en el plano Histórico, sino que alterarán la condición de lo narrado, tanto en el plano ficcional como en el historiográfico. La afectación –en términos de transformación– que sufrirá el todo de la novela se muestra como un efecto en el entretendido del discurso, y el sitio (o el lugar textual) desde el cual surgirá esa modificación puede ser situado en las escrituras al margen o umbrales¹⁸ de *Mourirás lejos*.

papeles que debe asumir el lector, elabora un listado de las alternativas que plantea la novela de las identidades de eme y Alguien. El primero puede ser un fantasma, una leyenda, una función, el apóstol de la medicina futura, el Dr. Med. SS., un científico, el técnico de la solución final, un criminal de la guerra nazi, un paranoico, un fervoroso lector, un oficial de la Gestapo, un capitán, un general, el escriba de Hitler o el *führer*. Alguien, por su parte, puede ser un obrero desempleado, un delincuente sexual, el amante de una mujer casada, un nostálgico, un detective privado, miembro del Servicio Secreto, un padre de familia, un chantajista, una posibilidad, Alguien que imagina, un producto de la imaginación, un ser indiferente, un hombre inofensivo, un dramaturgo frustrado, un escritor aficionado, Alguien que espera, una víctima a punto de consumir su venganza o un actor.

¹⁸ Como se verá, la noción de umbral en la que se apoya esta propuesta se refiere a la que Gérard Genette plantea en su libro *Umbrales*: “El paratexto es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público. Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un *umbral* o –según Borges a propósito de un prefacio–, de un «vestíbulo», que se ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder. «Zona indecisa» entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto), límite, o, como decía Philippe Lejeune, «frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture». Gérard Genette. *Umbrales*, Trad. Susana Lange. México, Siglo XXI, 2001, pp. 7-8.

En el mismo apartado "Grossaktion", además de entreteter hilos historiográficos y de ficción, se introduce otro tipo de escritura que está en el margen físico de la página o, en otras palabras, que permanece invisible al asunto relacionado con las historias de los judíos y los nazis, o de eme y Alguien. Esas textualidades adquieren la forma de notas al pie de la página y en ellas se presentan escrituras que reflexionan sobre la condición y el estatuto del entretetido narrativo. En el informe de un sobreviviente que, como indiqué, aparece en dos partes, quien asume la enunciación es una de las víctimas de los nazis: se trata de un narrador testigo por la manera en que enuncia el discurso y por la perspectiva desde la que se está narrando. La marca discursiva: "3. Informe de un sobreviviente"¹⁹ es un elemento textual que muestra que ese hilo historiográfico es enunciado por alguien que presenció las masacres en Polonia luego de la llegada de Hitler. Pero, además, la perspectiva desde la que se enuncian los hechos pertenece a un yo que no sólo observa, sino que participa en los acontecimientos:

Nos habían enseñado a tener esperanza aun con la soga al cuello. Sin fuerzas militares ni armas ni disciplina bélica que nos permitiera enfrentarnos a un ejército poderosísimo, no aceptamos la realidad del exterminio hasta entrar en la boca de las cámaras. Tampoco había en la historia humana un precedente que nos permitiera aceptarla.²⁰

¹⁹ *Ibid.*, p. 49. Los testimonios contenidos en este segmento son enumerados del 1 al 8. Sin embargo, son sólo seis las historias relatadas por testigos de lo sucedido en el gueto, ya que el informe de un sobreviviente se introduce con el número 3 y es retomado en el fragmento con el número "5: Continúa el informe de un sobreviviente" (p. 52). El fragmento 6 corresponde al "Relato de un testigo presencial" (p. 54), el cual es retomado en el fragmento "7: Continúa la narración del testigo" (p. 61). El último de los fragmentos: "8: Epílogo" (p. 68-70) no muestra marcas discursivas que permitan adjudicar la voz a uno de los testimonios contenidos en los otros números, por lo que se considera uno independiente.

²⁰ *Ibid.*, p. 50.

Toda la enunciación de ese fragmento pertenece a un yo que narra desde su perspectiva, pero que, además, habla desde una colectividad, desde un nosotros que no sólo da cuenta de su interioridad, sino que asume una postura colectiva, es decir, es una voz que hace las funciones de un narrador capaz de hablar desde su subjetividad pero, además, que puede salir de ella para hablar de la interioridad de los otros sin la necesidad de ingresar a la conciencia de quienes lo acompañan en el gueto. Este rasgo resulta de vital importancia si se compara la variante que aparece en la edición de 1967, donde se sustituye “que nos permitiera aceptarla” por “capaz de hacerlo concebible”.²¹ En el cambio se advierte una clara despersonalización entre un enunciado y otro y, más allá de la fuerza expresiva que pueda ganar la frase, no se puede obviar que en la alteración se pone en juego un problema fundamental que contiene la novela: quién y desde dónde se está enunciando lo narrado. En la frase de la edición de 1967 ese párrafo de la novela es uniforme en cuanto a la perspectiva, esto es, la frase alude directamente a ese yo-nosotros que participa en la acción; sin embargo, en: “Tampoco había en la historia humana un precedente capaz de hacerla concebible”,²² la perspectiva sale totalmente de esa voz que aglutina al yo-nosotros para dejarla, por así decirlo, neutra.

Sin embargo, esa neutralidad tiene también una perspectiva, ya que en la novela hay una voz que organiza el todo de la escritura y que tiene como característica el participar en todas las facetas de los personajes y narradores que enuncian. La voz organizadora de los hilos de la trama se desplaza constantemente y lo hace no sólo en los planos ficcional o historiográfico –en las partes visibles–, sino también, desde los márgenes de *Morirás lejos*.

²¹ *Idem*.

²² *Idem*.

Luego del relato de la resistencia en el gueto por parte del sobreviviente, se introduce el subtítulo “Salónica” y, con éste, hilos de la narración ficcional:

[s] En los labios del hombre sentado al que llamaremos Alguien, podrá leer quien tenga el entrenamiento necesario murmullos que no se escuchan pero que inventa o contempla el narrador omnividente.* En laringe, boca, fosas nasales, corriente de aire sorda o sonora. Se entreabren los labios. El predorso de la lengua se eleva hacia el paladar, como si Alguien murmurara algo entre dientes. Los órganos de la articulación producen al estrecharse meras series vocálicas inaudibles a esta distancia. O quizá sílabas, quizá palabras. Vocales que se diptongan, se abren o se cierran hasta que el murmullo se traduce en fonemas pero inarticulados, oraciones pero que se deshacen, verbos que se propagan y contaminan.²³

Este párrafo es una muestra de la riqueza compositiva de *Morirás lejos*. Esta riqueza se refiere a que, por ejemplo, las partes de la trama que corresponden a Salónica son insertadas a través de una letra del alfabeto en español –en este caso, la letra *s* entre corchetes–, y en cada una de ellas se ofrecen no sólo las posibles identidades de eme y Alguien, sino cuál es la relación entre ellos y algunos de los elementos que los constituirán como personajes, es decir, elementos relacionados con su cotidianidad, formas de sentir, pensar o actuar. A través de esos elementos no sólo se construyen las posibilidades de cada personaje, sino que también se señala la relación que éstos tienen con los hilos de la narración historiográfica.

Los llamados a notas al pie de la página siempre aparecen mediante un asterisco que interrumpe la lectura, la visión de aquello que aparece en el centro de las páginas de *Morirás lejos*, para conducir hacia las escrituras al margen, al umbral. En el caso del párrafo [s], el contenido textual de la nota es:

²³ *Ibid.*, pp. 51-52.

“*¿Quién es el narrador omnividente? uno de dos: eme o el hombre sentado a unos catorce o quince metros del pozo con «El aviso oportuno» entre las manos”²⁴ y ésta es una muestra de cómo la voz que enuncia se desplaza hacia la periferia física de la página; pero, en cuanto a su contenido semántico, la nota también desplaza el centro de sentido, es decir, no fija su atención sobre lo referente a la historia ficcional, sino hacia otra historia que se filtra desde esa parte no visible en la trama de la novela.

En el parágrafo, el narrador vuelve a referirse al hilo narrativo con el que inicia la novela, pero ahora sólo fija el foco en Alguien y en parte de la acción que éste ejecuta: estar sentado. La perspectiva de esa voz que está enunciando la acción del personaje es la de un testigo que no participa en la acción, sino que sólo observa. La perspectiva llega a la minucia en su manera de observarlo a tal grado que es capaz de describir la forma en que Alguien articula series vocales y el momento en que el predorso de la lengua se eleva hacia el paladar; la distancia que espacialmente separa al sujeto enunciadador del personaje Alguien es casi nula. Sin embargo, la cercanía entre ambos se vuelve aparente cuando quien enuncia se sitúa en el espacio narrativo: “Los órganos de las articulación producen al estrecharse meras series vocálicas inaudibles a esta distancia”. El narrador *central* es capaz de estar a un ápice de distancia del personaje y, a la vez, de retirarse para situarse en una perspectiva que le impide escuchar lo que dice Alguien y decir si lo que articula son sílabas, palabras, vocales o murmullos.

Pero la movilidad, la manera en que ese narrador se desplaza, no sólo atañe a esos saltos de perspectiva que hace en el cuerpo del texto, sino también el movimiento que hace desde la nota al pie de la página. El desplazamiento es, evidentemente, físico: ir del centro a la periferia de la página. Sin embargo, cuando el narrador habla de alguien

²⁴ *Ibid.*, p. 51.

que puede leer los murmullos del hombre que está sentado, se refiere a un narrador omnividente que puede tener dos capacidades: inventar o contemplar. Luego, la voz encargada de colocar esa textualidad en el linde de la página sugiere que esas capacidades pueden ser de alguno de los dos personajes de la historia ficcional: “eme o el hombre sentado a unos catorce o quince metros del pozo con «El aviso oportuno» entre las manos”.²⁵ De esta forma, cabe la posibilidad de que la voz que organiza la escritura correspondiente a “Salónica” —el narrador *central*— delegue la perspectiva a esas figuras, es decir, que éstos pueden tener la capacidad de inventar o contemplar, tal como lo hace ese narrador que, a casi un ápice de distancia de Alguien, es capaz de eliminar su cercanía y colocarse como mero observador, como alguien que sólo contempla lo que sucede en el parque.

Un relato agónico

La complejidad con la que está construida *Morirás lejos* se refiere al empleo de artilugios narrativos tales como la inserción de “fragmentos [que] están organizados mediante un sistema de bloques con enumeraciones que adoptan diversos códigos, letras, números arábigos, números romanos”.²⁶ A dicha complejidad cabe agregar, y como ya se ha insistido, la incorporación de las notas al pie de la página.

Las notas que aparecen en *Morirás lejos* cumplen funciones muy particulares y tienen un tipo de destinatario y emisor específicos. Las notas de la novela, que enumero y enlisto a continuación, aparecen siempre mediante un llamado al pie de la página que se señala con un asterisco:

²⁵ *Ibid.*, p. 51.

²⁶ Noé Jitrik. “La escritura y su secreto: *rememoraciones Pacheco 2004*”. *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, coord. Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez, México, Siglo XXI/ITESM, 2006, p. 77.

- * momento en que probablemente otro observador lo sustituye. [1]
- * lo cual provoca la secreción de un líquido amarillo purulento. [2]
- * ¿O apareció, o estaba sin ser visto o ha estado siempre en esa banca? [3]
- * ¿Quién es el narrador omnividente? uno de dos: eme o el hombre sentado a unos catorce o quince metros del pozo con “El aviso oportuno” entre las manos. [4]
- * O tal vez Josefo aceptó la ignominia con objeto de sobrevivir para dejar un testimonio que de otro modo se hubiera perdido irreparablemente. [5]
- * y gane la batalla de Stalingrado. [6]
- * Las películas, hoy en poder de archivos ingleses, jamás serán exhibidas públicamente. [7]
- * Paracelso, Bruegel y Wagner fueron desde su adolescencia las grandes admiraciones de eme, aunque sostenidas con menos fervor del consagrado a Hitler, Napoleón, César y Tito Flavio Vespasiano. [8]
- * inepta desde un punto de vista testimonial y literariamente inválida porque no hay personajes y los que pudiera haber son juzgados por una voz fuera de cuadro, no viven ante nosotros, no son reales. [9]
- * Los archivos nazis rescatados de la destrucción impuesta por Himmler no mencionan levantamientos en campos de exterminio ni hablan de SS muertos por los prisioneros. [10]
- * eme aprendió rápidamente el castellano mientras lanzaba bombas contra España. [11]
- * pero ya no hay teléfono: eme decidió suprimirlo por la angustia que le causaba escuchar la campanilla sin saber quién le respondería cuando levantara el auricular. [12]
- * ¿Y no se han dado cuenta de sus cartas, visitantes, llamadas telefónicas? Por lo demás ¿a qué vino a México la hermana? ¿Fue amor, repudio del nazismo? ¿O su llegada en 1938 más bien se relaciona con los esfuerzos para que el petróleo mexicano, expropiado a las compañías británicas y norteamericanas, alimentase la maquinaria bélica de Hitler? [13].²⁷

Las trece notas aparecen en diversos momentos de la novela, y cumplen, según su ubicación, funciones diferentes. En las notas al pie de la página, regularmente, se encuentran “definiciones o explicaciones de términos empleados en el texto, a veces la indicación de un sentido específico o figurado”;²⁸ tal es el caso de la nota [1] en que se especifica que los gusanos que eme –uno de los personajes de la novela– vivisecciona y aplasta, secretan un líquido. Este dato sirve para contextualizar el espacio narrativo donde vive eme y, quizá como lo menciona Genette, es una textualidad que “adornan o desfiguran, según se quiera, obras de ficción narrativa o dramática, o de poesía lírica”.²⁹

Otro tipo de notas, presentan “referencias de citas, indicación de fuentes, exhibición de autoridades de apoyo, informaciones y documentos confirmativos o complementarios”.³⁰ Dentro de este régimen, las notas de *Morirás lejos* de la [5] a la [8], así como las [10], [11] y [13], presentan datos que si bien no son precisos, sí proporcionan cierta información que ayudaría al lector a relacionar lo narrado con algunos momentos o personajes de la historia que vinculan a la novela con referentes extratextuales. Las notas mencionadas pueden pertenecer al régimen antes aludido; sin embargo, en su totalidad todas son “textos de ficción”.³¹ Al respecto, Genette explica:

Original, ulterior o tardía, la notación autoral de un texto de ficción o de poesía señala inevitablemente, por su carácter discursivo, una ruptura de régimen enunciativo que hace completamente legítima su asignación al paratexto. Hay que precisar que este tipo de notas [...]

²⁷ José Emilio Pacheco. *Ibid.*, pp. 51, 67, 79, 91, 103, 105, 106, 140, 148 y 152, respectivamente.

²⁸ Gérard Genette. *Ibid.*, p. 278.

²⁹ *Ibid.*, p. 277.

³⁰ *Ibid.*, p. 278.

³¹ *Ibid.*, p. 284.

se aplica por lo general a textos cuya ficcionalidad es muy “impura”, donde abundan las referencias históricas o la reflexión filosófica: novelas o poemas cuyas notas se refieren precisamente, en lo esencial, a los aspectos no ficcionales.³²

Éste es el caso de las notas de *Morirás lejos* porque la mayoría se refieren a los aspectos no ficcionales del texto: Josefo, Paracelso, Bruegel, Wagner, Stalingrado y Hitler, etcétera, y tienen que ver con aspectos meramente históricos y culturales. Además, hay una ruptura en el régimen de enunciación de las mismas, ya que no corresponden a lo que puede considerarse la voz autoral, sino que éstas son enunciadas por una voz al interior del relato y ésta recae en dos de los personajes del universo narrativo de *Morirás lejos*, a saber, un dramaturgo frustrado o un escritor aficionado. Esta consideración coloca las notas de la novela en el régimen definido como autorales ficticias, “generalmente atribuidas a un personaje narrador [...] que simplemente dan a ese narrador una función autoral perfectamente verosímil”.³³

El artificio sobre el que las notas están articuladas no permite definir con certeza si la voz que las enuncia es la de algunas de las figuras aludidas: el dramaturgo frustrado o el escritor aficionado, ya que según la ruta de comprensión propuesta, se indica que lo que está contenido en la notas, más allá de explicaciones o acotaciones, es más bien una muestra de la historia de la escritura de la novela, es decir, una serie de notas, en el sentido de borradores, que dan cuenta de ese relato.

Las trece textualidades deben ser atribuidas a una voz autoral, que no es la de José Emilio Pacheco, sino un autor ficcional que documenta, explica y traza algunos de los motivos que estarían presentes en su relato, tales como la presencia y rasgos de su narrador, de sus personajes, de los

³² *Ibid.*, p. 284.

³³ *Ibid.*, p. 293.

elementos contextuales –tanto históricos como ficticiales– de la narración, aspectos relacionados con la construcción de sus figuras narrativas –el pasado de eme, sus admiraciones, fervores y angustias.

En las textualidades al margen, específicamente en las notas al pie de la página, se presentan los elementos indiciales a partir de los cuales se constituiría una narración que estaría por venir: rasgos y características de los personajes, del narrador, del espacio narrativo en que las figuras estarían alojadas, tiempo socio-histórico que serviría como un componente contextualizador de la narración, momentos en que la enunciación sería asumida por uno de los personajes. Además, las notas al pie de las páginas, sobre todo, las relacionadas con Josefo, las películas y los archivos nazis, contienen posibilidades de lectura que permiten señalar que esa voz que organiza los borradores está valorando la información con la que cuenta para construir su historia por venir.

La ruta de comprensión o trayecto de lectura que señalan estas textualidades al margen o en el umbral no identifica la configuración plena de una historia que inicia y culmina con sus respectivos personajes, diversos narradores y espacios-tiempos como elementos constitutivos del universo narrado; al contrario, reclama un estatuto inacabado, en el sentido de que se mantiene como una promesa, pero una promesa que más bien sería una sentencia que no llegará a cumplirse.

Esta sentencia tiene que ver con la promesa que está contenida en el título de la novela: *Morirás lejos*. El título proviene de *De los remedios de cualquier fortuna, desdichas que consuela Lucio Aneo Séneca* (1638). Esta información es proporcionada al lector en otra de las escrituras al margen, es decir, en el epígrafe: *Morirás lejos, conmigo llevo la tierra y la muerte*, firmado por Séneca/Quevedo.

A propósito de los títulos, otro de los umbrales o escrituras al margen de un discurso literario, Genette toma de algunos lingüistas la oposición tema (de lo que se habla) y rema (lo

que se dice) para clasificarlos.³⁴ Los títulos temáticos, como es el caso de *Morirás lejos*, suelen tomar:

[...] un lugar (tardío o no), un objeto (simbólico o no), un leitmotiv, un personaje, incluso central, no son propiamente dicho temas, sino elementos del universo diegético de las obras que titulan. Calificaré no obstante a todos estos títulos de *temáticos*, por una sinécdoque generalizante que será, si queremos, un homenaje a la importancia del tema en el “contenido” de una obra, sea del orden narrativo, dramático o discursivo. Desde este punto de vista, todo lo que en el “contenido” no es tema, o uno de los temas, está en relación empírica o simbólica con él y con ellos.³⁵

El título de la novela de Pacheco está tomado de otro texto, del cual se hace alusión en el epígrafe –del que me ocuparé más adelante. Si bien el sintagma *Morirás lejos* no es uno que tome la forma de un personaje o se constituya como un espacio narrativo en la novela, la importancia de

³⁴ “El rema o comentario «es la parte del enunciado que añade algo nuevo al tema, ‘dice algo de él’, que informa sobre él, se opone al tema (ing. *topic*) que es el sujeto del discurso, el elemento que se da por la situación, por la pregunta del interlocutor, el elemento que es el objeto del discurso, etc. Así, en *Pedro vino ayer* Pedro es el tema y vino ayer es el rema, el comentario, que, en las lenguas indoeuropeas se identifica con el predicado» (Dubois, *Dict.*, s.v. *commentaire*). El tema o *topic* es, pues, el objeto del que se habla: una de las tareas descifradoras del receptor consiste en la individualización del *topic* o *topics* de un texto, es decir de la isotopía fundamental o de las isotopías ocasionales del discurso. Se puede definir este «trabajo» como una operación pragmática que procede (por ejemplo, en un texto escrito) mediante hipótesis descifradoras que, partiendo del enunciado, se amplían a los párrafos, a los capítulos, al libro entero”. Angelo Marchese y Joaquín Forrandellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2006, p. 246. El enunciado descifrador, en el caso de *Morirás lejos*, sería el título de la novela que, junto al epígrafe, funcionan como una sugerente clave de lectura, la cual es develada al lector que ha sido capaz de incorporar los textos de la periferia al desarrollo de la trama.

³⁵ *Ibid.*, pp. 72-73.

este elemento viene marcada desde el inicio de la novela. El sintagma es mencionado en todo el libro, tal cual, en seis ocasiones: cinco de éstas en los *umbrales* del mismo: lomo, portada, portadilla, anteportadilla, epígrafe y en la página 121 de la novela: “Años atrás en Leipzig una mujer leyó las líneas de su mano [se refiere a la mano del personaje eme] y mirando a sus ojos sentenció: —Morirás lejos”.³⁶

Si el título da identidad al libro y en él puede advertirse un “«homenaje» a la importancia del tema contenido”, es de considerarse el hecho de que este sintagma aparezca con mayor énfasis en las zonas periféricas del texto y, en menor grado, al interior del universo narrativo. Descartando el lomo, la portadilla y la anteportadilla, que suelen ser elementos que se incluyen por protocolos editoriales, quedan, en el deslinde, la portada, el epígrafe y la mención del sintagma en voz de un narrador, cuya voz predomina en casi toda la novela. Es fundamental insistir en que el título es tomado de otro libro, *De los remedios de cualquier fortuna*. Ahora bien, según el orden lógico al que se somete un lector frente a un libro, el primer elemento que encuentra es el título, después el epígrafe, en el que se señala en la novela, pero no a boca de jarro, la procedencia del título. *Morirás lejos* es una construcción que, por los accidentes gramaticales que presenta, advierte una sentencia de muerte en un lugar lejano. La muerte será un tema que atraviere toda la novela, de ahí que el título sea un homenaje a la importancia de algún contenido en el texto; pero, además, la muerte es *re-matizada* (o configurada semánticamente) en las páginas de *Morirás lejos*.

En la novela se habla de la muerte en dos momentos. En primer lugar, de la muerte de los judíos en el plano historiográfico, durante la persecución de este pueblo a lo largo de la historia; pero además, se habla de las condiciones en que se daría la muerte de uno de los personajes: eme. La

³⁶ José Emilio Pacheco. *Ibid.*, 121.

muerte es *rematizada* en la diégesis de la siguiente manera: se habla de las circunstancias en que el personaje podría morir: suicidándose o asesinado por Alguien, el otro personaje. En el plano de la diégesis lo que sucede es que la muerte de eme nunca puede darse por certera, el lector nunca sabrá si efectivamente eme murió asesinado, suicidándose o en un campo de concentración ruso, entre otras posibilidades contenidas en la novela. Esto permite considerar que *Morirás lejos* es el relato de la imposibilidad de la muerte de eme. El tema es la muerte y la *rematización*, es decir la predicación, es todo lo que se dice de la muerte, incluido aquello que habla de su imposibilidad o llegada. El *rema* es, de este modo, la imposibilidad de la muerte,³⁷ por lo cual lo único que tenemos de ella es la agonía.

