

1105

TEMA Y VARIACIONES DE

# LITERATURA

20

**La Novela  
Mexicana  
del Siglo XX**

\$60.00



División de Ciencias Sociales y Humanidades  
SEMESTRE I, 2003



TEMA Y VARIACIONES DE

# LITERATURA

*20*



División de Ciencias Sociales y Humanidades

SEMESTRE 1, 2003

**Imágenes de la portada**

**Grabado de Stella Fabbri**

*Deseo y otro retorno, 1988*

24.5 X 31.8 cms.

Diseño: Ernesto Iván Mendoza Pérez

# **La novela mexicana del siglo XX**

Coordinador:  
Vicente Francisco Torres



**Rector**

Dr. Luis Mier y Terán Casanueva

**Secretario General**

Dr. Ricardo Solís Rosales

**Rector de la Unidad Azcapotzalco**

Mtro. Víctor Manuel Sosa Godínez

**Secretario de la Unidad**

Mtro. Cristian Leriche Guzmán

**Director de la División de Ciencias Sociales y Humanidades**

Lic. Guillermo Ejea Mendoza

**Secretaria Académica de la  
División de Ciencias Sociales y Humanidades**

Dra. Susana Núñez Palacios

**Jefe del Departamento de Humanidades**

Lic. Alejandro José de la Mora Ochoa

**Consejo Editorial**

Tomás Bernal A.  
José Francisco Conde Ortega  
Carlos Gómez Carro  
Alejandra Herrera  
Ezequiel Maldonado  
Óscar Mata  
Joaquina Rodríguez Plaza  
Alejandra Sánchez Valencia  
Severino Salazar  
Tatiana Sorókina B.  
Vicente Francisco Torres

Coordinación editorial del número  
Vicente Francisco Torres

Distribución

María de Lourdes Delgado Reyes  
Tels.: 53-18-91-09, 53-18-93-36  
e-mail: lourdesdreyes@yahoo.com  
Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco  
Av. San Pablo Núm. 180 Edificio E-004  
Publicaciones de Ciencias Sociales y Humanidades  
Col. Reynosa, Tamaulipas  
Azcapotzalco, C.P. 02200 México, D.F.

D.R. © 2003 UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco  
División de Ciencias Sociales y Humanidades  
Departamento de Humanidades, Tel. 53-18-91-01 al 04  
Av. San Pablo Núm. 180 Col. Reynosa, Tamaulipas  
Azcapotzalco, C.P. 02200 México, D.F.

Certificado de licitud de título y contenido  
ISSN 1405-9959

Pre-prensa e impresión:  
Tinta Negra, Editores.  
Presidentes 142  
Col. Portales  
C.P. 03300 México, D.F.  
Tel.: 57-40-72-10

Lectura ortotipográfica  
Marissa Madrigal Pingarrón y  
Albino Ordaz Centeno

Impreso en México  
Printed in Mexico

## CONTENIDO

Presentación	11
El México de <i>Bajo el volcán</i> Óscar Mata	13
Pero Galín o el arte de la fábula Cecilia Colón H.	37
<i>Return ticket</i> , el viaje como pretexto literario Vida Valero	53
<i>El Resplandor</i> de Mauricio Magdaleno: o la desilusión de la Revolución mexicana Tomás Bernal Alanís	67
<i>Los errores</i> : literatura, filosofía y política Jorge Fuentes Marúa y Ezequiel Maldonado	81
Mi memoria es una interminable espera... <i>Los recuerdos del porvenir</i> de Elena Garro Gerardo Bustamante Bermúdez	125
La narradora inocente de la Guerra de España Edith Negrín	143
Rosario Castellanos. <i>Oficio de tinieblas</i> : entre la historia y la ficción Ezequiel Maldonado	159

<p>Mínimo homenaje a Luisa Josefina Hernández  <b>Severino Salazar</b></p>	179
<p>El libro vacío y sus significados  <b>Alejandra Herrera</b></p>	193
<p>Luis Spota: México sigue siendo casi el paraíso  <b>José Francisco Conde Ortega</b></p>	209
<p>La novela, Carlos Fuentes y evocación  de <i>La región más transparente</i>  <b>Yvonne Consigno G.</b></p>	225
<p>Descifrar el título  de <i>La región más transparente</i>  <b>Felipe Sánchez Reyes</b></p>	239
<p>Luz de <i>Aura</i> de Carlos Fuentes  <b>Alejandro de la Mora Ochoa</b></p>	255
<p><i>Farabeuf</i>. Un trastorno  <b>Christine Hüttinger</b></p>	269
<p><i>Farabeuf</i> y su relación hipertextual  <b>Gloria Josephine Hiroko Ito Sugiyama</b></p>	283
<p>La imagen de la mujer en <i>Otilia Rauda</i>  <b>Concepción Álvarez Casas</b></p>	311
<p>Imágenes interferidas en Noticias  del Imperio  <b>Ma. Esther Castillo G.</b></p>	329
<p>El sistema narrativo-indicial  en <i>José Trigo</i> de Fernando del Paso  <b>Azucena Rodríguez Torres</b></p>	343

La divina obscenidad del cuerpo. El erotismo luminoso de Juan García Ponce Carlos Gómez Carro	371
Catedrales verdes Vicente Francisco Torres	393
Novela Indigenista: retrospectiva, simbolismo y significación Armando Leines Mejía	405
Dos novelas policiacas mexicanas: <i>El complot mongol</i> y <i>Ensayo de un crimen</i> Elizabeth Mustafá Zúñiga	425
<i>Morirás lejos</i> : reconstrucción de un testimonio ficcional Carmen Dolores Carrillo Juárez	441
<i>Las batallas en el desierto</i> : reverberancia de un código lingüístico tras el impacto comercial Alejandra Sánchez Valencia	463
Nuevas dimensiones de la novela mexicana contemporánea: la hipertextualidad en Fernando Curiel y Gustavo Sainz Tatiana Sorókina	479
Endogamia (cuento) Izrael Trujillo	507
Poemas Uriel Martínez	517



Con este número de *Tema y Variaciones* dedicado a la novela mexicana del siglo XX, el Área de Literatura de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco, inicia una serie que revisará nuestras letras de la pasada centuria. Al número que el lector tiene en sus manos le seguirán otros dedicados a la poesía, el cuento, el teatro y el ensayo.

Diversos como el material novelístico estudiado, los trabajos aquí reunidos dan muestra del carácter proteico de nuestra narrativa. Si de corrientes se trata están presentes el indigenismo, el colonialismo y el criollismo.. Si de grupos se habla podemos mencionar a los integrantes del medio siglo, como Juan García Ponce, Sergio Galindo y Salvador Elizondo; como los Contemporáneos son presencia obligada, están aquí representados por Salvador Novo.

Sin embargo, lo que más destaca es el acercamiento a figuras que en todos los volúmenes de este tipo siempre resultan atractivas. Así, *Tema y Variaciones* número 20 contiene trabajos sobre Rosario Castellanos, José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes, José Revueltas y Fernando del Paso. Los estudios sobre Elena Garro, Amparo Dávila y Josefina Vicens nos entusiasman porque las colocan en el lugar que merecen y, tal parece, todavía no

tienen. No falta incluso el estudio sobre Malcolm Lowry, cuya novela *Bajo el volcán* guarda una relación entrañable con nuestro país; vamos, es una pieza imprescindible de la literatura mexicana.

Los métodos de estudio resultan tan diversos como las novelas comentadas. Hay textos impresionistas, otros rigurosamente académicos y ensayos de rigurosa erudición.

Como el espacio de nuestra revista no es mucho, esperamos una futura entrega en la que estén presentes autores no atendidos en el presente número y cuya simple mención ocuparía varias páginas.

*Vicente Francisco Torres,*  
Coordinador del volumen.

# EL MÉXICO DE BAJO EL VOLCÁN

ÓSCAR MATA\*

El escenario es México... vieja liza de conflictos raciales y políticos de toda especie, donde un pueblo nativo, genial y pleno de color posee una religión que rudimentariamente podríamos describir como una religión de la muerte

M. L., carta a Jonathan Cape

Por supuesto que *Under the Volcano* es obra del escritor inglés Malcolm Lowry, un hombre que recibió la sólida educación reservada a la burguesía británica y escribió su novela plenamente consciente de su nacionalidad. Recuérdese, por ejemplo, que cuando el Cónsul está bebiendo de la botella de vino de otro huésped en el comedor de su hotel en Oaxaca, sólo toma “un poco, porque después de todo uno es inglés” (377).<sup>1</sup> En efecto, fue un súbdito británico quien vivió en México, principalmente en Cuernavaca, desde noviembre de 1936 hasta julio de 1938, y salió del país con el manuscrito de un relato intitulado precisamente *Under*

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

<sup>1</sup> Malcolm Lowry, *Bajo el volcán*, trad. de Raúl Ortiz y Ortiz, México, Era, 1964. Todas las citas provenientes de esta edición estarán indicadas con el número de página de la cual se toman entre paréntesis.