³⁷ Juan García Ponce en *Apariciones* comenta *El instante de mi muerte*, de Maurice Blanchot. En el ensayo “La imposibilidad de morir” explica que la muerte, para Blanchot, es un suceso que no puede vivirse en el orden del mundo real y es necesario, en consecuencia, crear espacios ficcionales para experimentarlo. Además, comenta *El inmortal* de Jorge Luis Borges y *El muerto* de Georges Bataille. García Ponce pone en diálogo el pensamiento de esos tres relatos en cuanto a la reflexión que sobre la posibilidad de morir ahí se plantea. En las reflexiones del escritor mexicano, se explicita por qué Blanchot entiende a la escritura como el único lugar en donde le es posible experimentar la muerte: “La muerte es un estado inaccesible para nuestra condición de hombres. Es la otredad radical. No podemos tocarla aun cuando sabemos de su existencia. La imposibilidad de morir no pasa de ser eso: el conocimiento de que morimos pero no sabemos qué es morir, de que somos para la muerte pero no sabemos para qué somos; la muerte nos está vedada y es inaccesible. Dejamos de ser pronombres personales –yo, tú, él, nosotros, vosotros, ellos– en el instante en que esa otredad viene y arrasa con la validez de todos los pronombres personales. Entremos entonces, tratemos de colocarnos, en ese terreno de lo impensable para hacer que el pensamiento pueda entrar a la imposibilidad de morir y haga de esa imposibilidad algo nuestro también”. Juan García Ponce. “La imposibilidad de morir”, *Apariciones*, México, FCE, 1987, pp. 175-184. Cuando García Ponce invita a entrar en los terrenos de lo impensable, invita a ingresar al espacio de la imaginación en donde es posible vivir lo imposible en el orden de lo real. Ese espacio, es el espacio literario de Maurice Blanchot. Si bien García Ponce habla de

Esta *rematización* es un principio estructurante de la novela. Si la muerte es vista como una metáfora de fin, límite o término, y no sólo como tema, la imposibilidad es, más bien, por llegar a ese fin, límite o término. En este sentido, la novela también se presenta como un texto que no tiene un fin o un término en su estructura, ya que al final se ofrecen ocho posibles desenlaces que restringen la posibilidad de considerarla como acabada o conclusa, sino que deliberadamente se propone su no-fin o no-término. Asimismo, no es gratuito que se hable de un morir en el futuro; el *morirás* como una promesa o una sentencia que debiera cumplirse pero que no llega a finiquitarse. La novela, de este modo, es una agonía, entendiendo agonía como un proceso que distiende o que prolonga la llegada al término o final de un proceso. La agonía, como metáfora de proceso que persigue un fin, se materializa en la escritura de *Morirás lejos*, es decir, todas las páginas y componentes de ésta son una distensión de la llegada al final de la narración que supone la conclusión de la misma, sin embargo, por la presencia de los ya mencionados ocho posibles desenlaces, éste no se consume. En este sentido, *Morirás lejos* es una novela por venir, que no está terminada, sino que siempre está en proceso, como una especie de borrador, de notas que tendrían como consecuencia la escritura de una novela acabada, terminada.

Uno de los argumentos que afianzan la idea de que *Morirás lejos* es un relato agónico, tiene que ver con la presencia de la historia de la escritura de la novela, la cual está en los márgenes de la misma, y según la cual los componentes de ésta son sólo borradores o esbozos de una novela por venir. Como ya se ha mencionado, en la novela de Pacheco se da cuenta de varias historias que no terminan por

la imposibilidad de morir, lo hace llevando la atención hacia el polo de lo real para llevarlo al polo de lo imaginario. En este último, lo imposible se convierte en posible.

configurarse o confeccionarse y estas historias tienen que ver con la persecución del pueblo judío o la posible relación de perseguidor-perseguido o víctima-victimario entre eme y Alguien. Sin embargo, a través de las notas al pie de la página de la novela, se filtra otra historia que no es más que la historia de la escritura de *Morirás lejos*. Una de las notas –en las que se advierte la presencia de gérmenes o semillas de posibles personajes, potenciales voces narradoras o posibles espacios narrativos en donde se desarrollará una narración que está por venir– es: “¿O apareció, o estaba sin ser visto o ha estado siempre en esa banca?”, para referirse no sólo a la presencia de un personaje en un determinado espacio, sino además para perfilar la posibilidad de que el espacio que ocupará ese personaje sea una banca que pudiera estar o no en un parque. En otra nota, cabe recordar, se cuestiona sobre la identidad del narrador del relato por venir: “¿Quién es el narrador omnividente? Uno de dos: eme o el hombre sentado a unos catorce metros del pozo con “El aviso oportuno” en las manos.”³⁸

Cabe recuperar, ahora, la ruta de comprensión que abre el título de la novela de Pacheco al ser tomado o “inspirado” en el texto de Séneca, glosado por Francisco de Quevedo. Con respecto a los títulos, hay que mencionar que para Genette “la relación temática puede ser ambigua y abierta a la interpretación”.³⁹ Uno de los factores de ambigüedad que se prestan para la interpretación es “la presencia de una obra en segundo grado de la que toma su título, de suerte que no podemos decir si se refiere temáticamente a la diégesis o, de manera puramente significativa, a la obra en abismo”.⁴⁰ La obra en segundo grado que está presente en *Morirás lejos* es, como se apuntó, *De los remedios de cualquier fortuna...*

³⁸ José Emilio Pacheco. *Ibid.*, p. 51.

³⁹ Gérard Genette. *Ibid.*, p. 74.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 75.

Las claves interpretativas que se inauguran desde el título de la novela, se vinculan con el epígrafe de la misma, ya que en la página que aloja esta textualidad al margen se menciona el enunciado completo del que se extrajo el título de la novela, y el nombre de los autores de la obra en segundo grado. El epígrafe completo es: “*Morirás lejos, conmigo llevo la tierra y la muerte, firmado por Séneca/Quevedo*”.

Una de las funciones de este umbral, que es el caso de *Morirás lejos*, es ser:

un comentario al *texto*, que precisa o subraya indirectamente su significación [...] más a menudo es enigmático, con una significación que se aclarará o confirmará con la lectura del texto [...] Esta atribución de pertinencia está a cargo de lector, cuya capacidad hermenéutica es a menudo puesta a prueba.⁴¹

La textualidad periférica de *Morirás lejos*, como ya se ha insistido, corresponde a una obra de Séneca glosada por Quevedo, quienes, según la tipología de Genette, serían los autores del texto fuente del epígrafe, mientras que por haber seleccionado el texto que aparece como epígrafe, José Emilio Pacheco, mejor dicho, la voz autoral de José Emilio Pacheco, funciona como el epigrafista. No existe, de esta manera, mayor complicación en el proceso de alusión explícita que hay en la novela, esto es, las indicaciones que hay para hacer énfasis en esa textualidad y trazar una ruta de comprensión que está subrayada desde esa periferia.

La presencia de esa textualidad al margen acentúa una veta de lectura que ya se ha señalado en relación con el título de la novela. *De los remedios de cualquier fortuna* contiene una disertación acerca la muerte, y la composición del texto se distingue porque unas partes fueron originalmente escritas por Séneca y otras escritas por Quevedo, quien tomó como eje o base los pensamientos de Séneca para comentarlos. *De*

⁴¹ *Ibid.*, p. 134.

los remedios... reúne un conjunto de pensamientos sobre la muerte, aunque no es el único tema que contiene. La parte de donde se extrae el epígrafe y el título de la novela de Pacheco está agrupada bajo el subtítulo *Morirás lejos* y tiene como constante la idea de que la muerte es un suceso al que tarde o temprano se somete el hombre.

El texto forma parte de un conjunto de epístolas que el filósofo cordobés escribió para su amigo Galión y en ellas le aconseja sobre las desdichas que, producto de la fortuna, generan dolor o sufrimiento al hombre, como lo son la muerte, la pobreza, el destierro, la pérdida de los amigos o de la familia. El texto fue traducido por Francisco de Quevedo, pero más que una traducción, Quevedo agregó, a manera de comentario, algunas glosas a *De los remedios de cualquier fortuna*.⁴²

Sobre la obra de Séneca, Joaquín Beltrán Serra hace una descripción del léxico que el filósofo emplea para referirse a la muerte:

El tema de la muerte ocupa un buen número de páginas en la obra del filósofo cordobés. Si en las *Consolaciones* tiene referencias obligadas a ella, el *Epistolario* está salpicado de alusiones, sin olvidar que algunas epístolas desarrollan como tema capital el suicidio. No se trata de describir su esencia, con definiciones por lo general negativas

⁴² A propósito de la traducción que Quevedo hace del texto de Séneca, Marco Antonio Coronel Ramos, en "La traducción literaria: absorción de lo ajeno y testimonio de la continuidad cultural", explica que Séneca fue ampliamente comentado y traducido en España, ya que el filósofo y Quintiliano si bien escribían en latín, "eran tan españoles como Cervantes. Por poner un ejemplo concreto podemos poner de relieve cómo en España se traduce y comenta a Séneca, porque además de considerársele español, a pesar de escribir en latín, se le elige porque su filosofía se considera típicamente española". Marco Antonio Coronel Ramos. "La traducción literaria: Absorción de lo ajeno y testimonio de la continuidad cultural", *Homenaje a César Simón*, eds. Antònia Caballines, José Vte. Bañuls y Arcadio López, Valencia, Universitat de València, 2000, p. 228.

(*mors est non esse*. 54, 4), sino de alcanzar con ella la libertad, de erradicar ese temor visceral a morir. Se debe aprender a morir, por tanto, despreciando la muerte y meditando a lo largo de toda la existencia las circunstancias que nos permiten aceptarla placentera y sosegadamente.⁴³

De los remedios de cualquier fortuna, específicamente en el apartado con subtítulo *Morirás lejos*, consiste en la descripción de esas circunstancias que podrían hacer de la llegada de la muerte un fenómeno en el que el sufrimiento cesa para convertirse en algo, como lo indica Beltrán, placentero y sereno. Se trata, en suma, de un discurso persuasivo, esto es, que incita o convence al destinatario de esas palabras a concebir a la muerte y el morir de formas muy particulares. La posible relación de sentido que se puede establecer entre la novela de Pacheco y el texto de Séneca/Quevedo tiene que ver con una concepción de la muerte como un proceso no terminado, entender la muerte como la culminación de la vida si y sólo si en vida se es consciente de que ese momento va a llegar. En otras palabras, la vida es el proceso y la muerte es la meta, el fin, el límite de la vida. De esta forma, la muerte se implica y relaciona directamente con la vida, pero además, la vida puede ser vista como una agonía: no estar muerto, pero sí encaminarse hacia ese estado. Al respecto, en el texto de Séneca/Quevedo se apunta: "*Morirás lejos*. Quien muere en sí cada día se acerca más a su muerte".⁴⁴ Morir cada día es vivir, pero, también, agonizar, estar más cerca de la muerte.

Ahora bien, si se reconsidera lo antes dicho respecto de la muerte como metáfora de culmen en la novela de Pacheco, tenemos que la muerte puede ser vista como la culminación

⁴³ Joaquín Beltrán Serra. "Terminología para la muerte y el suicidio (Lucrecio, Séneca, San Agustín, Sidonio)", *Cuadernos de filología clásica, estudios latinos*, núm. 4, 1993, p. 30.

⁴⁴ José Emilio Pacheco. *Ibid.*, p. 133.

o fin de *Morirás lejos*. El vivir la agonía –morir cada día–, puede estar representado por la escritura y la lectura de la novela; esta última es ya una forma de reescribirla. Mientras la novela se va presentando desde su primera hasta la última de sus páginas se puede decir que se está frente al proceso de vida de la escritura que, conforme se va avanzando, se acerca a su final, a su muerte; éste es un proceso agónico: inicia en la primera página y conforme la diégesis se va a agotando la novela está muriendo, llegando a su término.

Sin embargo, el proceso agónico no termina o finaliza, por la presencia de un conjunto de páginas tituladas “Apéndice: otros de los posibles desenlaces”⁴⁵ en los que se contemplan diferentes maneras en las que podría terminar la narración, a saber: el asesinato de alguno de los personajes, la inexistencia de eme o de Alguien o el suicidio de uno de ellos. La no posibilidad de dar término a la historia puede ser vista como la no posibilidad de llegar a la muerte, esto nos permite decir que la novela es un proceso agónico, algo que no termina. La agonía puede ser vista como un vivir perpetuamente el morir.

Los juegos de la sugerencia en los que se funda la novela no sólo conciernen a los elementos narrativos que en ella, constantemente, están en vías de consolidarse. *Morirás lejos*, vista como una suma de notas que tendrían como consecuencia la constitución de una novela, propone la inclusión de discursos no propiamente narrativos, esto es, la inserción de escrituras que tienen la forma del verso, pero además, de escrituras colocadas en los bordes de la novela, desde las cuales, a pesar de no pertenecer al centro de los hilos de las narraciones, se configura la historia de la escritura de la novela.

Las menciones que sobre la palabra, la escritura, los personajes, el narrador, los desenlaces, el espacio y tiempo en el que habitan las figuras narrativas de la novela, aparecen con mayor énfasis en el centro de las páginas de la no-

⁴⁵ *Ibid.*, 152.

vela. Una de estas menciones no se presenta o toma la forma, como en los casos descritos. Uno de los momentos de la novela en que se hacen referencias a las figuras narrativas está escrito en verso:

pero quién es eme
quién soy yo
quién me habla
quién me cuenta esta historia
a quién la cuento.⁴⁶

La inserción de estos versos⁴⁷ se presenta hacia el final de la diégesis de la novela y es importante destacarlo, ya que en este punto del entretrejimiento de los hilos del discurso, se cuenta con una serie de antecedentes textuales que pueden ser relacionados con los contenidos de los versos. La pregunta por la identidad de eme no se formula tal cual a lo largo de las páginas de *Morirás lejos*, sin embargo, sus posibles identidades, a nivel textual, se ofrecen con mayor acento luego del subtítulo “Totenbuch”, ya que en los segmentos anteriores (“Salónica”, “Grossaktion”, “Götterdämmerung” y “Díaspóra”) lo que el discurso presenta es, más bien, fragmentos que sugieren o la incertidumbre acerca de la existencia de eme o aspectos de la función que cumple en la casa aldeaña al parque. Al inicio del segmento “Totenbuch”, se consigna que: “[Eins] eme es el apóstol de la medicina futura”.⁴⁸ Esta acepción es introducida por el nombre en

⁴⁶ *Ibid.*, 147.

⁴⁷ Hay que aclarar que si bien este fragmento de la novela tiene la forma de poema, no es en su estructura en donde se descifrará si es un texto lírico. Sin embargo, los diferentes momentos en que se insertan este tipo de escrituras en la novela hace recordar que además de ser narrador, la obra de José Emilio Pacheco también se constituye por la escritura de poemarios.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 73.

alemán del número uno; el uso de ese nombre del número se debe a que en la novela ya se han empleado todas las letras del alfabeto en español. La selección de este tipo de léxico en el discurso de la novela también muestra que los hilos de la ficción y los de la historiografía se entremezclan, ya que el empleo de palabras en alemán apunta sesgadamente hacia los contenidos historiográficos: la Segunda Guerra Mundial. Además, en el mismo segmento “Totenbuch” se incluye la descripción de los efectos de los experimentos que eme, siendo el apóstol de la medicina futura, realizó en cuerpos y cadáveres humanos:

Gracias a eme algunos de nuestros contemporáneos serán inmortales; no en sentido figurado sino en el sentido físico de la palabra. Somos la última generación de cadáveres. Dentro de poco seres en los estados terminales del cáncer o en el segundo infarto serán congelados y despertarán de su hibernación cuando la ciencia posea los medios para curar todas las enfermedades y los órganos artificiales permitan un simple cambio de refacciones.⁴⁹

El párrafo, además de mostrar qué tipo de experimentos realizó eme, presenta una particularidad en la forma de enunciación del narrador. Si bien a lo largo de los contenidos en los segmentos de “Salónica”, el narrador parece permanecer en calidad de observador, éste es de los pocos casos en que se incluye dentro de la acción; va de la despersonalización en la forma de enunciar a la inclusión de sí mismo en el grupo de los sujetos que se verían beneficiados por los experimentos de eme. Esto permite decir que quien está enunciando no es sólo el narrador capaz de ingresar a las interioridades de eme o de Alguien y salir de ellas para colocarse como mero observador, sino que, en este caso, participa de la perspectiva de otro grupo de actores que no aparecen con la misma recurrencia con la que aparecen los judíos. El segmento es

⁴⁹ *Idem.*

una narración en donde por primera vez se muestra una voz distinta a la del pueblo perseguido, una voz que habla por los alemanes que apoyaron el exterminio de los judíos.

En el mismo segmento “Totenbuch”, luego de que esta voz se introduce para referirse a los experimentos del “apóstol de la medicina futura”, se presenta una descripción de los posibles efectos que un cuerpo puede sufrir al ser sometido a las prácticas científicas de eme. Este cuadro descriptivo es incorporado al discurso de *Morirás lejos* mediante el nombre de números en latín que van del *primus* al *decimus*, pero además, se introducen los nombres de números en alemán. De esta manera, es posible decir que los hilos de la narración ficcional y los de la historiográfica se intercomunican no sólo por los contenidos textuales que sugieren conexiones entre ellos, sino por el uso predeterminado de ese tipo de léxico. Mediante el uso de los nombres de números en alemán se hace alusión a la Segunda Guerra Mundial; mientras que mediante el empleo de números en latín (*primus, secundus, tertius, quartus, quintus, sextus, septimus, octavus, nonus y decimus*)⁵⁰ a la destrucción del templo de Jerusalén a manos del ejército latino de Tito Flavio Vespasiano.

Sobre los contenidos de los versos del poema antes citado y las identidades de eme, los fragmentos posteriores al introducido mediante el número alemán [*Eins*], apuntan invariablemente a los contenidos historiográficos de la novela, pero, además, señalan no sólo los concernientes a la narración ficcional, sino que sesgadamente abonan en la constitución de la historia de la escritura de la novela.

La muerte, como se apuntó, es un tópico que atraviesa la novela pero que se acentúa hacia el final de la misma. Los fragmentos citados contienen ese tema y éste puede ser visto o como contenido de la diégesis o como una metáfora de fin, límite, o margen en la escritura que constituye *Morirás lejos*.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 74-75.

Como contenido de la diégesis, el segmento “Totenbuch” está plagado de la presencia de la muerte, pero no sólo porque se narra la muerte de los judíos, sino porque también hay alguien que está mirando la muerte del otro. Por ejemplo, la descripción de los experimentos, en el caso de que eme sea “el apóstol de la medicina futura”, está hecha desde la perspectiva de alguien que mira cómo es el proceso que desencadena en la muerte de alguien más. La tematización de este tópico desde esa perspectiva invariablemente introduce la espera de la llegada de la muerte del otro y esta espera se traduce en la narración de la agonía del otro. Esta agonía que tendrá como fin la muerte, también puede ser vista como un vivir, es decir, la espera por la muerte tiene como consecuencia el agonizar, pero ese agonizar puede ser visto de dos maneras: como un morir en busca de la muerte y como un vivir en busca, también, de la muerte.

La agonía, como un proceso hacia la muerte que implica el vivir, puede ser vista como algo que atraviesa la novela, pero también en algunos de los fragmentos a los que se ha aludido se entrevé que si bien la muerte está presente como un tema, ese tópico puede ser trasladado y visto como una perspectiva que permite leer *Morirás lejos* desde otros derroteros, esto es, la agonía como una metáfora de la historia de la escritura de la novela.

Los elementos textuales con los que se cuentan para poder entrever ese *relato agónico*, tienen que ver con lo referente a los hilos de la narración ficcional y la historiográfica, como se mostró anteriormente, pero, además, con algunos elementos textuales que permanecen en los márgenes de la novela. Sobre los primeros, conviene retomar los contenidos de los versos previamente (anteriormente) citados:

pero quién es eme
quién soy yo
quién me habla

quién me cuenta esta historia
a quién la cuento.

La pregunta por la identidad de quien enuncia acusa dos posibilidades: el escritor aficionado o el dramaturgo frustrado y las consecuentes negaciones que hay en la novela sobre la existencia de éstos. Es necesario, entonces, adjudicar esa enunciación a alguien ajeno a los mundos narrados en los hilos ficcionales e historiográficos. Esta enunciación podría pertenecer al narrador *central*. Sin embargo, ese desdoblamiento de quien enuncia en la escritura también puede sugerir que es la figura responsable del orden en que se encuentran los fragmentos y segmentos que componen la novela, es decir, ese yo es quien ha transcrito no sólo las referencias al informe del sobreviviente⁵¹ o al tratado que en latín escribe eme –el cual versa sobre los experimentos de congelación y resucitación de cuerpos (73-76)–, sino también lo relativo a las fuentes con las que cuenta el escritor aficionado para escribir sobre la toma del templo de Jerusalén o quien sería responsable de la disposición de las notas al pie de las páginas, de la selección del epígrafe y, más aún, alguien que es capaz de negar la existencia del espacio ficcional en que habitan los personajes eme y Alguien y, en consecuencia, a éstos. Ese yo es, en suma, alguien que aglutina las capacidades que le ha dado a las figuras narrativas que interfieren en su relato, sean éstas los personajes o el narrador omnividente, ya que, por un lado, puede asumir las funciones de observador –como Alguien o eme–, y por otro, de un sujeto que “inventa o contempla”⁵² –como el narrador omnividente– y desplazarse de una a otra para darle la voz a los personajes o para asumir la enunciación.

En esta línea, es necesario señalar que ninguna de las figuras narrativas se presenta de esa manera en el discurso,

⁵¹ *Ibid.*, pp. 49-53.

⁵² *Ibid.*, p. 51.

ninguna de ellas se pregunta por su identidad, sino que sus posibles roles sólo son sugeridos por una voz ajena a ellos que si bien puede ser la del narrador en constante desplazamiento, también puede pertenecer al artífice no sólo de los personajes, sino (además a la) también del propio narrador.

El yo-artífice, capaz de autocuestionarse, sin embargo, no duda –o no le interesa dudar– de algo fundamental en la novela: hay una historia que se está contando, si hay duda sobre la identidad propia o la de los personajes, no la hay sobre la escritura a través de la cual se presenta un relato. La inestabilidad en la que se mueve la novela, de esta manera, apunta hacia quién sería eme, quién el enunciador o quién sería el escucha, pero no de la historia que se cuenta.

Los personajes de *Morirás lejos* siempre están en constante construcción, conforme se avanza en las páginas de la novela éstos van cambiando de identidad e, incluso, se llega a negar su existencia, pero también del espacio narrativo en donde, se supone, habitan. No sólo estas figuras se someten a esta continua transformación o negación, también el hecho de que en la novela se propongan varios desenlaces muestra que el todo discursivo es no-acabado y ese carácter inconcluso puede ratificar que lo que se presenta puede ser considerado como un borrador.

Otro de los elementos que en el discurso permanece en ciernes –que sólo comienza a configurarse–, es el narrador omnividente, ya que el narrador *central* sólo menciona cuáles serían las características de éste y a cuál de los personajes le correspondería esta función; sin embargo, en ningún momento eme o Alguien asumen totalmente esa función, ya que algunas partes de la novela son enunciadas desde una perspectiva que no podría corresponderle a, por ejemplo, Alguien en calidad de delincuente sexual o amante de una mujer casada. Este narrador “inventa o contempla” y, en este sentido, Alguien asume esas funciones cuando se dice que puede ser un dramaturgo o un escritor, pero, además, eme también puede poseer la capacidad de contemplar, cuan-

do en la novela se narran los momentos en que éste observa el tormento y la tortura en, por ejemplo, los campos de concentración. Dado el juego de posibilidades sobre la identidad de narrador omnividente, tampoco es posible hablar de la consumación en la construcción de esta figura, lo que permite decir que, al igual de los personajes, ésta es una que también adquiere un estado germinal.

Morirás lejos es un texto acabado, con un principio y un fin más o menos definidos; sin embargo, al interior de ella, los contenidos apuntan a la constitución de una suma de notas o de borradores que darían lugar a la composición del relato que planea componer el escritor aficionado o la obra de teatro que imagina en la banca del parque el dramaturgo frustrado. La novela no es de la escritura o del relato o de la obra, sino el proceso que busca la constitución de alguna de los dos. De esta forma, la agonía puede ser vista como el relato no de lo sucedido en los planos ficcional o historiográfico, sino como el relato que muestra el proceso de la escritura de la misma.

EL NARRADOR INCONFESABLE DE "TALPA" DE JUAN RULFO

Cecilia Colón*

“Leer es participar en la construcción del texto y del mundo porque la literatura, y en especial la narrativa, es parte del mundo de la acción sólo cuando es leída”.¹ ¿Qué sucede cuando nosotros nos asomamos a otros mundos, vislumbramos otras realidades a través de un texto narrativo? En primera instancia, nuestra propia realidad se amplía, conocemos otros personajes, otras situaciones, otra forma de ver el mundo, otro modo de sentir y nos enriquecemos. Es la única manera en que podemos rescatar la memoria y la forma de ser del pasado, también es nuestra única opción para inventar un futuro optimista o desastroso, con seres humanos o poblado por monstruos terribles, sin embargo y a pesar del punto de vista del escritor, logramos participar en esta construcción del mundo al leer una narración.

Cuando Juan Rulfo publicó su libro de cuentos *El Llano en llamas*, seguramente nunca imaginó que sería tan recordado y estudiado al paso del tiempo, no se imaginó la puerta del mundo que estaba abriendo a todos los lectores de todos los tiempos, una puerta por la que podríamos ingresar a un universo diegético cuya realidad resultaría mágica, todo un reto para los lectores de ese año de 1953 y para los venideros. Es

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Luz Aurora Pimentel, *Relato en perspectiva*, p. 163.

sabido que al principio, tanto *El Llano en llamas* como *Pedro Páramo* levantaron muchos comentarios entre la crítica; para muchos, los libros no eran buenos, pero hubo también excepciones. A continuación reproduzco una que me pareció interesante:

La aparición de esta novela [*Pedro Páramo*] ha suscitado muy diversos comentarios entre escritores y críticos. En tanto que para unos se trata del más serio y mejor esfuerzo por dar forma definitiva a lo que debe ser la novela mexicana, para otros es la acumulación de relatos inconexos que naufragan por la falta de unidad. Lo que ocurre, a nuestro modo de ver, es que Juan Rulfo acaba de despertar con esta obra el marasmo en que se halla sumida la novela mexicana que hace muchos años, con rarísimas excepciones, se ha anquilosado en la repetición de los mismos temas considerados desde un mismo ángulo de percepción sin decidirse a explotar nuevos campos de ficción literaria más acordes con la sensibilidad estética de nuestro tiempo. [...] En *Pedro Páramo* el lector es conducido dentro de un ámbito rotundo, que al mismo tiempo es realidad y sueño, donde se dan la mano con una naturalidad que asombra el intenso realismo y la ficción más depurada para expresar uno de los estilos de vida más connaturales al pueblo de México.²

Este crítico tuvo la visión de ver la importancia de la novela de Juan Rulfo en el año de su aparición (1955) y no sólo eso, también reconoció el estilo nuevo, fresco, netamente rulfiano que habría de caracterizar la corta obra del escritor.

A Rulfo se le tildó de tímido y lacónico, ciertamente, a lo largo de las varias, no se puede decir muchas, entrevistas que concedió, los periodistas llegaban a esa conclusión; sin embargo, a pesar de esto, se conocen muchos detalles de la vida del escritor precisamente porque él mismo se encargó de hacerlos públicos. De esta manera, los lectores sabemos que él nació en Jalisco, que su padre y muchos de sus tíos fueron

² Salvador de la Cruz, "Pedro Páramo", pp. 35-36.

asesinados por los cristeros; años después murió su madre y él vivió parte de su juventud en un orfanato hasta que entró a la Universidad de Guadalajara, pero gracias a una larga huelga de la institución se vino a México a estudiar leyes. Después empezó a trabajar, pero casi siempre estaba solo. El propio Rulfo refiere esta situación de la siguiente manera:

Yo no conocía a nadie, así que después de las horas de trabajo me quedaba a escribir. Precisamente como una especie de diálogo que hacía yo conmigo mismo. Algo así como querer platicar un poco. En mi soledad en que yo... con quien vivía. Se puede decir: yo vivía con la soledad. Yo platicaba, charlaba con la soledad [...]. El escritor no desea comunicarse, sino que quiere explicarse a sí mismo.³

Esta soledad se ve reflejada en sus textos, al igual que las duras experiencias que vivió durante sus primeros años de vida, de la misma manera que el paisaje seco, árido, desolado e irritantemente caliente de los Altos de Jalisco, cuyo recuerdo se quedó impreso en su memoria. Por esta razón, las descripciones que acompañan una buena parte de sus cuentos y su novela son de esta índole.

En alguna ocasión, él dijo que más que hechos concretos, lo que recordaba de su niñez eran sensaciones y recurre a esta memoria para recrearlas en sus textos, a veces de una forma muy cruda, pero que ayudan al lector a entender todo lo que pasa en la narración.

Juan Rulfo maneja varios temas en sus cuentos y su novela, entre ellos: la soledad, la muerte, el desasosiego como el destino último de algunos personajes que no ven otra salida a su situación; pero, sin duda, algo de lo más interesante es el narrador o narradores que nos cuentan una historia, sobre todo, si éstos ya están muertos como en el caso de *Pedro Páramo* o buscan al lector para contarle algo, para hacerlo su cómplice, como en el cuento “Acuérdate”.

³ Reina Roffé, *Juan Rulfo, autobiografía armada*, pp. 23-24.

Escogí el cuento “Talpa” tomando como motivo principal de mi análisis al narrador. Este cuento fue publicado por primera vez en la revista *América*, en 1950. Posteriormente, Rulfo lo incluyó en *El Llano en llamas* en 1953. Como dato curioso, agregaré que en 1955 se rodó la película *Talpa* con versiones en español e inglés, bajo la dirección de Alfredo B. Crevenna. Los actores principales fueron: Lilia Prado, Jaime Fernández y Víctor Manuel Mendoza.⁴

El narrador inconfesable de “Talpa”

Si la narración es el producto del acto de narrar y narrar es dar cuenta de algo a alguien, vamos a ver quién nos cuenta la historia, cómo nos la cuenta y qué nos cuenta.

En primera instancia, tenemos tres personajes en el cuento: Tanilo Santos, Natalia y el hermano de Tanilo, cuyo nombre nunca sabemos y que es quien narra la historia. De entrada, si no conocemos por ninguna descripción a nuestro narrador, podemos suponer que se oculta detrás de esta voz narrativa por alguna razón. Es un narrador homodiegético en primera persona, cuenta la historia desde su presente, el yo que narra, proyectándose a un pasado reciente, el yo narrado. Este yo que narra, acomoda los hechos a su libre arbitrio y conveniencia. Empieza narrando la historia por el final, es decir, cuando él y Natalia vuelven de Talpa, ya están en Zenzontla, su lugar de origen, y ella se arroja llorando a los brazos de su madre en busca de consuelo. De esta pequeña descripción con la que abre el texto, el narrador se regresa en el tiempo a lo que pasó unos días antes y comienza así el segundo párrafo:

Sin embargo, antes, entre los trabajos de tantos días difíciles, cuando tuvimos que enterrar a Tanilo en un pozo de la tierra de Talpa, sin que nadie nos ayudara, cuando ella [Natalia] y yo, los dos solos, juntamos

⁴ *Enciclopedia Cinematográfica Mexicana 1897-1955*, p. 645.

nuestras fuerzas y nos pusimos a escarbar la sepultura desenterrando los terrones con nuestras manos —dándonos prisa para esconder pronto a Tanilo dentro del pozo y que no siguiera espantando ya a nadie con el olor de su aire lleno de muerte—, entonces no lloró.⁵

Es interesante la forma que elige el narrador para contarnos esa parte de la historia que casi acaba de suceder en el tiempo diegético. Hace una enumeración de hechos: la búsqueda del pozo adecuado para sepultar y esconder, al mismo tiempo, a Tanilo; el entierro de éste con las propias manos de Natalia y el hermano y luego a echarle encima los terrones de tierra; a lo largo de todas estas acciones tan duras y difíciles, tan arduas para una mujer que no posee la fuerza de un hombre, Natalia no lloró, se portó fuerte, dura, como si el llanto fuera una señal de debilidad, por eso se lo aguantó, no lo soltó hasta que llegó con su madre. Las lágrimas son un contraste entre la sequedad del paisaje y la relación, ya seca, de Natalia con su cuñado. Al llegar con la madre, ella se desahoga, saca el dolor, la culpa que en forma de llanto se le viene encima y que la refresca como devolviéndole los sentimientos.

El siguiente párrafo está elaborado de la misma forma: el narrador describe el camino de regreso desde donde enterraron a Tanilo hasta Zenzontla, en silencio, con rapidez, y reitera la dureza de ella. Es como si él se preguntara: “Si pudo soportar todo eso, ¿por qué llora al ver a su madre?” Y así lo piensa:

Vino a llorar hasta aquí, arrimada con su madre; sólo para acongojarla y que supiera que sufría, acongojándonos de paso a todos, porque yo también sentí ese llanto de ella dentro de mí como si estuviera exprimiendo el trapo de nuestros pecados (p.122).

⁵ Juan Rulfo, *El Llano en llamas*, p. 122. A partir de esta cita, todas las que sean de este texto, tendrán el número de página al lado para no distraer al lector con la llamada a pie de página.

Por fin viene la confesión directa del crimen que él y Natalia cometieron: ambos mataron a Tanilo, esposo de Natalia y hermano del narrador. Los lectores vamos comprendiendo el motivo por el cual no sabemos ni el nombre de este narrador; no quiere involucrarse con nada que no sea el deseo por Natalia, por su cuerpo y su pasión. De aquí nace la desconfianza ante este narrador que ha cometido un crimen y que, obviamente, nos va a dar su versión de los hechos.

El lector, al leer desde el principio esta narración en primera persona, presupone un tono confidencial que implica una complicidad, puede intuir que algo fuerte va a suceder y al leer que el narrador lo confiesa tal como se supone que ocurrió, el lector se queda sorprendido, pero al mismo tiempo ya está seducido por la forma en que lo narra, por iniciar con la confesión directa del delito que cometió y puede pensar: “Ya sé que cometiste un crimen, pero ¿cómo y por qué?” Como si el narrador escuchara la pregunta, inmediatamente relata los antecedentes:

La idea de ir a Talpa salió de mi hermano Tanilo. A él se le ocurrió primero que a nadie. Desde hacía años que estaba pidiendo que lo llevaran. Desde hacía años (p. 123).

Esta reiteración complementa la justificación del viaje, aunada a la enfermedad que padecía Tanilo y que fue lo que lo hizo insistir en esta peregrinación: pedirle a la Virgen de Talpa que lo curara de todos sus males. Es precisamente este padecimiento tan agobiante el que le da el pretexto perfecto a la pareja para deshacerse de Tanilo sin complicaciones y como la consecuencia lógica de un viaje muy largo hecho en circunstancias adversas: a pie y estando él tan enfermo.

El crimen ocupa el primer plano de la narración, el cómo y el por qué vienen después, en los entretelones del texto.

Luego de esta explicación continúa un párrafo en donde el narrador describe a Natalia al mismo tiempo que describe su

propio deseo, su propio interés, como para tratar de acallar sus propios remordimientos.

Yo ya sabía desde antes lo que había dentro de Natalia. Conocía algo de ella. Sabía, por ejemplo, que sus piernas redondas, duras y calientes como piedras al sol del mediodía, estaban solas desde hacía tiempo. Ya conocía yo eso. Habíamos estado juntos muchas veces; pero siempre la sombra de Tanilo nos separaba: sentíamos que sus manos ampolladas se metían entre nosotros y se llevaban a Natalia para que lo siguiera cuidando. Y así sería siempre mientras él estuviera vivo (p. 123).

Esta descripción poética forma una sinécdoque, pues sólo habla de las piernas de Natalia, que es lo que más llama su atención, pero al hablar de esta parte de ella, que es lo que más desea, habla de toda ella y de la “aparente” soledad en la que vivía. No obstante, aquí cabe una pregunta: ¿realmente ella estaba sola o eso es lo que quiere hacernos creer el cuñado-narrador? El deseo carnal es lo que pasa por la mente y el cuerpo de ellos dos: la pasión sexual que los consume, el poder amarse ¿o poseerse?, sin que nadie se interponga, el deseo de poder estar juntos. Empero, Tanilo era un obstáculo para lograrlo y el afán de deshacerse de este obstáculo lo más pronto posible para dar rienda a esta pasión es lo que los hace cometer el crimen. Aquí se teje una trama interesante de deseos expresados no con palabras, pero sí con acciones, con descripciones que nos cuentan lo que ocurre.

Sin embargo, otra vez viene la justificación:

Yo sé ahora que Natalia está arrepentida de lo que pasó. Y yo también lo estoy; pero eso no nos salvará del remordimiento ni nos dará ninguna paz ya nunca. No podrá tranquilizarnos saber que Tanilo se hubiera muerto de todos modos porque ya le tocaba, y que de nada había servido ir a Talpa, tan allá tan lejos; [...] porque todo lo que se mortificó por el camino, y la sangre que perdió de más, y el coraje y todo, todas esas cosas juntas fueron las que lo mataron más pronto (p. 123).

Quiero hacer hincapié en esta oración: “y el coraje y todo, todas esas cosas juntas fueron las que lo mataron”. Si tenemos un narrador homodiegético, cuya narración es nuestra única fuente de información, él decide qué nos dice y qué calla, por lo tanto, ese “coraje y todo, todas esas cosas juntas” de las que no habla ni nos da mayores explicaciones, ¿no se deberá, precisamente, al hecho de que Tanilo se dio cuenta de lo que pasaba entre ellos? La otra referencia a esta insinuación es la siguiente:

Y cuando menos acordamos lo vimos metido entre las danzas. Apenas si nos dimos cuenta y ya estaba allí, con la larga sonaja en la mano dando duros golpes en el suelo con sus pies amoratados y descalzos. Parecía todo enfurecido, como si estuviera sacudiendo el coraje que llevaba encima desde hacía tiempo, o como si estuviera haciendo un último esfuerzo por conseguir vivir un poco más (p. 128).

Nuevamente el coraje que hacía a Tanilo sacar fuerzas de flaqueza para bailar en medio de la gente ya en el Santuario de Talpa. Son las únicas dos referencias que parecen escapársele al propio narrador y que dejan entrever el enojo de Tanilo, un enojo perfectamente justificado y que es el único que nuestro narrador no justifica y pasa por alto, sin darle mucha atención, es como si esas palabras se le hubieran escapado entre las demás, pero allí se quedaron como una muestra de que a veces el inconsciente se rebela y revela lo que no queremos decir.

Este narrador no reconoce toda la responsabilidad del crimen, pero acepta su culpa, describe a Natalia, a Tanilo, incluso, podemos decir que se regodea describiendo la enfermedad de su hermano con lujo de detalle para provocar en el lector un asco tal que justifique el proceder de Natalia; sin embargo, de él no sabemos nada. Si quisiéramos identificarlo sería imposible, no se compromete a nada, no niega, pero no se deja ver.

Sus sentimientos y su comportamiento son muy ambiguos. Por un lado, tenemos que más que amar, desea a Natalia, al

grado de, no importarle dejar morir a su hermano; por otro lado, al verlo ya muerto como que se asusta de lo que hizo, pues al principio del cuento lo dice así:

Nos pusimos a escarbar la sepultura desenterrando los terrones con nuestras manos –dándonos prisa para esconder pronto a Tanilo dentro del pozo y que no siguiera espantando ya a nadie con el olor de su aire lleno de muerte–... (p. 122).

Son de las palabras que se le escapan. Quería acabar rápido con la obra que él mismo inició y cuyo resultado lo “espanta”, no era tanto el mal olor de las llagas de Tanilo como la propia consciencia del narrador y la de Natalia lo que los incomoda y los asusta.

Empero se puede sentir su decepción cargada de sorpresa cuando, a pesar de todo, el “amor” que se supone existía entre ellos, se acaba ante el recuerdo de Tanilo que sigue interponiéndose entre los dos y ahora quizás con más fuerza que antes:

Y Natalia se olvidó de mi desde entonces. Yo sé cómo le brillaban antes los ojos como si fueran charcos alumbrados por la luna. Pero de pronto se destiñeron, se le borró la mirada como si la hubiera revolcado en la tierra. Y pareció no ver ya nada. Todo lo que existía para ella era el Tanilo de ella, que ella había cuidado mientras estuvo vivo y lo había enterrado cuando tuvo que morir (p. 125).

Aunque éste es el final cronológico de la historia, el cuento no acaba con este párrafo. Después de esto, hay unos espacios tipográficos y el narrador retoma la historia hablando del tiempo que les tomó encontrar el camino real de Talpa y que allí se les fue juntando gente de otros pueblos que llevaban el mismo destino. No se puede dejar de lado el tono de decepción ante el “sorpresivo” abandono de Natalia. Incluso, es la primera vez que se refiere a su hermano sustantivándolo, como si fuera una cosa cuando que antes lo había tratado con más

respeto: “para ella era el Tanilo de ella”. Ahora el coraje es del narrador y lo demuestra cosificando a Tanilo.

Hay dos oraciones que me parece son las fundamentales en el párrafo que cité anteriormente: “Y pareció no ver ya nada” y “lo había enterrado cuando tuvo que morirse”. La primera se refiere a la relación entre Natalia y su cuñado; después de que a ella los ojos le brillaban con sólo verlo, como respuesta al enamoramiento, ahora resulta que ya no lo ve, es decir, los ojos del sentimiento, los del corazón se le han quedado ciegos, inválidos, tal como Tanilo estuvo durante la enfermedad que padeció, pero dentro del horizonte de Natalia, Tanilo existía y su amante ya no. Es curioso cómo un muerto puede tener más presencia que un vivo en esta nueva relación de ausencia mezclada con el remordimiento.

La otra oración indica una orden: “lo había enterrado cuando tuvo que morirse”. Este imperativo “tuvo que” permite acariciar la idea de que el destino quizás era otro, no obstante, Natalia y su cuñado contribuyeron a que se cumpliera el que habría de satisfacer sus deseos y poco les duró el gusto, pues poco después, Natalia dejó de querer al cuñado, no lo veía como antes y ahora extrañaba a su marido. Sin embargo, aquí se puede abrir un paréntesis con un detalle que nos deja saber el narrador:

Y entonces Tanilo se ponía a llorar con lágrimas que hacían surco entre el sudor de su cara y después se maldecía por haber sido malo (p. 127).

¿Quizás buscaba una justificación de la propia Natalia para haberle sido infiel a Tanilo? Tal vez, porque el narrador nos deja leer sólo su propio testimonio, su punto de vista y, en consecuencia, sus propias excusas y evidencias para mostrar el motivo del crimen. Pero nunca vimos ni escuchamos que Natalia se quejara de la forma en que la trataba Tanilo, sólo sabemos del enorme deseo que despertaba en ella su cuñado, ante el “supuesto” abandono moral del esposo por la enfermedad. El narrador no nos deja ver nada más.

Ahora bien, el deseo también es muy importante, pues es el motor de la acción principal del cuento: la lenta e inducida muerte de Tanilo. Como ya había dicho líneas arriba, el deseo carnal es lo que mueve a esta pareja a llevar a cabo su crimen. Cuando el narrador tiene que mostrar lo que Natalia le inspiraba, entonces no repara en las metáforas y el lenguaje poético:

Me acuerdo muy bien de esas noches. Primero nos alumbrábamos con ocotes. Después dejábamos que la ceniza oscureciera la lumbrada y luego buscábamos Natalia y yo la sombra de algo para escondernos de la luz del cielo. Así nos arrimábamos a la soledad del campo, fuera de los ojos de Tanilo y desaparecidos de la noche. Y la soledad aquella nos empujaba uno al otro. A mí me ponía entre los brazos el cuerpo de Natalia y a ella eso le servía de remedio. Sentía como si descansara; se olvidaba de muchas cosas y luego se quedaba adormecida y con el cuerpo sumido en un gran alivio.

Siempre sucedía que la tierra sobre la que dormíamos estaba caliente. Y la carne de Natalia, la esposa de mi hermano Tanilo, se calentaba en seguida con el calor de la tierra. Luego aquellos dos calores juntos quemaban y lo hacían a uno despertar de su sueño. Entonces mis manos iban detrás de ella; iban y venían por encima de ese como rescoldo que era ella: primero suavemente, pero después la apretaban como si quisieran exprimírle la sangre. Así una y otra vez, noche tras noche, hasta que llegaba la madrugada y el viento frío apagaba la lumbre de nuestros cuerpos. Eso hacíamos Natalia y yo a un lado del camino de Talpa, cuando llevamos a Tanilo para que la Virgen lo aliviara (p.124).

En el primer párrafo parece que es Natalia quien coquetea y seduce al cuñado y no sólo eso, es como si todo el ambiente que los rodea, los empujara a la infidelidad de la cual el narrador no puede sustraerse.

Por desgracia para ellos, este deseo se acaba, más bien se transforma en culpa y después en remordimiento. La culpa comienza cuando regresan a Zenzontla y ya no los deja estar juntos a pesar de haber cometido y compartido un crimen; lejos de unirse, como era el objetivo inicial, se separan

irremediamente. Aquí nos representa Rulfo un tema constante en su obra (y en su vida); el sentimiento de culpa, como una conciencia intolerable, superior a las fuerzas del deseo y la pasión: Natalia puede cargar el cuerpo de Tanilo durante un viaje que duró muchos días y en medio de un clima seco y caluroso en extremo, pero no puede cargar con la culpa del pecado del adulterio y el asesinato de su marido.

Aunque sin palabras, sólo con el llanto más adolorido, la madre de Natalia lo sabe todo:

Ahora estamos los dos en Zenzontla. Hemos vuelto sin él. Y la madre de Natalia no me ha preguntado nada; ni qué hice con mi hermano Tanilo, ni nada. Natalia se ha puesto a llorar sobre sus hombros y le ha contado de esa manera todo lo que pasó (p. 129).

¿Qué podría preguntarle si intuye lo que sucedió? Y no sólo eso, también intuye los motivos. Dado que el narrador es el cuñado, no sabemos, porque él tampoco lo sabe, si después hubo una explicación hacia la madre por parte de Natalia o no, sólo sabemos que ella se desahogó con el llanto que había acumulado desde el momento en que enterró a Tanilo y no había podido sacarlo hasta que la vio.

Por otro lado, el paisaje también juega un papel importante, pues está con los personajes, los acompaña en todo el trayecto y los envuelve, forma parte de ellos mismos, es como si se mimetizara. El paisaje es inhóspito, seco, con sólo leerlo se siente la desesperanza:

[La gente] que había desembocado como nosotros en aquel camino ancho parecido a la corriente de un río, que nos hacía andar a rastras, empujados por todos lados como si nos llevaran amarrados con hebras de polvo. Porque de la tierra se levantaba, con el bullir de la gente, un polvo blanco como tamo de maíz que subía muy alto y volvía a caer; pero los pies al caminar lo devolvían y lo hacían subir de nuevo; así a todas horas estaba aquel polvo por encima y debajo de nosotros. Y arriba de

esa tierra estaba el cielo vacío, sin nubes, sólo el polvo; pero el polvo no da ninguna sombra (p. 125).

Al igual que su deseo se prendía como una llama en esa tierra caliente, todo el paisaje que los rodea habla de sequedad, de cansancio, de un desasosiego que llena todo, que poco a poco se va uniendo al desasosiego del alma y termina por secar el deseo que había surgido entre Natalia y su cuñado.

Incluso, algunas metáforas refuerzan el sentimiento de podredumbre que existía entre ellos como familia:

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 apelonados bajo el sol, retorciéndonos entre la cerrazón del polvo que nos encerraba a todos en la misma vereda y nos llevaba como acorralados (p. 126).

Esta comparación de la gente con los gusanos bajo el sol nos recuerda a los gusanos que se reproducen dentro de un cuerpo muerto y descompuesto; esta imagen causa asco, desazón, todo está podrido, como la relación entre Natalia y Tanilo, como el cuerpo de Tanilo y como la relación de Tanilo con su hermano, que acaba por una traición, que se echó a perder por el deseo que brotó entre Natalia y su cuñado. Todo acusa el estado de ánimo de los personajes. Pero no termina allí, pues la relación entre Natalia y su cuñado también “se seca” y se rompe como una vara que no echó siquiera raíces.

Solamente dos veces este narrador nos permite escuchar la voz de Tanilo. Una es cuando se siente tan mal que ya no quiere continuar hasta Talpa.

“Me quedaré aquí sentado un día o dos y luego, me volveré a Zenzontla”. Eso nos dijo. Pero Natalia y yo no quisimos. Había algo dentro de nosotros que no nos dejaba sentir ninguna lástima por ningún Tanilo (p. 126).

Sólo escuchamos a Tanilo cuando se queja, cuando ya no puede más por el viaje tan pesado. Sin embargo, también vemos que la pareja formada por Natalia y el cuñado, actúa como si no tuviera ni lástima ni la menor piedad ante el dolor de Tanilo. En esta parte de la narración, todavía no existía la culpa ni mucho menos el remordimiento, era el deseo el que imperaba en ellos.

En la segunda ocasión, escuchamos la voz de Tanilo en un estilo indirecto, a través de la propia Natalia:

Pero ahora que está muerto la cosa se ve de otro modo. Ahora Natalia llora por él, tal vez para que él la vea, desde donde está, todo el gran remordimiento que lleva encima de su alma. Ella dice que ha sentido la cara de Tanilo estos últimos días. [...] La sintió acercándose hasta su boca, escondiéndose entre sus cabellos, pidiéndole, con una voz apenitas, que lo ayudara. Dice que le dijo que ya se había curado por fin; que ya no le molestaba ningún dolor. "Ya puedo estar contigo, Natalia. Ayúdame a estar contigo", dizque eso le dijo (p. 125).

Ahora sí el remordimiento está en plenitud; después de esto, Natalia ya no quiso saber más de su cuñado y la relación terminó.

Es interesante ver cómo Rulfo mezcla aquí el pensamiento mágico como una manera de comunicación entre el mundo de los vivos y los muertos, prácticamente podemos sentir la misma sensación de Natalia cuando describe cómo siente el rostro de Tanilo tan cerca del suyo, diciéndole quedito que ya está sano, que ya puede estar con ella, como una reconciliación deseada pero que nunca se pudo dar realmente en vida. Y otra vez aparece el deseo, sólo que ahora es Natalia quien, presa del remordimiento, desea que Tanilo vea lo mucho que sufre desde donde esté y tal vez la perdone. Eso es lo que ella desea.

Conclusión

Desentrañar un texto narrativo es fascinante porque cada oración, cada párrafo vistos al microscopio nos van enseñando detalles que en una primera lectura se escapan. Nos damos cuenta de que este narrador se ocultó todo el tiempo para no involucrarse ni en el crimen que cometió ni con Natalia, sobre todo, después de que ella decidió dejarlo por los remordimientos. Sin embargo, podemos percatarnos de todos los pequeños detalles que a este narrador sin nombre se le habían escapado durante su narración, se ve todo lo que quería ocultar sin lograrlo y a pesar de que aparentemente sólo da su versión de los hechos, se encuentran oraciones que hablan por sí mismas. El narrador va reconfigurando su narración en un desorden cronológico que él mismo arma a partir de lo que acababa de vivir. Fue como haberlo tenido frente a frente y escucharlo contar la historia y darnos poco a poco los datos que a él le parecieron más importantes al principio y los menos interesantes después, quizás por eso deja la escena de la llegada al santuario de Talpa al final, al igual que el momento exacto de la muerte de Tanilo como consecuencia de esta absurda peregrinación; pero lo mejor de la historia: el hecho de que era amante de su cuñada, el entierro de Tanilo, los remordimientos y que Natalia lo abandone, además del deseo carnal que es el motor que echa a andar esta historia, es lo primero que cuenta.

Tal como dice Paul Ricoeur:

Al leer el final en el comienzo y el comienzo en el final, aprendemos también a leer el tiempo mismo al revés, como la recapitulación de las condiciones iniciales de un curso de acción en sus consecuencias finales.⁶

Aprender a leer el tiempo al revés no es fácil, y peor aún cuando el acomodo de los hechos está en aparente desorden,

⁶ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, p. 135.

pero es más interesante ir descubriendo los mecanismos y motivaciones de cada acción y seguir el hilo de la trama hasta el final de todo para, entonces, hacer una recapitulación de lo que pasó, un volver a contar la historia.

Quizás en este momento nos parecen más comprensibles este tipo de lecturas en donde el escritor reconstruye el tiempo de su historia siguiendo un orden cronológico diferente. Ahora podemos entender mejor la sorpresa de los primeros lectores de la obra de Juan Rulfo, acostumbrados a las narraciones lineales y él tergiversa este orden tradicional; creó nuevos lectores, y con ello, enriqueció la perspectiva y la percepción estéticas de la literatura de su tiempo y de las que han continuado hasta nuestros días.

Bibliografía

- Beristáin, Helena. *Diccionario de poética y retórica*, Advertencia de Helena Beristáin, 2a. reimpresión de la 8a. ed., Porrúa, México, 2000.
- Enciclopedia Cinematográfica Mexicana, 1897-1955*, Publicaciones Cinematográficas, México, 1955.
- Harss, Luis. *Los nuestros*, Prólogo arbitrario Luis Harss, Séptima edición, Sudamericana, Buenos Aires, 1977.
- Jiménez de Báez, Yvette. *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*. A manera de prólogo Yvette Jiménez de Báez, El Colegio de México/FCE, México, 1990.
- Olivier, Florence. “La seducción de los fantasmas en la obra de Juan Rulfo” en Juan Rulfo, *Toda la obra*, Edición crítica de Claude Fell, Introducción Claude Fell, CONACULTA, México, 1992. (Colección Archivos, 17).
- Pimentel, Luz Aurora. *Relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Introducción Luz Aurora Pimentel, 2a. ed., Siglo Veintiuno Editores/UNAM, México, 2002.

- Ricœur, Paul. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Presentación Manuel Maceiras, Introducción Paul Ricœur, traductor Agustín Neira, 5a. ed., Siglo Veintiuno Editores, México, 2004.
- Roffé, Reina. *Juan Rulfo. Autobiografía armada*, A manera de prólogo Reina Roffé, Montesinos Editor, Barcelona, 1992.
- Ruffinelli, Jorge. *El lugar de Rulfo y otros ensayos*, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, 1980.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo y El llano en llamas*, prólogo Felipe Garrido, Promexa Editores, México, 1979 (Clásicos de la Literatura Mexicana).

Hemerografía

- Cruz, Salvador de la. "Pedro Páramo" en *Metáfora, revista literaria*, Año I, Número 2, México, Mayo-junio, 1955, pp. 35-36.



ARTES PLÁSTICAS

LAS FIGURAS SE EXPANDEN:

JOSÉ LUIS CUEVAS

Nicolás Amoroso Boelcke*

Mi impresión es que las cosas no han cambiado mucho dentro de nosotros, que en el fondo seguimos teniendo sueños idénticos a los que tenían los hombres hace tres o cuatro mil años y que frente a la vida tenemos los mismos miedos de siempre.

JOSÉ LUIS CUEVAS

¿Cómo se accede a una obra tan vasta como la de José Luis Cuevas?¹ Un trabajo diario, o dos, realizados de 7:00 a 11:00. Luego se va a caminar por los alrededores de su casa y regresa a la hora de la comida para recibir a amigos, críticos o compradores y extenderse en la tarde en grandes sobremesas. Las salidas nocturnas. Gran conversador, habla mucho por teléfono y junto al aparato tiene block's de papeles, libretas y agendas en las que dibuja mientras desarrolla la plástica. Una producción impresionante. "He aquí el verdadero secreto de Juvencia: partimos incesantemente de hoy; hoy

* Departamento del Medio Ambiente para el Diseño, UAM-A.

¹ José Luis Cuevas, artista plástico nacido el 26 de febrero de 1934, en el centro de la Ciudad de México. De formación casi autodidacta, fue alumno irregular de La Esmeralda y después tomó clases de grabado con Lola Cueto. Rompió con el Muralismo mexicano. En su juventud atacó a la cultura oficial. Muchos de sus modelos son seres angustiados y solitarios, productos de la segunda mitad del siglo xx: pordioseros, prostitutas, enfermos, locos. (Información tomada del perfil biográfico que aparece en www.joseluiscuevas.com.mx/biografia.html). Se ha dicho que si hubiera una equivalencia en la plástica a la generación escritural, José Luis Cuevas sería parte de ella: (Juan José Reyes, "La Generación de Medio Siglo" en *Siempre*, miércoles 14 de agosto de 2002).

comienzo, mañana no recomenzaré: comenzaré, y así, todos los días, naceré para mí mismo y para el mundo. El tiempo no pasa; comienza”.²

La alternativa fue entrar a su sitio oficial en Internet³ y observar de qué manera refleja esa vasta producción. En la página de Inicio, en la parte superior está su firma y un título que dice “El artista y sus espacios”. Allí, más abajo, tres botones identifican los posibles direccionamientos. La marca de “Cuevario”, el logotipo de su museo y un autorretrato que invita a su Sitio Personal. Al deslizar el ratón por cada uno de ellos la imagen se transforma indicando que la liga se activa. En la primera, es un lápiz animado que produce leves movimientos, en la segunda aparece la escultura de “La gigante” y en la tercera es una fotografía del artista. Si accionamos ésta pasamos a una página también encabezada por su firma y un título que nos informa que se trata de “El espacio del artista”.⁴ Un poema lo define:

Una risa,
Como un aullido
Desde el fondo del tiempo
Desde el fondo del niño
Cada día
José Luis dibuja nuestra herida

Octavio Paz, Totalidad y fragmento

En el margen izquierdo junto con los otros dos botones ya señalados y uno que permite regresar al inicio, aparecen: Noticias, Biografía, Fotos, Obra. Si optamos por esta ruta arribamos al siguiente lugar.⁵ Allí se aclara que “Esta es

² Paul Eluard, Antología de escritos sobre el arte, la pasión de pintar, Proteo, Buenos Aires, 1967, p. 12.

³ <http://www.museojoseliscuevas.com.mx/>

⁴ <http://www.joseliscuevas.com.mx/inicio.html>

⁵ <http://www.joseliscuevas.com.mx/obras.html>

una breve selección de la obra realizada por el maestro José Luis Cuevas.” Bien, esto nos permite trabajar con material que el propio autor ha elegido. Asimismo, querido lector (parafraseando a Borges), usted podrá realizar una lectura del texto acompañándose con los ejemplos que refiero del sitio (que para nada reemplaza al contacto con la obra original. “Una obra de arte se experimenta primero físicamente. Los significados, las connotaciones y las asociaciones vienen después de la experiencia física inicial”⁶). Las alternativas de navegación, son: Acrílicos, Cartas, Dibujos, Esculturas, Gráfica.

En cierta ocasión hablaba con Lelia Driben⁷ sobre José Luis y le decía que era un gran dibujante y ella me contestó que era un gran artista. La respuesta es absolutamente cierta porque es la mejor forma de nombrar a este realizador plástico. Refrendando ese concepto se podría decir en palabras de Edgar Allan Poe “un artista en toda la acepción de la palabra”.⁸ De los cinco momentos que nos permite esta propuesta en la Web circularemos por el Dibujo y las Cartas que es una forma tangencial de aquél ya que de eso se trata rodeado por su grafía en la que comunica sus noticias, amores y pesares. Estrechamente vinculado con el primero, pasaremos a la Gráfica cuya producción ciertamente singular y diferenciada se desarrolla en forma contemporánea con aquellos. Los acrílicos son la zona débil de su trabajo, no alcanza la espontaneidad deseada y el dibujo se convierte en un lastre que continúa tratando de salir para manifestarse en un lugar que le resulta impropio. Alguna vez conjeturé, al ver algunas pinturas en su taller, que el ritmo de su producción dibujística (uno por día, al que no puede abandonar hasta que

⁶ Mona Hatoum en Uta Grosenick, *Mujeres artistas*, Taschen, Colonia, 2003, p. 76.

⁷ Lelia Driben, (n. 1944) escritora y crítica de arte. Nació en Santa Fe, Argentina. Colabora en *La Jornada Semanal*.

⁸ Edgar Allan Poe, *La filosofía de la composición*, Ediciones Co-voacán, México DF, 1997, p. 9.

lo hubo concluido,⁹ lo que a veces lo llevaba a salir en su caminata a las doce o una de la tarde) le impedía realizar la tarea del pintor que presupone un ritmo más lento con obras realizadas en varias sesiones. El argumento, plausible en función de aquellas obras entrevistadas en su taller, no se aplicaría; sin embargo, a las aquí reproducidas en la sección Acrílicos. Y, la tarea del grabador o la del escultor, implica la discontinuidad en el trato con la obra dada la complejidad de su producción. Por otra parte hay una cuestión de categorías en este ordenamiento de la página, que podría estar indicando que la sección Acrílicos es la pariente pobre del conjunto. Al visitar la sección Dibujos se verá que muchos de ellos son acuarelas, como tales deberían pertenecer a otro apartado en la medida que el medio sería de similar catadura que el mencionado como Acrílicos. El soporte de estos es la tela, en tanto aquellos están sobre papel. En definitiva, para resultar congruentes con el resto la definición que les correspondería sería la de Pinturas. Es probable que el propio Cuevas no esté muy convencido con el resultado obtenido y por ello, amparándose en la técnica, use el subterfugio de Acrílicos.

Quizá, mi percepción del gran dibujante llegó hasta mí porque esa fue la forma con la que se presentó en mi vida, así tuve noticias de su existencia. En 1979 la entonces directora del Museo Carrillo Gil, Miriam Becerra Costa, en el que expuse y que fuera mi primera muestra individual en la ciudad de México,¹⁰ me dijo que: “Nosotros también tenemos a un gran dibujante, deberías conocerlo, se llama

⁹ Jean Dubuffet dirá: “Una cosa es cierta: me interesa un cuadro hasta que logro encender en él una especie de llama, la llama de la ‘vida’ o de la ‘presencia’, de la ‘existencia’ o de la ‘realidad’, según el significado que se dé a estas palabras”. Gillo Dorfles, *Últimas tendencias del arte de hoy*, Editorial Labor, Barcelona, s/f, p. 177.

¹⁰ Nicolás Amoroso, *Claroscuro de lo cotidiano*, Museo de Arte Carrillo Gil, México DF, 14 de noviembre al 31 de diciembre de 1979. Se trata de una muestra retrospectiva de dibujos con un texto de presentación de Néstor García Canclini, titulado *El tango de los últimos cinco años*.

José Luis Cuevas." Por ello, sin que signifique una cuestión de preponderancia, haremos clic en el botón Dibujos, para iniciar nuestro recorrido.¹¹

Las figuras se expanden, los rostros se distienden en sentido horizontal ([4/1]¹² Autorretrato, 8 Septiembre-1990 Tinta y aguada de tinta sobre papel 70 x 100 cm), o es la diagonal la que predomina convirtiendo al ser en una mirada melancólica: la construcción de los ojos en sus trabajos lo ha convertido en su signo, es una firma con idéntica dirección de diagonal. ([2/1] Autorretrato durante la relectura de "La metamorfosis de Kafka (2)", 30/Nov/1982 Plumilla, pincel, acuarela y crayón sobre papel 37.7 x 28.2 cm.). Un moderado uso del color con tierras y azul. El dibujo puede ser duro como el trazo de buril o presentar la fluidez de la aguada ([3/1] Acapulco, 27 - XII - 1972 Pincel, aguada y tinta china sobre papel). Las pupilas de la mujer son dos puntos negros que se reiteran en los pezones. La arquitectura de la imagen presenta una grafía incierta, un tanto de bosquejo en un contexto duro en el trazo ejercido para manifestar el volumen, casi escultórico ([5/1] Autorretrato (Lo que hace el arte), 5-III-1991 Tinta y aguada de tinta sobre papel 70 x 100 cm.), y, ¿qué es lo que hace el arte? Sería la pregunta, porque a la luz de los ejemplos anteriores habría indicaciones de espacialidad como Acapulco o estados de ánimo como "Autorretrato" durante la relectura de "La metamorfosis de Kafka". ¿Será, quizá, ese contraste entre lo conciso y lo fluido que observamos en el diseño de la obra una sugerencia sobre el tránsito que el arte debería recorrer?

La publicación que acoge el presente artículo tiene como ámbito fundamental de estudio la literatura y Cuevas es una persona ampliamente vinculada a ese campo del conoci-

¹¹ Desde aquí y hasta nueva cita los ejemplos están en: <http://www.joseluiscuevas.com.mx/dibujos.html>

¹² Los números indican el orden de la reproducción seguido de la página en la que se encuentra dentro del lugar ya señalado.

miento y del placer. El propio artista tiene una columna en el periódico *El Universal* que se publica en la capital mexicana y ya mencionamos que hay una liga que nos permite visitar ese sitio con un archivo que contiene los escritos de 2007 y 2008. Su obra no escapa a la narratividad plástica, mejor aún, propone argumentos, tal es el caso de la siguiente imagen ([6/1] Autorretrato caminando, 1976 Tinta china y acuarela 55 x 38 cm.) Un Cuevas fatigado, insumiso pero triste, tal vez melancólico, se encuentra a punto de cambiar de lugar, pasar a otro sitio, tal lo manifiesta el cambio de color del piso, envuelto todo en una circularidad baconiana. El color apagado de un naranja entremezclándose con un verde tibio contribuye a la sensación de nostalgia. Sólo en el sector que se pretende alcanzar hay atisbos de vivacidad con un rojo más encendido. Sin embargo, para descubrirlo una estalactita verde parece tratar de impedirlo. El propio suelo es más firme y pese a la mirada que nos dedica, (¿de adiós, de despedida?) a la lentitud y agobio de la marcha, no cesará en su intento.

En cierta ocasión, en uno de sus cumpleaños, recorría la casa en compañía de un amigo, Antonio Marimón,¹³ y nos detuvimos frente a una obra singular, un grabado que representaba una cabeza de perfil con una impresionante grafía negra que rebelaba un trabajo acucioso y prolongado, una entrega de varias jornadas. En suma, una obra de alta expresividad que nos detuvo y contuvo durante un rato en el que pasmados no podíamos hablar. Antonio exclamó, “Hay que estar loco para hacer una obra como esa”. El elogioso comentario trataba de ubicar la inmersión que significaba un trabajo de tamaña fuerza. Una entrega de tal naturaleza donde el artista abandona el terreno de la *naturalidad* habitual para internarse en lo desconocido, aquello que se abre más allá de nuestras fronteras. “El impulso a traspasar lo cotidiano, lo habitual, lo transitorio y el obligado curso de la existen-

¹³ Antonio Marimón, 1944-1998, poeta, novelista, cineasta y periodista.

cia tal como se nos impone a la sombra de la naturaleza, del poder, de los aparatos, de las organizaciones o de los sistemas de dominio; traspasarlo al menos por un breve espacio de tiempo que tiene comienzo y fin y en que rigen otras reglas, otros modos de ordenación, otras leyes que en el mundo fáctico y real".¹⁴ Es importante precisar el término dado que podría leerse como un intento de denostar cuando desea sublimar un esfuerzo ponderando el riesgo de una aventura creativa de tan alto compromiso con el arte. "Que llegue más lejos que toda interpretación y que provoque siempre nuevas interpretaciones".¹⁵

El conjunto de la obra de Cuevas respira tranquilidad, pese a las deformidades que suelen caracterizar a sus personajes, éstos no tienen gestos ampulosos. No hay mandíbulas batientes sino, más bien, dientes apretados. Inclusive en la obra citada anteriormente, el factor expresivo corresponde con su tratamiento y no al comportamiento del personaje. Una furia contenida, propia del carácter mexicano, donde los diálogos son monólogos amables o silencios complacientes, nada debe alterar la convivencia. ([4/2] Diálogo, 1988 Aguada de tinta y tinta 70 x 99.3 cm.). El guerrero de los códices puede parecer feroz en su atavío pero no ejercita la violencia representada, pese a tratarse de una cultura sanguinaria. ¿Es equilibrado? Ciertamente no, hay algo que arranca desde el fondo, parafraseando a Paz, de sí mismo y se manifiesta en el papel o el metal de una manera única. "El arte es una mentira que nos permite alcanzar la verdad",¹⁶ como lo señalara Braque y luego Picasso. Tal singularidad de lo apacible también es evidente en un trabajo que integra el

¹⁴ Siegfried Melchinger. *El teatro desde Bernard Shaw hasta Bertolt Brecht*, Fabril Editora, Buenos Aires, 1959, p. 51.

¹⁵ Henri Gouhier, *La obra teatral*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962, p. 60.

¹⁶ Filiberto Menna, *La opción analítica en el arte moderno*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 30.

numeroso conjunto de los autorretratos. Una figura clásica, de una serenidad distante, tanto por el gesto (“al caracterizar un personaje por su apariencia física, una buena parte del ‘retrato moral’ ya está dado”)¹⁷ como por el azul casi uniforme desde donde se desprende. ([1/2] Autorretrato, 1980 Aguada de tinta china, acuarela y pluma 23.7 x 16.9 cm.). Incluso cuando *retrata* lo agresivo, el tono es moderado. ([5/2] Pareja violenta, 1992 Técnica mixta sobre papel 159.5 x 120 cm.). Es la mujer la que porta los instrumentos de la violencia. El personaje masculino está detrás, los brazos ocultos ¿su tarea será secundarla? O la disputa fue entre ellos y él resultó herido tal lo indicaría el rojo que le cubre y que sólo mancha partes de la indumentaria de ella, mientras el negro se desprende de su cabeza y ayuda contornearla. Lo contenido de la expresión, lo hierático de los cuerpos, manifiestan otra vez lo ambivalente, lo representado puede ser uno o lo otro y lo de más allá en esta dominancia que, indudable, las féminas ejercen en su obra.

Él se declaraba un gran macho mexicano. Al menos así lo refería en una conferencia que dio en el Museo de Arte Moderno en 1979 en el marco de su exposición en ese recinto titulada “José Luis Cuevas. El regreso de otro hijo pródigo” (En 1994 publica su libro autobiográfico “Gato Macho”).¹⁸ Esa forma de expresarse la hacía para provocar al, por entonces, incipiente movimiento feminista mexicano. Sin embargo, ellas tienen una presencia significativa en su producción, aunque contradictoria. Veamos si no a la figura monumental que con nombre y actitud ya asoma en esta obra, precursora de la escultura que domina su museo. ([2/2] La Giganta, 29-Oct.-1983 N.Y. Plumilla, aguada, tinta china y acuarela sobre papel 38 x 28.7 cm.). Un Cuevas disciplinado coloca su mano frente al pubis de la mujer, en una actitud ambivalente,

¹⁷ Luz Aurora Pimentel, *Relato en perspectiva, Estudio de teoría narrativa*, UNAM/Siglo XXI, México DF, 1998, p. 75.

¹⁸ <http://www.joseluiscuevas.com.mx/biografia.html>

ya que tanto lo oculta a la vista del observador como puede dirigirse a acariciarlo. O, tal vez, ella se agacha buscando los dedos del artista. Esos prodigiosos que le dieron vida. En una conferencia del MAM conocí a Verónica Ortiz,¹⁹ quien me comentó que le había tocado volar con José Luis desde Lima y que él manifestaba un verdadero pavor a los aviones para lo cual le solicitaba a la sobrecarga que lo apapachara, ¿realidad del miedo o recurso de acercamiento? Una línea constante envuelve a la figura masculina construyéndola. “La línea articula la complejidad del contorno”.²⁰ en tanto es por el color que el cuerpo femenino se define a través del tenue azul de su vestido. Una especie de gorro frigio corona su cabeza, ¿es la libertad una tarea de gigante? En otra obra el vínculo es incierto, el artista está junto a la mujer pero cada quien se encuentra en su propio mundo, el de él está conectado con el nuestro porque nos mira. ([3/2] Autorretrato en el Motel Las Delicias, 4/VI/1984 (Serie Diarios Eróticos) Píncel, plumilla, tinta china, acuarela azul y bermellón sobre papel 18.5 x 28 cm.). Ella pese a su desnudez inferior cruza las piernas mientras con su mano semioculta su pubis y la de él parece buscar destino. Como en los anteriores casos, la mujer domina la escena y los personajes parecen sorprendidos en un momento previo a su encuentro. Otra vez el azul le confiere serenidad a la representación y una línea envolvente configura los cuerpos. Con una gran economía de medios nos transmite el propósito del acontecimiento.

El encuentro de los cuerpos (¿aquél, los otros?) se produce en las imágenes que articulan las cartas,²¹ todas dedicadas a su esposa, resultan también las reproducciones más recientes. “Una especie de centauro: mitad materiales artísticos, mitad palabras”.²² Asimismo, los títulos se hacen más elocuentes en

¹⁹ Verónica Ortiz, escritora y periodista.

²⁰ D. A. Dondis, *La sintaxis de la imagen*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, p. 58.

²¹ <http://www.joseluiscuevas.com.mx/cartas.html>

la declaración de la pasión que lo abraza.²³ ([3/1] Homenaje de amor a Beatriz del Carmen con tambor, 14-II-2007 Tinta y acuarela sobre papel 49.8 x 34.8 cm.). El artista bate el parche para expresar su alegría y el azul se comparte en los espíritus abrazados. Las figuras presentan más accidentes de vestuario y él está coronado por un casco guerrero donde se expresan las líneas rectas que son la característica de este período. En ([4/1] Mi adorada Beatriz del Carmen, 28-VII-06 Tinta y acuarela sobre papel 28.5 x 20.5 cm.) los cuerpos se funden, una indiferenciada contextura da cuenta de la adoración que el título señala. Aquí es el triunfo de las rectas por sobre las curvas que siempre fueron las características de su estilo. Si en el anterior él conducía, aquí es ella la que marca el camino. En ninguno de los dos casos nos miran, demasiado concentrados se encuentran en sus propias vidas. Esa estrecha unión parece anunciar el concepto expresado en otra carta ([1/1] Mi esposa adorada, 14 de agosto del 2006 (los siameses) Tinta y acuarela sobre papel 49.5 x 34.5 cm.). Esa suprema unión de los cuerpos (siameses) donde la carne mantiene continuidades entre hermanos aquí vendría a simbolizar el encuentro entre extraños que terminan siendo sólo uno. Es curiosa esta exhibición en y de las cartas. El artista se expone como realizador y como persona. Su vida particular sale a la luz y no por la infidencia de alguien sino por su deliberado propósito de hacerlo. La carta es una obra y el propio autor la ha caracterizado de esa manera al colocarla en el mismo nivel que las otras entradas, tal lo vimos al comienzo. “Los *epistolarios* no son desdeñables”

²² Harold Rosenberg, en Gregory Battcock (Ed.), *La idea como arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pág. 118.

²³ En su biografía señala: “2001 El 1º de mayo conoce a Beatriz del Carmen Bazán, joven pintora quien acude a su estudio con la intención de que le inaugure una exposición en una galería de la Zona Rosa; pasaron 7 meses para que ella le confesara su amor. <http://www.joseluiscuevas.com.mx/biografia.html>

–escribe René Berger–.²⁴ “Por emocionantes que sean, llenos (algunos) de las angustias de la creación, de los combates que el hombre ha sostenido para cumplir su misión, temblorosos por las intenciones que allí se ven apuntar, palpitar y afirmarse, importa señalar esto: que tales epistolarios no han sido destinados a nosotros, aunque nos tomemos la libertad de leerlos por encima del hombro del destinatario. La firma que figura al pie de una carta ¿es la misma que figura al pie de una obra? Allí está el mismo nombre y quizá el mismo grafismo, pero en la primera es el *hombre* quien se dirige a una persona particular, mientras que en la segunda es el *artista* quien se compromete ante el público.”

En cierta ocasión me comentaba cómo desarrollaba su capacidad publicitaria. Me dijo: “Cuando voy a un lugar trato de enterarme de quién es una figura connotada en el ambiente plástico, algún crítico prominente y lo ataco”. En 1959 fue a exponer a Argentina, en la Galería Bonino.²⁵ Es el año en el que gana el Primer Premio Internacional de Dibujo en la V Bienal de São Paulo. En 1955 Jorge Romero Brest²⁶ había sido nombrado director del Museo Nacional de Bellas Artes, el principal de ese país, y se le reconoce la fundamental renovación que dio vida al santuario abandonado. Cuando el mexicano, con sus 25 años, desembarca en Buenos Aires descalifica la labor del crítico²⁷ y con ello despierta el interés de los medios, siempre dispuestos a retratar toda

²⁴ René Berger, *El conocimiento de la pintura. cómo verla y apreciarla*, Editorial Noguer, Barcelona, 1961, p. 68.

²⁵ Bonino, una de las galerías de arte más importantes de Buenos Aires en aquel momento.

²⁶ Romero Brest, historiador y crítico de arte de fama internacional.

²⁷ Una aproximación a su figura ubicará mejor el sentido de la operación publicitaria que Cuevas desarrollara en Argentina. Se trata de un artículo publicado en la revista *Primera Plana*, en abril de 1967: “Tiene 61 años y en los últimos treinta creció como un anfibio estentóreo, por encima de todos los demás personajes en la esfera de las artes plásticas de Latinoamérica. En todo ese tiempo, extrajo de su galera un largo

confrontación, sobre todo cuando una figura relevante está en juego. Cuevas gana así en consideración. A consecuencia de esa aseveración me comenta que él es el iniciador, con esa muestra en Bonino, de una de las corrientes más importantes de la plástica argentina: *La nueva figuración* o *Neofiguración* o *La otra figuración*. Los documentos²⁸ sobre ese momento no lo mencionan y establecen otras causas para el advenimiento de esta corriente; sin embargo, mi maestro de pintura, Ezequiel Linares,²⁹ testigo de aquellos acontecimientos, me dijo que pensaba que Cuevas tenía razón.

rosario de artistas protegidos y denostados con pasión, innumerables ideas, muchas confusas y, en general, contradictorias con las anteriores. No obstante, Jorge Aníbal Coco Romero Brest desencadenó el reconocimiento –si no la existencia real– de los más notorios movimientos plásticos de la Argentina y, pese a la andanada de acusaciones, su nombre sigue acercándose a la leyenda, La historia de cómo llegó a ocupar el trono de sumo pontífice de la vanguardia cuyo poder ejerce ahora desde el Instituto Torcuato Di Tella, es algo que ni amigos ni enemigos osaron indagar, por reverencia.” <http://www.magicasruinas.com.ar/revdesto029.htm>

²⁸ *Luis Felipe Noé* prefiere retrotraer el comienzo del grupo y situarlo en el año 1959. De hecho, a la hora de hablar de la generación del sesenta, prefiere tomar ese año como punto de referencia para la misma: “desde su apertura ese año anunciaba su particularidad: el 1º de enero entraba victorioso en La Habana Fidel Castro provocando la caída del dictador Fulgencio Batista. Desde el punto de vista político nacional: estábamos estrenando un gobierno constitucional, el de Arturo Frondizi, quien [lo] asumió en 1958. En el ambiente intelectual y artístico todo era efervescencia: por lo tanto más emocional que racional. Aún los nihilistas eran optimistas. Parecía que había futuro en el país.”² En el ambiente pictórico de Buenos Aires durante el año de 1959 fue un auténtico festival de grupos, de entre los que destacaron especialmente el *Movimiento Espartaco3* y el *Movimiento Informalista*. La nueva figuración argentina. Origen y planteamiento. Propuestas de renovación, Vicente Méndez Hernández, Correo electrónico: vmenher@alcazaba.unex.es Institución: Universidad de Extremadura Mesa: Memoria del pasado http://www.ub.edu/ceha-2008/pdfs/09-m02-s01-com_20-vmh.pdf

²⁹ Ezequiel Linares un gran pintor argentino y un gran maestro de varias generaciones de pintores.

Posee una verdadera avidez por conocer cómo viven y hacen su trabajo otros artistas. Sobre todo le interesaban *las horas muertas*. Aquellos momentos en los que se deja de producir, qué es lo que hace cada quien entre una obra y la siguiente. Lo que le narré de mi propia experiencia luego lo incluí en un libro que escribí años después:

En toda actividad hay tareas mecánicas, desde la limpieza y el ordenamiento de los instrumentos de trabajo hasta la corrección y el pulimento de obras anteriores. Ese contacto con los elementos materiales del trabajo posibilita un diálogo con el oficio y una actitud espiritual de apertura hacia lo creativo, ese estado de alerta inconsciente.³⁰

En el mismo texto recogí una anécdota que me pareció expresiva de la experiencia creativa y sus concomitancias:

José Luis Cuevas me comentaba que en cierta ocasión se encontraba trabajando en unos grabados. Para llegar al taller del impresor tenía que atravesar un hermoso parque, un tránsito placentero. Allí se instalaba un grupo de pintores de escaso nivel a vender sus telas. El dibujante mexicano tomaba cotidiano contacto con esas manifestaciones. Un día descubrió cuánto le afectaban en su capacidad de percepción, hasta qué punto su propia labor sufría por el encuentro con esos productos. Según su propia expresión: "Me enfermaban el ojo". Desde ese momento obviaba cruzar por allí dando un rodeo para evitar la perturbación de su sentido estético.³¹

Las imágenes que realiza están emparentadas con los códices. Esos documentos pictográficos donde se fijaron los conocimientos, los mitos y las creencias de los antiguos

³⁰ Nicolás Amoroso, *El acto de crear*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias y Artes para el Diseño, Departamento de Medio Ambiente, México, 1993, p. 29.

³¹ *Ibid*, p. 96.

pueblos. Así, podemos conocer los avances culturales y científicos, las creencias religiosas, los rituales o el sistema económico. Evidentemente, Cuevas no es un tlacuilo, su propósito no es el recién comentado, pero existen elementos que el artista supo aprovechar incorporándolos a su lenguaje. La línea constante, una grafía ubicada en pequeños sectores, generalmente en la cabeza, son propuestas similares a los personajes del dibujo. En la gráfica³² (y con esto accedemos al otro vínculo) se puede observar en forma más notoria la convivencia de elementos disímiles sin una espacialidad que los vincule según una aproximación desde lo real. Y éste es un sello característico de aquellas antiguas representaciones. Son figuras narrativas que permiten articular un discurso pero presentadas como signos independientes e interconectados que tienen que coexistir por la voluntad del artista y no de acuerdo a una cierta lógica de representación según valores establecidos. La espacialidad no revela profundidad, los recintos no van mucho más allá de los personajes. Curiosamente la arquitectura mexicana, al menos en la etapa de su formación y primeros tiempos de trabajo, expresaba un gran sentido espacial. Amplios ámbitos, tanto externos como internos, que no interesan al artista. Esos imponentes volúmenes de aquella arquitectura institucional parecen vinculados a la concepción monumental de las culturas anteriores al encuentro. Cuevas se liga a ese momento histórico, tal lo vimos con los códices, y al igual que ellos no refleja su espacialidad contemporánea gestada por la arquitectura en esos dos momentos. Hay en su concepción una manifiesta voluntad de planimetría que él recoge y que hubiera asumido desde los albores del arte moderno. Voluntad que también vimos expresa en los códices anteriores al arrasamiento de la conquista.

³² <http://www.joseluiscuevas.com.mx/grafica.html>

Afirma Lyotard:³³ 'El trabajo crítico iniciado por Cézanne, continuado y ampliado por Delaunay y Klee, por los cubistas, por Malévich y Kandinsky, demuestra que no se trataba de producir una ilusión fantasmagórica de profundidad sobre una pantalla tratada como un cristal, sino de poner de relieve las características plásticas (líneas, puntos, superficies, tonalidades y colores), de las que la representación se sirve solamente para "borrar", como si no se tratara ya de satisfacer el deseo con la ilusión, sino de frustrarlo metódicamente enseñando sus mecanismos'.

Un trabajo muestra de manera inequívoca lo anteriormente afirmado. ([1/1] El comedor, 27-IX-1972 Litografía, A. P. 57.5 x 77.3 cm.). La pared del fondo está muy *cerca* del primer plano del cuadro. En ella, el retrato de un personaje que también puede ser alguien asomando por la ventana. Lo cierto es que por la intensidad de su fondo, el contraste con la figura y por tamaño, se *viene* hacia el espectador colocándose en el mismo nivel que las otras que están adelante. Con esos elementos la sensación de profundidad ha sido alterada. Una cuchara *flota* sobre su cabeza o bien se encuentra apoyada en la mesa que pasaría a ser, entonces, lo representado y es la cara la que está pintada en esa superficie. Si aceptamos esta posibilidad la pared es ahora piso para contener otra mesa ubicada en el extremo izquierdo de la litografía. Otro personaje, tanto se mece sobre la pared como puede estar dibujado en ella, o parado, si admitimos la última propuesta de que se trataría del piso. Es el único de cuerpo entero y si nos atenemos a las proporciones con los rostros se encontraría en un punto muy alejado y con ello desmentiría la posibilidad de la pared pues tendría que haberla horadado. Sólo en el piso sería posible. La cuestión es que se trata de una obra con múltiples referencias espaciales, de una gran complejidad. La temporalidad también es incierta, los tocados

³³ Marisa Vescovo, *Cézanne*, Planeta DeAgostini, Barcelona, diciembre de 1998, p. 17.

de los personajes nos ubican en épocas diversas conviviendo el momento descrito. Los mayores detalles se encuentran en las mesas: pan, copa, vaso, cuchillo, plato, comida. El resto es sintético con la mitad de los seres mirando al grabador (fotógrafo) que capta la escena. Como en sus otras obras el conjunto es expectante, no hay una acción en curso, parece que esperan a que el intruso se vaya para iniciar su actividad: comer, hablar. Otra pieza singular de este grupo es ([2/1] El Secreto de Walter Raleigh, 8-I-1973 Litografía, P/A XVIII 56.7 x 71.3 cm.). Aquí la codificación alcanza diversos niveles temporales. Es desemejante de un Lautrec: “Un texto publicado en 1935 por Schaub-Koch subrayaba que en la obra de Lautrec, las escenas de teatro, los retales de vida, arrebatos a los mundos de los cafés-conciertos, del circo y de los cabarets proponen algo extremadamente reconocible; en cierto sentido exhiben la ‘marca’ del lugar y del momento histórico a los que de hecho pertenecen.”³⁴ Ese tiempo desplazado, en Cuevas, esa simultaneidad de momentos históricos diversos conviviendo en el lugar de la representación y de la expresión, con el personaje principal, tomado de una ilustración, y la máscara animal que lo está descubriendo, hablarían gráficamente de aquellas palabras de Fellini citadas en el epígrafe: “seguimos teniendo sueños idénticos a los que tenían los hombres hace tres o cuatro mil años”. El conjunto de la representación, aunque posee esa desarticulación expresa de lo espacial, respira un sentido distinto, distante, de aquella relación con los códigos, hay aquí una voluntad de contemporaneidad. Las figuras están significadas en su propio discurso y pertenecen a su propio ámbito. El uso del color remite a los Nabis, sobre todo por el magnífico empleo del negro que recuerda a Jean-Édouard Vuillard y en el tratamiento de la superficie al gran Pierre Bonnard.

³⁴ Giorgio Cortenova. *Toulouse-Lautrec*, Planeta DeAgostini, Barcelona, noviembre de 1998, p. 9.

En el botón de escultura³⁵ ingresamos a un Cuevas portentoso, lo que no pudo con la pintura lo encontró en la escultura en forma superlativa. De todo el conjunto que integra este lugar voy a destacar la que me parece la mejor del grupo: ([1/2] Animales impuros I, 1997 Escultura en bronce 40 x 25 x 19.5 cm.) Nuevamente el vínculo con los códices, en este caso escultórico, da cuenta de unas figuras contorsionadas.³⁶ La figura se desdobra, ciertas partes de la anatomía se expanden en tanto otras se contraen. Es notable como este artista que trabaja su imaginería pictórica respetando e integrando el plano al discurso consigue pasar al volumen con imágenes que provienen de aquel universo y aquí encuentran una alta expresividad. Son las mismas, inconfundible iconografía pero son distintas, viven su propia vida independiente encerradas y liberadas en sus diáfanos volúmenes. Formas netas inscritas en un tratamiento terso.

Respecto a los materiales y su tratamiento, nos encontramos ya desde la época renacentista, con una división entre talladores que trabajan la piedra y actúan desbastando el bloque hasta obtener la forma apetecida que habita en su interior, y los modeladores, que la configuran mediante materiales blandos. Esta división por materiales no sólo condiciona la técnica y el método de trabajo, sino también el tipo de escultura: de carácter más volumétrico y abstracto, en el caso de la talla; más pictoricista, expresiva y ligada a lo fugaz, en el caso del modelado.³⁷

³⁵ <http://www.joseluiscuevas.com.mx/esculturas.html>

³⁶ El Ozomatli, piedra, 35 x 29 cm. que quiere decir mono, aparece con mucha frecuencia en los códices y en la escultura. En algunas representaciones de códices, la figura del mono está en posiciones contorsionadas. La interpretación más usual es la de considerarlo como el animal que más típicamente representa el espíritu de diversión y erotismo del pueblo mexicana y por consiguiente como símbolo de Xochipilli, el dios de los juegos, el canto, la danza, la mimica y el amor. http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/proyectos/acercarte/arte_mexicano/artemex3/mexexp03b.htm

³⁷ Francisco Calvo Serraller, *Imágenes de lo insignificante*, Taurus Ediciones, Madrid, 1987, pág. 197.

Cuevas inscribe su producción en este segundo grupo y, tal vez, ello podría explicar mejor el fuerte parentesco que observábamos entre la escultura y el dibujo.

La animalidad, que también puede observarse en otro trabajo de la serie ([2/2] *Animales impuros V*, 1997 Escultura en bronce 43 x 19.8 x 19.8 cm.), del mismo modo permea las representaciones humanas ([3/3] *La escultura*, 1994 Escultura en bronce 86.5 x 36.5 x 52 cm.). Un cierto carácter acuático circula por esta propuesta, una impronta membranosa las une en esa dinámica que ya observáramos en el caso de los siameses. En asombroso tránsito lo humano participa de lo animal en tanto estos invaden aquellos sobre conformando singulares expresiones.

Un artista significativo por la construcción de una imagen diferenciada, “añadiendo objetos a la extensión del arte y al mismo tiempo modificando su intención”.³⁸ Una obra conectada con las grandes manifestaciones del arte contemporáneo pero con luz propia y, a su vez, profundamente enraizada en la historia mexicana al ser heredera de aquella imaginería singular previa a la presencia europea.

³⁸ Arthur C. Danto, *La Madonna del futuro*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 477.



FICCIÓN

sea postmoderno
-bueno, no lo sea tanto-

milite en la oposición
acepte un puesto en el gobierno
sea feminista
-bueno, no lo sea tanto.

péguele a su compañera
-bueno, no la golpee tanto.

adquiera literatura de vanguardia
ahora léala
-bueno, no la lea tanto.

deconstruya todo a su paso

asuma una postura ecológica
declárese ateo o descreído

búsquese un gurú de la India
o de Nueva York, o de la colonia Condesa
medite
-bueno, no medite tanto.

* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

renuncie a ganar dinero
fume faros
ostente un título de doctor en algo

admire al subcomandante Marcos
-bueno, no lo admire tanto.

exija siempre el diálogo y la negociación
pero también una dos equis bien helada

asuma una actitud concertadora
-bueno, no la asuma tanto.

llame a la puerta de sus sueños
no espere a que le abran

ignórese a usted mismo
-bueno, no se ignore tanto-

y bébase una coca cola bien fría.

EL SACRIFICIO

DE COLOSIO

Carlos Gómez Carro*

Su voz seca, consecuencia del reiterado hábito por el cigarro, se escuchaba apenas en la penumbra del salón de clases. Cortes intermitentes de la corriente eléctrica eran habituales en esos días, allá por febrero del noventa y seis, al tiempo que el ulular de las sirenas se dejaba oír intermitente en las cercanías y de lo que nunca se daba alguna explicación, de manera que lo mejor era permanecer sentados en la oscuridad. La tenue luz del crepúsculo se manchaba periódicamente con las bocanadas del humo de su cigarro. Se sabe que los fumadores, sentenciaba el profesor Damián Valderrama, habituados a consumir una cajetilla diaria de cigarros, tenemos, en promedio, diez años de vida menos que los no fumadores, de manera que procuro apurarme dos todos los días. Faulkner, continuaba en su casi monólogo, hacía decir a uno de sus personajes que era una manera secreta, sin alardes, de optar por el suicidio, sin involucrar a nadie más, porque el suicida, por lo común, intenta culpar a otro de su propia inmolación. Además, si de eso se tratara, es facilísimo dejar de fumar, callaba un momento y uno suponía que dejaba asomar en la penumbra su sonrisa sarcástica, al tiempo que Beatriz, sentada en la segunda fila de un salón amplio y poco concurrido le inquiría con su voz ansiosa, un poco soterrada, de quién nos hablaba ahora, recortada su figura en una sombra por la luz que se fugaba. De Mark Twain, claro, decía, como si el advertirlo fuera algo natural, aficionado a los tabacos rubios de la ribera del Mississippi; afirmaba que

* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

dejar de fumar era muy simple, que él lo había conseguido miles de veces, y yo también, por supuesto, lo he comprobado otras tantas.

No era extraño que el profesor se dispersara en asociaciones, en apariencia aisladas, en el curso de Ética que impartía dos veces por semana en la universidad; en él podía surgir cualquier tema, aunque de una manera laberíntica –el laberinto era su tema recurrente– terminaba por aludir a los asuntos que en ese espacio nos reunía. No se crea que esto se debe, seguía con su argumento, a un desdén por la vida; sucede que la conciencia acerca de nuestra fragilidad es lo que nos permite evadir por un tiempo el destino. Es sintomático que Roland Barthes en uno de sus últimos textos llamara la atención de que en realidad, y en contra de lo que comúnmente se piensa, casi todo el tiempo nos creemos inmortales, de modo que esa sensación es la que produce muchas veces los accidentes y quien los sufre, en el momento en el que ocurren, los considera inverosímiles; a él mismo poco después le sobrevino un desastre, se accidentó y murió de una manera casi absurda. Mi amigo Tomás Segovia alega que no sólo nos sentimos inmortales, sino que lo somos, pues la muerte no es un atributo de la vida, de manera que somos inmortales a pesar de las evidencias.

Déjenme desvariar un poco acerca de la muerte y la inmortalidad, junto con el sacrificio. Era de esperarse escuchar de nueva cuenta una de esas largas digresiones a las que nos tenía habituados Valderrama. Seguía: entre los mexicanos, la muerte adquiriría sentido, y esto se comprende mejor en la penumbra, por medio del ritual del sacrificio. El sacrificio permitía trascender la fugacidad humana y adentrarse en la inmortalidad divina. Sacrificarse para ser parte de Dios. ‘Nosotros éramos Huitzilopochtli’, afirmaba un informante azteca a Bernardino de Sahagún, que era tanto como enunciar la paradoja: nosotros fuimos inmortales. Un pueblo divino, por lo tanto, preparado y dispuesto siempre para el sacrificio, el propio y el ajeno. La guerra de la Conquista,

desde su perspectiva, fue su modo de abrir, como nunca antes, el cielo; la plenitud solar alimentada con su sangre y sus corazones, y la sangre y corazones de sus enemigos fundidos en un solo fin. En la tradición griega, de la cual nos hemos inventado herederos, tanto como de la mesoamericana, el tema se debatía a partir de la dicotomía de cuerpo y alma. A través de la metempsicosis procedía la depuración del alma, del alma del guerrero, pues la suya es la experiencia más elevada de la existencia misma, y por ello, dentro del mecanismo órfico, su conversión paulatina en Espíritu. Jesús procede conscientemente bajo el esquema órfico: convierte su alma en Espíritu, el Espíritu que a su vez en Él había encarnado. En eso consiste su divinidad. Huitzilopochtli y Orfeo no se encuentran tal vez tan separados. Valderrama parecía perderse entre las ramas y olvidarse del tronco, predisposición que compartía, creo, con lo mejor de aquéllos que como él, niño aún, llegaron a México con el exilio español en los años alucinantes del general Cárdenas, y aun después. En los cursos que impartía era el tanteo de las ideas lo predominante, un tanteo casi físico; ideas esclarecidas poco a poco, hasta llegar a la médula, lo que hacía como nadie más, y como método, lo llevaba hasta sus extremos. Rodear el cuerpo, antes de penetrarlo, recomendaba, lo que hacía sonrojar especialmente a Beatriz.

Era, para empezar, el único curso que Orestes se tomaba más o menos en serio. En las clases, solía refugiarse con su carrujo de mota en el fondo del salón y se destapaba a veces con su risa hilarante, sin motivación alguna. El olor de la marihuana llegaba a confundirse con el del cigarro del profesor Valderrama y entonces transformaba la penumbra dramática de la tarde-noche en el auténtico “verde de los loros”.

Todos sabíamos que Orestes estaba enamorado de Beatriz, la cual sentía un variable escalofrío cada vez que lo veía de frente. No tanto por la deliberada apariencia siniestra de nuestro amigo y su figura erguida e insolente, con su mata

larga y enmarañada, y el incendio contenido de sus emociones. Orestes destilaba pasiones intensas e incomprensibles, un romántico de a de veras, extraviado en los finales del siglo xx. No obstante, lo más que llegaba a hacer en presencia de ella era extenderle algún libro para que Beatriz lo revisara, digamos *Las flores del mal* o *Aurelia*, agregaba algún lacónico comentario, 'toma, para que aprendas', y se alejaba. Y ella los leía y aprendía, aunque Orestes nunca lo supo. No había más. Estaba convencido de que Beatriz era Beatriz, más que la de Dante, la de *El Aleph* de Borges, aunque en ambos sea básicamente la misma; quiero decir, el arquetipo: Beatriz, Elena y el Verbo, Beatriz Elena Viterbo. Lo que los demás veíamos era a Beatriz González: esbelta, lo que la hacía ver más alta de lo que era, ojos grandes y desdeñosos, sonrisa fácil y bonitas piernas, desgarrada, a pesar de su predilección por la ropa audaz y elegante, la que contrastaba con nuestras fachas. Una vez Valderrama contempló curioso la mirada de Orestes sobre Beatriz y le dijo: el amor hace bellas a las personas, ¿verdad? Orestes respiró profundo y le contestó algo así como: sí, Musil se encargó de difundir esa mentalidad del hombre sin atributos, el único que hay, pero tal vez nos permite verlas como en verdad son.

Puede ser, replicó el maestro, satisfecho de haberle sacado a su platero algún comentario, ya Hume y Hutcheson se referían si no al amor, sí a la belleza como algo que pertenece al observador y no a lo observado; la belleza, como el amor, existen en principio en quien contempla, una percepción reconfortante que se termina, en el caso de la pasión amorosa, cuando la vemos coqueteando con alguien que no es uno.

Bueno, concluyó Orestes, en una de las raras veces que concluía algo, digamos que el amor nos hace ver lo que no existe y luego nos enceguece, de ahí los crímenes del amor.

Vaya, tosió Valderrama, sólo te falta una hermana que se llame Electra.

Se acercaba el segundo aniversario del deceso de Colosio, el malogrado aspirante a la presidencia de México del que

fuera el partido de Estado, con la economía del país hecha trizas. Tal vez por eso a Beatriz se le ocurrió preguntar si ese era un buen ejemplo de sacrificio ritual, ya que se empeñaba en hablar de sacrificios e inmortalidades.

Evidentemente, contestó Valderrama. Fue el hombre elegido por el poder para que su sacrificio permitiera la regeneración de la fe pública.

Se dice, le soltó Beatriz, mascullando algo que ya traía en mente para sorprenderlo, que usted era un asesor clave de aquel gabinete, de manera que algo sabrá que algunos ni siquiera intuyen.

Caramba, pues sí. Algo sé, respondió. Al presidente Salinas le gustaban los ritos simbólicos, y no sé si yo tuve algo que ver con alimentarle esa predisposición, aunque creo que así era desde antes. Conocía, conoce, el poder de los mitos, lo cual casi todos los demás políticos desdeñan y por lo mismo terminan sometiéndose a su poder, me refiero al de los mitos. En ello se encuentra el fundamento del poder del Innombrable —como ya empieza, por omisión, por contagio y temor, diría que sagrado, a llamársele—, el aciago convencimiento de que es impune, porque el mito que fundó su legitimidad se encuentra más allá de las leyes. Cuando comenzó su campaña presidencial, recordarán, lo hizo en Tlaxcala, precisamente la ciudad enemiga de los aztecas en tiempos de la Conquista. Así como su oponente intentaba, quizá de manera involuntaria, aunque no haya sido casual, fundar la legitimidad de su levantamiento en su identificación con Cuauhtémoc, el último Tlatoani del vasto imperio mexica. El innombrable, al igual que Cortés, inicia el tejido de sus alianzas políticas en aquella población, con lo cual anunciaba, predecía, su triunfo inevitable y la derrota de su oponente, aun si esto se diera por encima de cualquier derecho. La legitimidad emanada de una tradición anterior a las urnas, en el poder de los mitos. En esto basó su mandato.

Después vino la alianza con Diego Fernández para eliminar las boletas electorales que algún día exhibirían el fraude, la necesaria eliminación de Clouthier, el líder de la derecha (una derecha insólita la que encabezaba, es cierto), que tuvo el heroico mal gusto de respaldar con más vigor e inteligencia, la tímida protesta de Cárdenas del fraude electoral. Era más peligroso que el impávido Cuauhtémoc, a quien el mito le quedó grande. En cierto modo, se complementaban: uno tenía las masas; el otro, la estrategia. Y Cárdenas sin estrategia fue casi inofensivo e, incluso, manipulable. Salinas, ya en el poder, comenzó el ajuste de cuentas con la Quina, el poderoso jefe del sindicato petrolero. Después el desafortunado accidente, llamémosle así, de Clouthier, el TLC, el recuento es largo. A Colosio, su delfín, lo creó de la nada, y ese fue el propósito. De oscuro funcionario, lo hizo diputado, secretario de Estado, dirigente del partido y candidato a la presidencia. En suma, le creó un pasado y un porvenir. Como un golem del que podría disponer a su capricho, ese era el precio, y Colosio lo sabía, no hay que engañarse. No cometería el error de elegir a un Lázaro Cárdenas, como lo hizo Calles en su momento. Su intención no era otra que la de mantener el poder, aun después de muerto, como Huitzilopochtli. Comenzar por Colosio, su creación; pero su creación, como Adán, creyó en el libre albedrío. El libreto cambió y aún estamos resintiendo las consecuencias.

Y si fue su creación, no son creíbles las hipótesis de que el presidente lo mató, ¿verdad?, preguntó de nuevo Beatriz.

Al contrario, todo creador de un golem tiene derecho a destruirlo, por eso es su creador. El suicida blasfema en su propia ejecución, pues muere, dios mediante, cuando quiere y no cuando Dios decide, como decía la sabia Eduviges desde las catacumbas del México profundo. Pero el asesino dispone de la vida ajena suplantando a Dios mismo. Ese es su verdadero poder.

¿O sea que sí lo mandó matar?, insistió Beatriz, y agregó: ahí están las flores del mal.

Valderrama aspiró el cigarro. Si, el mal es el fruto de toda pasión intensa. Conozco la película que ustedes han visto, siguió, ciertos datos desconocidos y alguna perspicacia. Nada más.

Dígalos, puede confiar en nosotros, insistía la alumna, dueña de un insólito dominio sobre el discurrir del profesor.

Orestes rió en la penumbra.

Imaginen a un hombre, como cualquiera. El que será el visible asesino material del candidato presidencial; sin historia, sin futuro, sin atributos. Uno que garabatee un diario, a ver si un día puede ser escritor. Un hombre que se siente expulsado de su entorno, un exiliado en su propio cuerpo, y que cuando vendía libros de puerta en puerta tomaba cursos de holística y de superación personal. Le insistían en la idea de que debía ser alguien, y que él, confuso, pensaba si no lo era ya. Tal vez lo seas, pero no alguien importante, le reiteraban, que aparezca en los periódicos. Y él sólo podía escribir un diario y despreciar a sus padres y a sus amigos, porque nunca serían lo que él perseguía ser, aunque las tardes las dedicara a la geometría del billar: triangulaciones, bandas, el gis en el taco y el talco en las manos, los efectos en la planicie verde. Era la carrera presidencial. Colosio se empeñaba, como él, en ser alguien.

En el rito sexenal, para ser un verdadero presidente, hay que romper con el antecesor, es la regla de las tres bandas. Para nacer hay que sacrificar al otro, al que aún es, porque, si no, se sigue siendo ninguno. Eso lo comprendía Aburto, nuestro personaje, y Colosio; gemelos, en cierto modo.

El tema del hombre que busca a otro hombre, increpó desde el fondo Orestes, que es su gemelo y un elegido o la sombra del elegido.

Es cierto, alegó Valderrama, alzando la voz que se venía apagando, el elegido se siente también un borrador de alguien más, una sombra en busca de la luz que lo ilumine y después él ser la luz.

No sé por qué pensé oscuramente que Orestes, a su vez, se sentía un borrador de Valderrama, que Orestes buscaba en el profesor a un guía. Beatriz se revolvía en la penumbra y había puesto ya entonces sus pies en el asiento vacío de la primera fila, casi enfrente de la mirada del profesor.

Los cuatro formábamos una línea: Valderrama, Beatriz, yo y Orestes en el fondo, que movía el carrujo de arriba a abajo en la banca más apartada del salón, trazando un alfabeto que pensé premonitorio; pensé en esa línea y en la que formábamos, horizontal y vertical, una cruz que nos daba una secreta complicidad. A los lados, en la intimidad oscura; Alberto, indolente, pensaba en el reventón de esa noche con el dinero de papá; Rocío, nerviosa, nunca supo porque estaba allí; Marcia, con sus ojos azules, un poco desorbitados, maestra de una escuela primaria, hábil para dar buenos consejos; Mariana, extraviada, adorablemente insulsa; Ramiro, el iconoclasta, ‘Mamá, soy Paquito y sí haré travesuras’; Omar, con su eterna sonrisa burlona, más un efecto que una actitud, el ligador, por lo menos de Paola, la que necesitaba dos horas para maquillarse (sin los afeites era irreconocible) y otra más para ponerse los pantalones ajustados. Rocío preguntó acerca de los caligramas de Apollinare y el ajedrez, algo así. Valderrama se perdió en Averroes, Maimónides y Aristóteles, para hablar acerca del acertijo de las sesenta y cuatro casillas. El laberinto se hacía ajedrez. Quería que Mariana me escuchara, así que interrumpí a Valderrama, para que siguiera con lo de Aburto, a partir del ajedrez, del laberinto. Mariana sabía que era a ella a quien le hablaba, a sus ojos inocentes, sin pensar en nada; recordaba sus clichés, sus dientes perfectos y su hermosa lengua rosada. Era, aunque no estuviera. Pero fue Beatriz la que volteó a verme

El juego de Valderrama derivó en un antiguo ardid.

En el sur de México, argumentó, para atrapar al saragüato, un mono de carne muy apreciada, se le tienta con frutos dispuestos en el fondo de un jarrón sujeto al piso. El animal, estimulado por la vianda, mete la mano en el jarrón para

sacar la fruta. Cuando advierte la trampa, intenta escapar, pero como no suelta el fruto, no consigue sacar la mano por la boca del jarro, no puede huir sin soltar la prenda. Entonces se le atrapa. En ocasiones, se tiene que romper el jarrón para liberar al mono, pues ni aun capturado se convence de soltar el fruto prohibido. A Aburto lo contrata un intermediario de otro intermediario, probablemente intermediario de uno más, y así. Puede cambiar la historia de un tajo. Si mata a Colosio, lo sustituye: se recordará al asesino de Colosio como al mismo candidato inmolado, compartirán, juntos, el cielo y el infierno. La idea lo excita; su celebridad durará lo que resta de su vida, y más. Se le da un arma, que recibe con ansiedad. Se le instruye muy brevemente sobre su uso, se le explica el escenario; su premio, el altar de la patria (no importa si es apenas un pedestal), y algunas monedas, las treinta que exige la tradición. El país necesita cambiar. Sí, lo necesita, se repite; ayudaré al candidato a trascender su mediocridad; se hablará de él por lo que pudo hacer, por sus buenas intenciones. Además, el padre presidente necesita doblegar al hijo desobediente, a su creación, al golem que intenta tener vida propia, estropeando la de su creador. La coartada es eficaz. ¿Por qué habría de atentar el Presidente en contra de su propia creación? ¿Sólo porque quitar la vida es tan divino como darla? Aburto será un nuevo niño héroe envuelto en la bandera nacional ensangrentada: la historia está teñida de sangre, se le alecciona, y la historia la hacen los guerreros como él, un guerrero águila, un guerrero entre los guerreros, no adivina, como el saraguato, que la conspiración es la fruta señuelo, que es la fruta prohibida. Escribe compulsivamente en su diario acerca de su destino, dispuesto a hacer fluir el río de la sangre con el que se escribe la historia.

Habrà un doble que le permita salir con bien del escenario, se le dice, pero él, en silencio, sabe que quiere permanecer en el escenario, necesita ser culpable y redentor. Jesús necesitó de Judas; él, de Colosio. Es el juego de las duplicaciones que

se necesita en todo mito. El ajedrecista, en la cúspide del poder, monta en sus piezas sobre el tablero del altiplano de México. Habrá dos Aburtos en la escena, dos Colosios. La plaza del mitin en donde se condensarán los hechos es idónea: se llama Lomas Taurinas, el toro y el torero, la frontera de México con la potencia norteamericana, lo que habrá de dar relieve a la imagen. Colosio, simultáneamente, se convence cada vez más de su papel, de su propia conversión, salvará al país y modificará su porvenir mediocre; quemará las naves para alentar la rebelión desde adentro del Sistema. Aburto se acerca a su doble al término del mitin, con dificultad, así lo marca el guión, porque la multitud rodea al candidato. Se acerca, a unos pasos, saca el arma, y en eso el guardia personal de Colosio se le adelanta y en un preciso movimiento de su muñeca derecha, sin ver su objetivo, pero cierto de su ubicación, dispara en la sien del candidato. Disparo mortal. En un instante parece escapársele la gloria a Aburto, será atrapado con la pistola en la mano, será chivo expiatorio, lo entiende en una fracción de segundo, quiere sacar la mano del jarrón. Se ve a sí mismo caer en el cuerpo de Colosio, con la cabeza despedazada, aún vivo, a pesar de todo, dispara entonces sobre el vientre y lo hace virar en la caída. Los dos disparos también eran necesarios. Colosio ha sido inmolado. El guión prosigue. El custodio tira el arma criminal y se abalanza sobre el segundo tirador. Aburto no iba a permitirle a nadie quitarle la gloria, la de guerrero águila. Las dos armas y los dos disparos, los exegetas indagarán en el misterio. Aburto, como sus cómplices, aceptará la tesis del asesino solitario, la requiere, para hacer de su alma Espíritu.

La literatura, sabemos, sustituye la realidad. Nadie ha querido pensar en Aburto como el segundo disparador, a pesar de la grabación que se conoce; falta de imaginación. El video probará lo que se desea probar: eso excita al ajedrecista, al mitómano: la convicción de que ninguna prueba es suficiente, ni siquiera una grabación, desde entonces, el ajedrecista se convertirá en el genio de las grabaciones de

asesinatos impunes, seriales. Aburto siempre mentirá pues no consigue soltar el fruto, aunque su mano no pase por el orificio del jarrón. Aunque soltar el fruto sea la salida del laberinto. Si Aburto confiesa la verdad (¿cuál es la verdad verdadera?), será un pobre títere; no importará la cárcel, sino la mano atrapada en el orificio. El ojo de Dios es el cañón de un arma, la boca de un jarrón, la mirilla de una cámara de video, la cavidad por la cual somos arrojados al mundo o tal vez los labios de una mujer que se abren, suaves, en nuestra memoria.

En eso viene la luz, nos deslumbra. El resplandor enmudece a un Valderrama con la mirada absorta. Alcanzo a ver las piernas abiertas y desnudas de Beatriz, elevadas en el respaldo del mesa-banco de la primera fila despoblada. Su mano izquierda posada y penetrándose el sexo y con la otra dibujando en su libreta un mono –lo vi después– con la mano metida en un jarrón, y la mirada en el rostro de Valderrama. El ojo de Dios, el verdadero. Entonces conocí a Beatriz, de perfil. Beatitud y éxtasis en el semblante. La vi con los ojos de Orestes y él la vio, al fin, con mis ojos, con los mismos ojos la mirábamos. Valderrama se asomaba con deleite al orificio divino, por el que venimos al mundo y lo vemos por vez primera. En eso, perturbado, el profesor habló de atender un dolor de muelas y se retiró. Comencé a frecuentar a Beatriz y a alejarme de Orestes, tenía que elegir. Beatriz y yo vivimos algunos años juntos. Ahora recuerdo su rostro aquél, el único. A Orestes no lo he vuelto a ver, pero conozco el mito y la necesidad que tiene el universo de las simetrías.

LA MITAD DE LA VIDA

Silvestre Manuel Hernández*

*No hay barrera que nos impida hacer
en cualquier instante lo que tarde
o temprano hemos de hacer*

SÉNECA

— **A**lguien más decidió por mí, mi cuerpo simplemente fue el medio para hacerme saber de la cercanía del fin; y aún así he aguardado su regreso. El cansancio, la noche, el tiempo y la soledad. Una vez más. ¿Por qué? Pronto anochecerá, de nuevo el mal, el dolor, mis preguntas y las de Carmen *¿Dónde está papá, cuando viene? ¿Por qué no salimos a pasear? ¿Qué te pasa en las noches, por qué escupes esa cosa por la boca?* Y las respuestas, burdas palabras. Después el silencio: cómo cala la esencia cuando se ha tocado fondo. Los principios e ilusiones van a un lado, como una burla, pero quién sabe, uno mismo le puede ganar al tiempo, todo depende de la ensaña del mal —Se dijo Leonora, como si estuviera hablando con su otra parte; sentada en el suelo, abrazada de las rodillas; los ojos cerrados.

Desde hacía casi dos meses, por las noches, cuando presentía la agudización de la enfermedad, alzaba las radiografías,

* Investigador en Humanidades. Especialización en Literatura Mexicana del siglo XX, UAM-A.

para verlas a contraluz de la lámpara, esperando encontrar en ellas la respuesta. Sus conocimientos no abarcaban la composición y el funcionamiento del organismo humano, pero se aferraba a una idea, a desentrañar alguna anormalidad, posible de modificarse con una intervención quirúrgica. Aún así, los resultados de la ciencia la desconsolaban más, siempre un compás de espera. La suerte echada en las medicinas. Y esa realidad, casi pudriéndose, brutalmente suya.

—Mamáaa ... ¿No me vas a quitar toda la ropa? —Interrogó Carmen, jugueteando con las manos en el agua, como haciendo caminitos.

La pregunta la sacó de ese estado de cuestionamiento interno y de pesadumbre. Volteó hacia la voz, todavía perdida en sí. Los objetos de la sala no le decían nada. Se puso de pie y caminó hacia la repisa, encendió el radio, cogió una bolsa.

De unos días a la fecha el dolor era más intenso a cada instante. Las horas en que atacaba parecían estar designadas por un poder sobrehumano. Una vez iniciado el martirio, la estúpida e insignificante presencia minuto a minuto se doblaba más. Sólo esperaba que estallara su estómago de una vez por todas. Ya no quería sentir esos retorcijones ni esas quemaduras en la garganta al momento de arrojar ese líquido verduzco, como si el bien y el mal estuvieran librando una batalla en su interior. Ya nada importaba, sólo terminar con el sufrimiento, dejar que la naturaleza física y corpórea actuara por sí misma, era lo mejor, las súplicas aquí ya no cabían, desde muchos años atrás habían demostrado su inutilidad.

Giró la cabeza, permaneció de espaldas a la niña. Sacó las fotografías de la bolsa. Los sonidos del radio se pierden en su mente. Afuera, el silencio. La carta de la semana pasada sigue en la mesa, en ella se le informa de la muerte de su padre, ocurrida el cinco de abril en la ciudad donde residía desde hacía más de cinco años, cuando ella decidió dejarlos, a él y a su madre, para compartir su vida con Román. De entonces a la fecha, sólo había visto a don Alberto en una ocasión: cuando fue al entierro de su madre. Acto donde no hubo ceremo-

nia luctuosa ni oraciones, ni siquiera un *que Dios te reciba en su reino* de parte de su padre, que tanto bien le hubiera hecho escucharlo. Los pocos asistentes permanecieron callados, sin lágrimas en los ojos. De todo ello conservaba no el recuerdo del momento en que levantó la tapa del ataúd para ver a su madre antes de bajarla a la cripta, vestida correctamente y reflejando la resignación en la cara, sino las palabras vertidas por don Alberto la noche de consumación, cuando cenaban en su casa él, ella, su esposo, y unos tíos que se habían quedado y partirían en las primeras horas de la mañana. Leonora bien sabía que cada palabra estaba dirigida a su persona, aunque su padre se hubiera valido de metáforas o ejemplos impersonales. El remordimiento era tan fuerte como la memoria, despiadada en el sufrir. Desde entonces se dio cuenta de lo irrelevante de seguir hablando, y de lo poco que se había exigido como persona.

Piensa en lo que queda; para qué puede servir. Y nunca hagas nada que te avergüence y humille. Fueron las frases de despedida de su padre, cuando ella estaba junto con Román en el coche, impacientes por regresar a la ciudad de México. Leonora no dijo nada, sólo hizo un gesto con los labios y levantó la mano izquierda simulando un adiós, tan vago y forzado como el de su esposo. Antes de dar vuelta a la calle, alcanzó a ver, por el espejo lateral, cómo don Alberto permanecía erguido con el brazo derecho en alto y la palma de la mano abierta; su rostro era el de siempre, adusto y de mirada profunda; el traje negro, el crucifijo de oro en el cuello y los anillos en la mano izquierda, acentuaban su autoridad y a la vez su lejanía. Todo el camino ella permaneció distante, esforzándose por acallar lo de adentro.

Con cada eructo y cada gas arrojado parecía expurgar la maldad causada por el simple hecho de pedir ayuda, de querer creer en algo más allá de su fisiología. Ahora todo se le volcaba y sin ningún miramiento terminaría envuelta en sus heces fecales y ahogada por el aire corrompido de sus intestinos.

—Mamáaa ... Ya se me mojó el babero. Si no se seca antes de que venga mi papá, él nos va a regañar.

Leonora no había llevado a Carmen a la escuela, y le había dicho que su papá pasaría por las dos.

De manera precisa no sabía el origen del padecimiento, pero sí recordaba el día en que vio en el espejo cómo tenía hundidos los párpados, y en aquella ocasión también permaneció tirada en la cama, retorciéndose de dolor, pidiéndole a Dios y a cuanto santo y virgen recordaba, que la ayudaran a morir, a descansar, que se apiadaran de ella. Pero al igual que esta vez, sólo escuchaba los ruidos de su vientre, lo demás era el silencio, oscilando entre los espasmos y la muerte.

Leonora fija su mirada en la reproducción de una calle, donde se observan las aceras carcomidas por la lluvia y el uso de la gente, en perfecta armonía con unas paredes grisáceas rozadas por el cielo entristecido del invierno. Ve las demás fotografías, ahora todo es extraño. Regresa las cosas a la repisa. Su vestido muestra el paso del tiempo, su presencia es desahogada: *ausente*. Avanza hacia la ventana, al llegar a ella se detiene y descorre la cortina. Voltea a ver el reloj de la pared: las cinco y veinte. El paisaje que se le ofrece no ha cambiado mucho en cinco años, los mismos que ha transcurrido en esos cuartos del tercer piso de un edificio desvencijado, cuya única gloria fue haber servido, un siglo atrás, como casa de misericordia. Del primer departamento adquirido sólo queda la decepción y la rabia.

—Mamáaa ... ¿Meto la cabeza entre las piernas?

Diez, quince, veinte... No importaban los minutos. Ya no tenía sentido preguntarse por algo. No había términos para esa pulsión. Todos los días se recargaba en la ventana para ver hacia dónde iba el viento.

—Mamáaa ... Ya me quité el babero y la blusa.

Dio media vuelta y corrió hacia la tina de baño. Sacó a la niña y la apretó contra su pecho. Cerró los ojos. El tiempo, la noche. Pronto las sombras, la nada. Desde el nacimiento de su hija se había hecho a la idea de que todo mejoraría, pe-

ro el destino no hizo caso. Cuando la arrullaba o la contemplaba dormida, imaginaba sus sueños, y en ellos se perdía, hasta que algún ruido la despertaba. *Todo seguía igual.*

—Vamos a bailar —Le dijo.

Empezó a tararear un vals, y a moverse en el pequeño espacio.

—Esta música me la cantaba tu abuela cuando yo era como tu.

—¿Y también te dejaba en la tina, o en otra parte de la casa, para hacer lo que tu haces?

Sin dar respuesta se detuvo. Examinó una y otra vez su imagen en el espejo, vio sus ojos como queriendo encontrar algo distinto, alguna señal para su vida, para ese *alejamiento de sí*. No, no supo cómo contestarle a su hija. Tantas cosas adentro, hiriendo, acortando los días, acercando la muerte. Y ellas dos *ahí*, tan distintas, tan solas, una frente a la otra; la tarde al acecho.

—¿Ya no vamos a bailar? —Le preguntó, dándole una sonrisa.

Reinició la actividad, con desplazamientos torpes y cansados, e intentó sonreírle. Su alegría se había quedado en las calles y en los recuerdos de su juventud, en eso que experimentaba al tragarse la frustración y la impotencia de verse *así*, y saber que todo se perdería en cualquier momento.

—¿Por qué no me bajas y vamos a esperar a papá en la escalera? O mejor vamos a la azotea a mirar el vuelo de las palomas.

De vez en cuando, Leonora llevaba a su hija a la zona de tendederos, y ahí contemplaban el paso de las aves de las plazuelas, a las que Carmen decía adiós con las manos. Permanecían sentadas hasta los últimos rayos del sol, o hasta que una se quejaba del frío: cada quien en su mundo.

La enfermedad había llegado de forma repentina, seguramente incubada en alguna parte de su cuerpo, generada por la falta de alimentos y el exceso de problemas y preocupaciones. La oscuridad rondándola, paciente. Otras cosas de la vida también pesaban. Así fue como se inició en el mundo de

los desahuciados, aunque la noticia no le hubiera sido dada por un médico: después de todo valía más la constancia del mal que cualquier prescripción de un especialista.

Leonora lleva a su hija a su habitación, la pone en la cama, la desviste. Piensa en las esperanzas de su esposo, en las risas de Carmen cuando los vio aventarse la comida, aquél día del aniversario de bodas, la última vez que habían estado juntos, y eso por azares del destino, pues Román se había cuidado muy bien de no ser descubierto. Medita sobre ella misma; sobre *los términos* de su padre; sobre sus faltas, ya saldadas, aunque don Alberto no le haya perdonado el haberlo dejado solo en el último momento; sobre su orfandad e incomunicación; cavila en todas esas noches de espera, madrugada tras madrugada, sin una noticia de Román, sin tan sólo una llamada telefónica; en las estúpidas quimeras sobre su futuro, en los viajes no realizados, en el inútil consuelo de ver unas fotografías y pensar en conocer el lugar; en las hojas escritas; en la pérdida del departamento y de parte de su patrimonio por enviar, mes a mes, una cantidad de dinero del cual no sabía si Román hiciera uso, y sí lo indigna que se sentía de obtenerlo como lo hacía, de una forma casi tan repugnante como la había hecho sentir su padre cuando ella le explicó la necesidad de unir su destino a Román. Vuelve a mirar hacia la ventana, hacia donde se ven esas torres de iglesia, hacia las campanas, mudas, hacia las montañas y nubes, hacia los confines del cielo, más allá, aunque no lo haya: *todo es sombrío*.

—¿Ya no me vas a bañar?

Regresa a Carmen a la tina. Siente el agua y mueve la cabeza; abre una llave y pone su mano en el chorro, la cierra.

—El agua ya se está enfriando, me voy a enfermar. Y mañana quiero ir a la escuela. La maestra nos dijo que nos enseñaría algo nuevo. ¿Mi papi jugaba contigo cuando era chiquito?

Omitió las respuestas, sólo dijo: tendrás que esperarte mientras la caliente en la estufa, la del boiler ya se terminó.

Su voz ha perdido los matices y la entonación de años pasados, ahora asemeja *el mugido de un perro enfermo*, como

le había dicho su padre, al referirse a los últimos momentos de agonía de su esposa. Después de que puso la olla en la estufa fue a su recámara. El sonido del radio seguía presente, a diario lo sintonizaba con la esperanza de escuchar alguna buena noticia sobre la situación en la que habían involucrado a Román, de quien sólo conservaba un recado de hacía un mes, sin valor de autenticidad, pues bien lo podía haber escrito cualquiera de sus perseguidores con el fin de tenderle una trampa, pues al final del escrito aparecía una nota con indicaciones específicas pero comprometedoras. Sacó la carta de un cajón del ropero y leyó: *Cuando llaman a la puerta y no escuchó la señal acordada, de inmediato pienso en lo peor, así he sobrevivido los últimos ocho meses. Hoy tuvo lugar un hecho desagradable: como a las nueve de la mañana me despertaron unos golpes en la puerta, como pude guardé las cartas en el lugar convenido. Un papel doblado yacía al pie de la puerta. El mensaje fue desconcertante, en él se me informaba de unas muertes, de momento no supe cómo actuar... Sólo quedo yo y el hombre de la central. Tal vez hoy sea el día y la espera sea recompensada. Ojalá todo termine para poder estar con ustedes el martes próximo. Te pido que por favor hagas lo siguiente...* Para qué recordar su *incumplimiento*; muy pronto las cosas llegarían a su fin. Tardó algunos minutos en salir. Estaba desnuda, su cuerpo aún era bello. En la mano derecha llevaba un sobre.

La enfermedad fue en aumento, tanto en intensidad y constancia como en expansión, pues de unas punzadas y “piquetes como de aguja”, en la parte derecha de las costillas, acompañadas de mareos, fue ascendiendo a un dolor y a unos movimientos intestinales que desembocaban en un vómito constante, el sudor le escurría y la respiración se le dificultaba, desesperándola hasta el grado de golpearse el abdomen para terminar con el castigo.

—Sabes una cosa, hoy papá nos llevará fuera de aquí, y ya nunca regresaremos.

No le quedaba otra opción: la mentira, mucho tiempo había pensado en *ello*, hasta convencerse de que era lo mejor, preferible a terminar con su vida y la de su hija al mismo tiempo, por eso había realizado las llamadas telefónicas anticipadamente.

—Tal vez tu, algún día, quieras conocer este lugar, pero ya no encontrarás nada, si acaso el nombre de la calle y el número del edificio, pero nada más.

—¿Y adónde miraremos los pichones y los techos de las casas? ¿Y lo que hay más allá? ¿Ya no voy a ir a la escuela? ¿Y mis amigos de las clases?

—Papá buscará otro colegio y otra casa, y seguramente podrás contemplar lo que quieras. ¿*Qué vería, cómo serían los días siguientes?* Vio la infancia de Carmen, sus ojos. ¿*Qué preguntaría dentro de unas horas?* Alzó la vista y balbuceó: ojalá y puedas vivir sin conocer la otra parte de la vida.

No obtuvo respuesta, sólo una mirada, distinta a las demás. Llevó el sobre a la mesa; parte del contenido muy pronto dejaría de ver con ella. Caminó hacia donde estaba el radio y lo apagó. Fue por el agua caliente y la vació en la tina. Colocó la cubeta en el suelo, regresó a ver el reloj.

—Hazme un espacio. Hoy por fin le daré las *buenas tardes a papá*. Vamos a jugar, te hago caballito. Tú sólo mira por la ventana, allá, muy lejos, hasta donde puedas llegar. Ya queda poco tiempo.

El daño que sentía era más fuerte que el deseo de acabar con todo, ahora el sufrimiento superaba la súplica. Quería sacar de su cuerpo, con una sola vomitada, todo ese mal acumulado por años, vaciarse de sí hasta ver cómo se le pegaba la piel a los huesos y sólo le quedaba el aliento. Ya había estado en esa situación semanas atrás, y no veía ningún cambio con los medicamentos ingeridos. Por eso fue que optó por una decisión más drástica, la única a su alcance; después de todo ya había pagado anticipadamente las consecuencias de cualquier represalia, su consciencia, de cierta forma, estaba purificada con el mal sufrido, el cuerpo y el alma estaban envilecidos.

La temperatura del agua la ayudó a contenerse y no abrir la boca, cualquier cosa aumentaría el crimen; comprendía muy bien que con ello marcaría a su hija. Tal vez los años borrarían el recuerdo. Las encomendaciones y ruegos salían sobrando. Hizo lo posible por controlar los temblores y reflejar tranquilidad en el rostro: ya no habría más incertidumbre ni dolor, lo de adentro dejaría de existir, ya no ensuciaría más su hogar. El daño se iría con el silencio. Román estaba *allá*, sin tiempo, la *espera* era en vano.

Carmen contuvo la risa al percibir unos ruidos; se quedó quieta para saber si eran de afuera del departamento o de adentro. Al ver que su mamá no le decía nada, ni se movía, se bajó de ella, abrió la llave del agua y trató de acomodarse en el pequeño lugar que quedaba, hacia los pies. El sonido de las campanas se escuchó. Una parvada de palomas cruzó el cielo. El aire que entraba por la ventana la hacía tiritar. Levantó las manos de su madre y se abrazó con ellas. El agua se enfriaba, su nivel subía. Quitó la vista de la ventana y la dirigió hacia la puerta. En cualquier momento entraría su padre: *así lo creía*.

Los habitantes de la Ciudad de México, descendientes directos de la imperial civilización azteca, cedieron finalmente ante el transculturalismo, para imitar el vulgar estilo de vida que el imperialismo anunciaba inefable. No había maldad en el modernismo manifiesto en cada calle o avenida, sino en el claro rechazo de los nuevos habitantes de la antigua Gran Tenochtitlan hacia su pasado.

No había más balance en la nueva sarta de generaciones que, en lugar de conjuntar lo mejor de ambas culturas, como era debido y esperado, olvidaron lo mejor y eligieron lo peor de la invasora. Y así, hasta nuestros días, los deformados herederos mexicas condujeron sus hábitos con un excéntrico proceder seudoeuropeo.

Llega el quinto sol de la semana, un jueves por la mañana, en cuyos diarios vespertinos se leerá el encabezado “¡SE LLEVÓ TODO!”, para referirse a la serie de vientos provenientes del oriente que, desde el alba y hasta poco antes del mediodía, azotaran la ciudad.

Un día común en la vida de la capital de México: los peseros hasta el tope desde el paradero mismo; sus conductores que prueban saber pisar más fuerte el acelerador; caos vial

* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

en Insurgentes y en Reforma; taxis con marcadores voluntariamente descompuestos; peatones imposibilitados a transitar por unas calles pavimentadas con exclusividad a los automovilistas.

Un día común en la vida del Metro: necios viajeros que fuerzan las puertas del tranvía que apenas se detiene ante ellos; de pie el señor de edad muy avanzada y la mujer encinta, mientras observan con atención a una joven encharcar sus pestañas, en su asiento, frente a ellas. Todo aquello con la naturalidad de una ley paulatinamente establecida, para la “evolución” metropolitana hacia una ciudad más habitable.

Línea uno del Metro, Pantitlán-Observatorio

“Si supieras andar en Metro, no nos habiéramos perdido.”

“¿Cómo iba a adivinar que el coche se descompondría? ¡Guíame tú, entonces!” Dos hermanas, en su primer encuentro con el Metro, buscan llegar a tiempo a su escuela. Con incomodidad manifiesta en sus rostros, se hacen paso dentro de un vagón. Al final de éste, un obrero moreno, con bigote ralo y guayabera pulcra, se encamina hacia su cuarto día en el taller al centro de la ciudad. Y todo parece ir de maravilla: al menos hoy no riñó con otros pasajeros mientras entraba al vagón.

Línea tres, Indios Verdes-Universidad

La muerte sí que sienta bien al comercio. Un sonidero humano aborda un vagón en La Raza. Hay espacio suficiente para más o menos transitar a través de éste. Aquél sostiene copias del MP3 del homenaje *post mortem* al vocalista de alguna agrupación de música banda; tres le compran y detrás de él, el vendedor de ‘los últimos éxitos musicales’ espera su turno para mercar. Tlatelolco... varios lectores de ‘El Metro’ inmersos en otro sórdido asesinato en alguna colonia bien conflictiva de la metrópoli. Guerrero... unos entran; otros intentan salir.

Línea dos, Tasqueña-Cuatro Caminos

Un matrimonio de curiosos turistas noruegos observan, desde sus asientos, los comercios pasar fuera del Metro. Entran al túnel... San Antonio Abad, Pino Suárez, Zócalo... En Allende, un joven con rastas y bolsa de estambre sube, y una niña toma la mano de su madre embarazada al atravesar las puertas del mismo vagón.

Línea uno. Zaragoza, Gómez Farías, Boulevard Puerto Aéreo, Balbuena, Moctezuma, San Lázaro...

“Si, mire, se va a llevar, para esos apagones, imprevistos y emergencias, la lámparita; sólo diez pesos le vale, diez pesos le cuesta.” Las jóvenes, en silencio, irritadas: su sentido del olfato experimenta nuevos humores; otra, más allá, absorta en las vías debajo de ella, a través del vidrio; el obrero cuenta una vez más las estaciones que faltan para su transborde en Salto del Agua.

De pronto, un rechinar a sus pies y chispas en las vías; ni un espacio para una mano más en los tubos... alto total y oscuridad repentina. “Hijo de la...” “¡Muévase!” “¡Estúpido!” Poco después, sobre el alma de todos se cernió una incomodidad inexplicable. El silencio ascendía como reflejo del vacío de esas almas que, a cada momento, en lugar de impacientarse, se posaban en sus jaulas a la expectativa.

Y también, con cada segundo que pasaba, esa expectativa se concretaba en sus rostros: ¿era que sus conciencias comenzaban a latir? De pronto, el silencio dejó de ser el reflejo de unas almas inconscientes. Entonces, su enmudecida voz buscó en el alma contigua auxilio o perdón —o lo que fuera necesario pedir—, para no sentir miedo, para ver la luz de nuevo.

Y, desde el fondo de la oscuridad, los “cuatro millones de pasajeros” vislumbraron aquella estela —¿o era fuego?— verde azul brillante pasar velozmente sobre las vías libres.

Línea tres. Hidalgo, los vagones vomitan más personas. Juárez, Balderas...

El tranvía regresa al túnel. El rayón inteligible en el parabrisas a su izquierda mantiene a la joven distraída. Sin que lo notase algún pasajero, la menguada iluminación neón de las vías se desvanece, seguida casi inmediatamente por la de los vagones. Finalmente, con brusquedad, el tranvía se detiene. Por algunos momentos, nadie expresa cosa alguna, como si nada se sospechara.

La joven mira hacia arriba y luego hacia los pasajeros, en busca de una expresión de alerta que concuerde con la suya. Tan sólo hace poco leyó que una anciana había caído en las vías. No deseó que, entonces, ésa fuera la razón por la que, probablemente, no llegara a su primera clase a tiempo. Una falla técnica le parecía suficientemente razonable. Aunque, al mismo tiempo, deseaba que ya volviera la luz.

Del extremo frontal del tranvía comenzaba a llegar un rumor, se presentía movimiento. En medio de la oscuridad, algunos se levantaron de su asiento, para sacar sus cabezas por las ventanas e intentar dilucidar lo que ocurría. Los rumores lejanos comenzaban a tomar forma de gritos claros y distintos que ya no provenían precisamente del interior de los vagones contiguos.

Dentro del cual la joven se encontraba, varios pasajeros ya habían empezado a azotar sus manos contra cualquier parte del vagón, en espera de que éste retomara su camino. Ella, quieta en cambio, no se levantaba. A cada segundo, su miedo la sumía más en su asiento. Un momento después, a su izquierda, a través del vidrio, observó la silueta de varios pasajeros correr en plenas vías en dirección opuesta de la que venía el tranvía.

En plena oscuridad, los pasajeros intentaron abrir las puertas del vagón —como en condiciones habituales hacían—, sin embargo, por algún extraño motivo, éstas no querían ceder. Entonces, procedieron a jalar las ventanas y huir, sin siquiera saber el motivo por el cual lo hacían. La joven, a punto de su-

bir por la ventana arriba de ella, fue empujada por otra persona, tropezó con el asiento y golpeó su cabeza con el tubo. No supo más.

Línea dos. Hidalgo

En penumbras, la noruega recostó en el suelo a su marido, quien murmuraba palabras indistinguibles al aire. La madre, al otro lado del vagón, inhalaba y exhalaba aire de manera intermitente. Una de sus manos no dejaba de aferrarse a los pequeños dedos de la niña, mientras apoyaba la otra sobre su panza. Murmullos, respiros y sollozos era todo lo que se escuchaba en la quietud y oscuridad del vagón.

El joven, quien había permanecido en silencio todo el rato, se acercó a ellas e intentó tranquilizarlas. Poco después, se acercó a la otra mujer, en un intento de comunicarse con ella; no obstante, ella rechazó su ayuda y continuó hincada ante su esposo, al tiempo que dejaba ir más lágrimas por él.

Sí, el doctor había dicho que él ya no estaba en condiciones para viajar: cualquier situación, por menos peligrosa que pudiera parecer, podría causar en él otro infarto y, sin su doctor de cabecera cerca, tendría menos posibilidades de sobrevivirlo. Pero él había insistido; sabía que en cualquier momento podría ocurrir y así no quería morir, sin haber conocido más que el Viejo Mundo. Y, sin razón aparente, su elección había sido México. Ella, por su parte, entendía y quería que disfrutara sus últimos días, aun si ello tuviera que implicar todo esto.

Línea uno

“Yo vi que estaba por aquí.” dijo una de las hermanas en medio de la oscuridad, mientras extendía su mano frente a ella, en busca de la bolsa con lamparitas que el vendedor había dejado caer al momento de huir despavorido del vagón. “¡Sí!” añadió con gusto al sentir la textura de varios objetos pequeños debajo de la bolsa de plástico, mientras la otra se aproximaba a ella. Tomó una, la encendió y arrojó su débil luz sobre el pasillo. Ambas guardaron varias en sus respectivas bolsas y, con una

luz en sus manos, cada una salió por la puerta del vagón, las cuales por fin habían cedido, y caminaron de regreso hacia la estación San Lázaro.

La poca luz que las lámparas emitían era suficiente para vislumbrar al obrero y a la joven con quienes se habían quedado, recostados ya sobre el piso y con los ojos cerrados, separados uno de otro algunos metros. Las hermanas se recostaron también, aunque ellas prefirieron hacerlo en el pasillo de enfrente, al otro lado de las vías.

Línea tres

La joven abrió sus ojos, para encontrarse casi en plena oscuridad, recostada sobre el piso, en el pasillo. El lado derecho de su cabeza punzaba con algo de dolor. Al mirar hacia la fuente de luz que sentía sobre ella, la imagen del joven dormido, recargado sobre el muro, la sobresaltó; era claro que se había entregado al sueño mientras vigilaba. A sus pies, se encontraba aquella fuente de luz, muy larga, elíptica de un extremo y afilada por el otro, de un verde azul tornasol, placentero a la vista.

Incorporó su cuerpo y, con cautela, asió el objeto, temerosa al mismo tiempo de hacerse daño. Al tacto, el objeto resultaba extremadamente terso, como los delgados cabellos de un bebé. Lo observó más de cerca y notó que, efectivamente, tenía la textura de finísimas hebras largas estrechamente unidas.

A su lado, su acompañante abrió los ojos. Al notarlo, ella lo miró inquisitivamente, y en silencio esperó que le dijera por qué estaba con él, por qué en... Niños Héroe, qué era aquello que ella sostenía en la mano y, lo más preocupante, qué demonios fue lo que había ocurrido en el Metro.

“No tengo idea de lo que es eso. No le encuentro la forma.” dijo él casualmente.

“¿Qué pasó?” ella cuestionó. Él levantó sus hombros en respuesta.

“Creo que fuimos atacados.” contestó después de un rato.

“¿Por quién?” espetó la chica, pero un sonido abrupto la interrumpió. Ambos callaron, temerosos.

Línea dos

La noruega había lanzado algunos rezos al aire y, a pesar de haberse calmado, no podía conciliar el sueño. Los otros tres dormitaban, cuando aquel sonido agudo retumbó en las paredes del vagón: *NONETZONCUILIZ TLAMIZ INTLA HUALLAPANTLAZAH IN INELHUAYO IN TLACAH.*

Tan pronto la voz habló sobre sus cabezas, la madre, su hija y el joven despertaron turbados; miraron en todas direcciones, a pesar de saber que entre aquella oscuridad no hallarían la causa de la voz, cuyo idioma definitivamente no era español ni cualquier otro que pudieran identificar. Y al pensar en las similitudes de lo que ocurría en ese momento y los ataques que de otros países habían sido sujetos antes, no les extrañó cuando por sus cabezas atravesó la idea de que esto claramente se trataba de un ataque terrorista.

Línea uno

“¿¡QUÉ FUE ESO?!” gritó la hermana menor, mientras se incorporaba en un segundo. Las otras dos muchachas también habían despertado sobresaltadas, sin embargo, ninguna parecía estar más asustada que ella. Su hermana intentó tranquilizarla y la obligó a volver a su sitio. Inmediatamente después, ambas encendieron sus lamparitas.

Con expresión sombría, la joven en el otro pasillo intentaba hacer contacto con el obrero, no obstante, éste no emitía ruido alguno; parecía estar plácidamente dormido. La joven se levantó, caminó hacia él y verificó que no había despertado. La hermana mayor bajó hacia las vías, le extendió una lámparita a la joven y retornó a su lugar. Ésta apuntó la luz sobre la cabeza del hombre y, con miedo, tocó el hombro de aquél con la punta de su dedo.

Al no recibir respuesta, la joven repitió la acción y, por fin, el hombre abrió los ojos de lleno. Su mirada ya no era la

misma; parecía, de algún modo, más atenta. Miró a la joven e incorporó su cuerpo, mientras ella retrocedía unos pasos.

“¿Está bien?” preguntó ella. “¿No escuchó?” Él no respondió, pero miró alrededor: a lo lejos, las hermanas lo miraban con desdén o algo parecido; y a su derecha, la joven lo observaba atentamente.

“¿Que si escuché qué?” preguntó casualmente.

“La voz.” dijo ella y apuntó su dedo hacia arriba. “Era muy fuerte.”

“No escuché nada.” afirmó sin alterar el tono en su voz. La joven miró aprensivamente sus ojos. Se volvió y caminó hacia donde se encontraba acostada hacía unos minutos. Nadie volvió a hablar y la última luz que se apagó fue la de la hermana menor, quien había sugerido cambiar su lugar más allá.

Línea tres

Los dos ya habían intentado encontrar una salida fuera del Metro, tan sólo para descubrir que aquéllas estaban bloqueadas. Decidieron no moverse de aquella estación; sin embargo, se apostaron en una parte más amplia del pasillo. Y, a pesar de haber acordado velar por turnos, ambos se encontraban ya dormidos, con su radiante fuente de luz entre uno y otro.

Poco a poco, los colores que de ella manaban comenzaron a brillar más y, con ellos, la luz que parecía emitir. Ésta se filtró por los párpados de la joven, quien despertó con la luz de lleno sobre su rostro. No obstante, su atención se centró más bien en el movimiento arriba de sus cabezas: empalmadas muchas más luces como aquélla, se deslizaban, esta vez lentamente, sobre las vías, en dirección a Balderas. Pronto se dio cuenta que aquello no eran luces; sobre *eso* que atravesaba la estación, parecían ser más una especie de escamas. Escamas que sólo un *animal* podía tener.

Era la imagen más extraña que ella había visto: el manto de escamas, que sobresalía a gran altura del borde del pasillo, se movía en elegantes contoneos y, a la vez, su brillante azul mu-

daba a un verde agua exquisito. No sólo era la imagen más extraña, sino también la más hermosa.

El chico pareció sentir entre sueños el movimiento sobre su cabeza y abrió los ojos, para encontrar a su lado sólo el objeto de luz. Miró hacia arriba, vio con asombro aquello que circulaba sobre las vías, y los mismos pensamientos de la joven atravesaron su mente. Notó que al borde del pasillo, fascinada, la joven lo observaba pasar. Se incorporó y se posicionó a su lado, para contemplar también la interminable fiesta de luces que se deslizaba sobre las vías; luces que caían sobre sus rostros y que tornaban azules y verdes.

Cuando aquello se perdió a lo lejos, en medio de la oscuridad, el brillo del objeto que ellos tenían, y que ahora sabían se trataba de una escama, había regresado a su estado original.

Línea dos

La noruega ayudaba a la madre a ponerse de pie. Los cuatro habían acordado por fin salir del vagón y, aunque apenas la podían divisar, los otros tres podían sentir que la extranjera ya no parecía tan desolada; incluso percibieron ánimo en su actitud.

Cuando los otros tres quisieron caminar hacia las escaleras, ella los detuvo; con ademanes les hizo saber que las salidas eran imposibles y señaló hacia las vías en dirección a la estación Bellas Artes. El joven comprobó acerca de las salidas y, aunque con dudas, decidieron seguir a la extranjera, quien, sobre las vías, ya se había puesto en marcha.

Línea uno

Las voces entraron en el sueño del obrero, quien no tardó en despertar. Las tres muchachas discutían sobre lo que sería mejor hacer. Las hermanas, desde las vías, abogaban por quedarse en la estación y esperar su rescate; la joven, por otro lado, insistía que debían moverse.

Al percatarse de que el obrero ya estaba despierto y atento a la disputa, la joven le lanzó una mirada rápida. Lo notó

tranquilo y extrañamente confiado. Después, ignoró lo que las hermanas decían y se dirigió a él.

“¿Usted qué piensa?” le preguntó. El obrero le devolvió una mirada serena.

“Hay que irnos.” dijo con seguridad.

“¡¿QUÉ VA A SABER ÉL?!” gritó la hermana menor. “Alguien vendrá por nosotros.” añadió. Sin embargo, sin siquiera atender a la hermana, la joven mantuvo su mirada en la del obrero, como si intentara develar el secreto que guardaba. Se concentró entonces en dibujar el mapa del Metro de la Ciudad de México en su cabeza, con especial atención en la línea en que ellos estaban.

“¿Hacia allá?” preguntó después de ubicarse mentalmente, mientras dirigía su dedo índice hacia el túnel que daría a la estación Candelaria. El obrero asintió con una expresión digna en su rostro.

Línea tres

La joven tomó en sus manos el objeto y lo miró ávidamente, como si esperara de él la solución al problema formulado en su cabeza: el idioma, *aquello* que seguramente sí los había advertido, revelados por la luz de ese objeto, esa escama, que reposaba entre sus dedos. El muchacho, inclinado a su lado, formulaba su propio acertijo, con sus ojos sobre el mismo, como si de él pudiera leer algo. De pronto, la mirada de ambos se encontró, con sorpresa e inquietud al mismo tiempo.

La joven se incorporó con rapidez, caminó hacia la pared, sobre la cual proyectó la luz de la escama, en busca de algo, mientras murmuraba para ella misma “*sí nos vio, sí nos vio*” y con el chico detrás de ella. La luz azul develó por fin lo que buscaban. Los dos jóvenes se aproximaron a un mapa del Metro sobre el muro y, con el objeto turquesa entre los dos, lo examinaron. Un momento después, la joven rió.

“Ésta es una situación absurda,” empezó, sin apartar sus ojos del mapa, “pero creo que debemos llegar aquí.” dijo, mientras dibujaba una trayectoria con su dedo desde Niños

Héroes a Balderas, de Balderas a Pino Suárez y de ahí a Zócalo. El joven la miró y asintió. Sin previo intercambio de ideas, ambos sabían perfectamente el plan a seguir.

Línea dos

Tan sólo habían avanzado hasta la estación Bellas Artes, cuando a la mujer embarazada vinieron grandes dolores en el vientre. En la estación había un tranvía vacío y en él se acomodaron. Mientras los tres descansaban, la extranjera releía su guía de turistas y un libro forrado de cuero, alumbrados con la débil luz de un teléfono celular que había encontrado dentro de una bolsa abandonada. Comparaba de cuando en cuando la información. Descubrió que, a cada momento, todo aquello se hacía más y más claro.

Miró el contorno oscuro de los otros tres y reflexionó un momento. Sintió de pronto un extraño deseo de dejarlos ahí, continuar sola; de obligarlos a hacer algo por ellos mismos. Pero tan pronto se manifestó ese deseo, mudó a un sentimiento de culpa y, entonces, se dispuso a esperar el momento en que la mujer pudiera levantarse y continuar.

Línea uno. Pantitlán-Observatorio

El obrero guiaba el camino; la joven, a unos metros detrás de él, examinaba su camino con la lamparita en mano; y las hermanas, muy rezagadas, con sus brazos entrelazados, de mal humor e incrédulas de que ellas mismas siguieran a aquellos dos.

Después de pasar por las estaciones Candelaria, Merced y llegar hasta Pino Suárez, el obrero subió al pasillo, se acomodó en la pared y cerró sus ojos. La joven se detuvo y lo observó desde las vías. Poco después, las hermanas llegaron con gritos y expresiones de impaciencia.

“¿Cuál es la diferencia entre este lugar y en el que estábamos?” preguntó la menor con molestia en su voz. El obrero abrió los ojos al escucharla y volvieron a encontrarse con los de la joven por algunos momentos.

“Transbordaremos.” informó ella, después de interpretar la mirada de aquél.

Línea uno. Observatorio-Pantitlán

Ya habían cambiado de línea y caminado las tres estaciones que los separaban de Pino Suárez, iluminados con la luz azul en la mano del joven. Al llegar a ésta, subieron al pasillo y comprobaron la hipótesis que había rondado la mente de ambos: el camino hacia la otra correspondencia, aunque oscuro, estaba despejado.

Continuaron su camino y, a los pocos metros que habían recorrido al dejar atrás la línea uno, visualizaron tres pequeñas luces blancas a lo lejos y escucharon una voz femenina gritar “¡ALTO!” desde el mismo sitio. Se detuvieron abruptamente. Otro grito resonó por el pasillo: “¿¿Quién eres?!” “¿Soy humano!” contestó el joven sin pensarlo mucho; levantó el objeto y añadió “¡Sólo... sólo es una pluma!”

Dos de las luces se acercaron rápidamente y los dos jóvenes se encontraron con dos muchachas más, quienes, al estar frente a ellos, los miraron con expresiones de esperanza y alivio. Sin embargo, la atención de ambas se desvió inmediatamente al objeto turquesa.

“¿Qué es esto?” preguntó la mayor, con los ojos desorbitados, no obstante, la joven que venía con él tomó la pluma e iluminó su camino hacia donde sabía se encontraba el pequeño adoratorio de Ehécatl. Notó que la parte superior que daría la vista al exterior del Metro simplemente no existía, pues no se filtraba luz alguna desde lo alto. No obstante, la escultura ahí se erigía. Parecía flotar sobre un líquido espeso que la iluminaba completamente desde abajo, con un color parecido al de la pluma, proveniente de una fuente que no se advertía con precisión. Al borde, se encontró con otra joven y, más allá, un hombre.

“Vamos bien, ¿no?” suspiró, con una súbita emoción en su mirada. Descifró su respuesta en la expresión de satisfacción del obrero.

“Debemos continuar.” habló éste al notar el brillo de la pluma. La menor de las hermanas, quienes ya se habían aproximado de nuevo junto con el joven, soltó: “¡Un momento! ¡Éstos sólo dicen que caminemos y caminemos, pero sólo caminamos sin rumbo! ¡Ni siquiera saben hacia dónde vamos!” Sin poder contenerse, la joven con quien habían hecho la excursión desde San Lázaro se dirigió a ella con enojo.

“Sí sabemos, sólo que, al parecer, ni esto –señaló la pluma–, es suficientemente claro para ti.”

“Hablo del *punto* al que se supone nos guían,” comenzó con un tono de cansancio forzado, “¡no de la luz!”

La joven consideró banal continuar *esa* discusión y, sin decir más, se dispuso a reanudar el camino. Sin embargo, la voz de la muchacha que sujetaba la pluma la desvió de su propósito.

“¿No lo ves?” dijo, mientras agitaba la pluma en su mano. “Ha regresado.”

“¿Quién?” preguntó la hermana menor con clara confusión en su rostro.

“Quetzalcóatl.” exhaló ella, con emoción o miedo o las dos cosas y miró sus ojos en espera de una reacción coherente; quizá sorpresa, quizá incredulidad; o quizá, al menos, un silencio que manifestara temor.

“¿Quién?” preguntó la chica aún más confundida, como si nunca antes hubiese escuchado tal nombre. Su interlocutora, entonces, también cayó en confusión. Desilusionada, comenzaba a entender los motivos del regreso de aquél, mientras bajaba la pluma, cuya luz alcanzaba ya a todos.

Línea dos

Los cuatro, en silencio, llegaron hasta la estación Zócalo y, al advertir aquellas luces blancas y, la más resplandeciente, una turquesa, que venían desde el otro extremo de las vías, la noruega corrió hasta encontrarse frente a frente con el grupo de personas lideradas por un hombre. La luz turquesa se reflejaba clara en su rostro pálido y cansado. Detrás de ella,

poco después llegaban la mujer embarazada, su hija y el muchacho con rastas.

Las hermanas se acercaron al notarla e intentaron entablar una conversación en inglés con ella, pero la extranjera las ignoró, pues su atención ya se había centrado por completo en el obrero, quien caminó hasta ella con solemnidad.

“*Vet du noe om dette?*” preguntó ella ligeramente angustiada. El obrero asintió. “*Har han snakket til deg om dette?*” añadió ella.

“*Quema, onechihui temiquiliztilan.*” contestó él. Los demás se miraron los unos a los otros, extrañados, sorprendidos. La extranjera miró alrededor, a cada uno de los que estaban ahí, con creciente tristeza.

“*Ja, her er de alle sammen.*” dijo al retornar su mirada al obrero. “*Han har snakket om det til meg også.*” Volvió a pasar sus ojos por cada uno de ellos y sintió un pesar y una culpa más grande aún. “*Dette er veldig trist.*”

“*Quema, yece xiquilnamiqui in yehuatl in ahmo zan motlatlamiliz.*” contestó el obrero con la misma tranquilidad que había manifestado desde el principio. Y, como si repentinamente lo olvidara, la noruega alzó la cabeza y recobró la voz.

“*Jeg håper de får seg en lærepenge.*” dijo, dio media vuelta y caminó hacia el otro lado, por donde habían llegado poco antes.

Nadie emitió sonido alguno mientras contemplaban a la extranjera alejarse y perderse en medio de la oscuridad. Un momento después, la pluma comenzó a vibrar en la mano de la joven y, en seguida, a refulgir del modo en que ella y el muchacho la habían visto en la estación Niños Héroe.

Todos vislumbraron lejos, al final del túnel, en la dirección por donde había desaparecido la noruega, otras dos luces blancas que se agigantaban más y más a cada momento. Un graznido reverberó en toda la estación y obligó a todos a llevarse las manos a los oídos y, con presteza, a retroceder

unos pasos. A todos, excepto al obrero, quien ante el suceso se mostraba aun altivo.

A las dos luces acompañó una más del color de la pluma, enorme, detrás de aquéllas. Pronto, aturdidos, pero no extrañados, descubrieron la presencia que se detenía en seco frente a ellos, quienes, boquiabiertos, observaban cómo las radiantes plumas turquesas de Quetzalcóatl repentinamente se desplegaban alrededor de su escamada cabeza de serpiente.

Sobre sus rostros podían sentir el calor de la radiante luz emitida por el largo cuerpo de la Serpiente Emplumada, el cual pasó a rodear al conjunto de elegidos por la misma, en pos de su atención. Su cabeza —la única parte de su cuerpo que no tenía plumas y de tono azul oscuro— y su mirada ámbar se dirigieron al único hombre que se mantenía en pie ante ella.

“Se acabó. Hoy es el día de su redención. No espero un resultado inmediato, pero sí una pronta reacción. Recuerden de quién han venido y quién aún sostiene con grandes esfuerzos la base de su civilización, y, así, procedan a honrar la raíz.”

No era ya náhuatl, no era español. Era sólo mensaje; mensaje que Quetzalcóatl buscaba infundir en sus conciencias; mensaje inmaterial que caería sobre el entendimiento de todos sólo ante su imponente presencia. Era el mensaje que ahora les correspondería lograr infundir en las conciencias de aquellos otros, cuyos pensamientos y actos ni una verdadera epifanía lograría cambiar.

Quetzalcóatl rompió el círculo que bloqueaba el paso hacia el pasillo y se retiró en dirección a Pino Suárez. Lo observaron alejarse y, a su luz, desvanecerse en la distancia. Uno a uno subieron al pasillo, el obrero el último, con lo cual la electricidad de la estación repentinamente volvió. El color de la pluma, que seguía aún entre los dedos de la joven, no era ya más que de una tonalidad azul opaca. El semblante del obrero aún despedía liviandad y orgullo.

Con rapidez e impaciencia, subieron las escaleras, dejaron atrás la maqueta del Zócalo, atravesaron los torniquetes, y se

encaminaron hacia la salida más cercana por donde veían filtrarse la brillante luz del sol.

Mientras subían por las escaleras, a sus oídos llegó el rumor de los cientos de personas que visitaban o mercaban en la Plaza de la Constitución; el tamborileo de los danzantes de música prehispánica; el motor y los pitidos de los autos; el toque de las campanas de la Catedral Metropolitana. Una vez con ambos pies sobre pleno Zócalo, ante los ojos de todos, se desplegaron también las imágenes y los olores del paisaje cotidiano de un jueves cualquiera al mediodía en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

Un momento después, las hermanas se alejaron del grupo sin decir palabra y, posiblemente, sin rumbo fijo; la mujer embarazada tomó de la mano a su hija y se abrió paso hacia el templo de Dios; y el joven con rastas observó desde lejos a los otros tres acercarse al obrero, tenderle sus manos e intercambiar algunas palabras.

Al quedar solo, el obrero observó su alrededor. Sintió la extraña sensación de que todo aquello había sido sólo un sueño. Miró la entrada de la estación Zócalo detrás de él: la gente salía de ella y entraba como si, efectivamente, nada hubiera ocurrido. Volvió a pasar su mirada en torno de él: nadie le resultó conocido y, en cambio, conocía a detalle todo el panorama.

De pronto, le volvió aquella sensación de angustia y temor. Miró el reloj en su muñeca derecha y sus ojos saltaron al percatarse de la hora. Caminó hacia la entrada de la estación, para perderse entre el gentío que en ella se aglutinaba. En su cabeza ya formulaba una excusa suficientemente verosímil que le librara la pena de ser un desempleado más esa misma tarde.

ISSN 1405995-9



9 771405 995000 >