*the Volcano* y el primer tratamiento de la ampliación del mismo. Durante los siguientes seis años trabajó en ese proyecto hasta que la Nochebuena de 1944, en Niágara on the Lake, Canadá, y en compañía de su segunda esposa, le dio punto final a *Under the volcano*, considerada una de las diez novelas más importantes del siglo XX, misma que tiene como escenario a México, en concreto el valle de Cuernavaca y la ciudad de Quauhnhuac. Y ello de alguna manera le da un lugar en nuestras letras.

*Bajo el volcán* fue escrita por un inglés que vivió en nuestro país un poco más de año y medio, cuando andaba “Nel mezzo del bloody cammin di nostra vita” (154) entre los veintisiete y los veintinueve años de edad. Había dado muestras de su talento y de sus posibilidades como escritor con *Ultramarine*, 1933, su primera novela. Su experiencia mexicana le proporcionó los elementos para la creación de su novela, que narra el último día en la vida de un Cónsul inglés. Le tocó en suerte un México muy interesante, donde el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940), empeñado en hacer realidad muchos de los postulados de la Revolución mexicana, se enfrentaba con la resistencia de los poderosísimos sectores reaccionarios. Por estos años, sumergido en una lucha entre revolucionarios y conservadores a ultranza, el ancestral y al mismo tiempo naciente México reproducía la problemática internacional posterior al crack del capitalismo de 1929: el ascenso del socialismo y el surgimiento del fascismo, así como la inminencia de la segunda guerra mundial, que de hecho se libraba desde 1936 en la Guerra civil española.

Centenares de autores extranjeros han residido en México y han escrito acerca del país. En la mayoría de ellos, el deslumbramiento y el entusiasmo iniciales por lo mexicano son reemplazados por el desencanto, el enfado y la condena. Sucedió con D. H. Lawrence y con Graham Greene; también con Lowry, cuyo amor por México se convirtió en odio a raíz de su segunda

visita a nuestro país, cuando en 1946 fue víctima de venales agentes migratorios. Sin embargo, en *Bajo el volcán* —y en *Oscuro como la tumba donde yace mi amigo*— plasma una imagen positiva de México, llena de admiración y —¿por qué no, si en esta tierra encontró el marco idóneo para su obra?— de cariño.

Este trabajo se centra en lo que el lector de la editorial inglesa Jonathan Cape llamó “color local mexicano acumulado a paletadas... que es excelente en todo el libro”;<sup>2</sup> la manera en que México, lo mexicano y los mexicanos, aparecen en *Bajo el volcán*. Dicho en otra forma: la visión de México que Lowry ofrece a sus lectores, en su gran mayoría extranjeros; para buena parte de ellos nuestro país es un lugar desconocido, quizá exótico. Malcolm Lowry residió en suelo mexicano 20 meses, tiempo en el cual pudo saber y apreciar más de nosotros que un simple turista. Durante los años que vivió en Los Ángeles y en la Columbia Británica, trabajando en los diversos borradores y versiones de su novela, no dejó de tener presente a México y a final de cuentas logró plasmar una magnífica visión de nuestro país. En estas páginas nos acercaremos a las imágenes y a los conceptos que del paisaje mexicano y los humanos que lo habitan nos brinda Lowry en *Bajo el volcán*, ese incansable tejedor de símbolos.

Un joven escritor que había recorrido buena parte del mundo (el Oriente, Alemania, Noruega, París, Nueva York) desembarcó —acompañado de su primera esposa, Jan Gabriel— en Acapulco, el 1 de noviembre de 1936. Poco después la pareja se instaló en Cuernavaca —precisamente en la calle Humbolt número 15—, que en esos días llegaba hasta la iglesia de El Calvario

<sup>2</sup> Douglas Day, *Malcolm Lowry, una biografía*, México, FCE, 1983, p. 350.

y tenía una población de 40 mil habitantes, incluida una bulli-  
ciosa colonia extranjera. El paisaje era grandioso: dos volcanes  
con nieves eternas encima de un extenso valle, que a su vez  
contenía media docena de pequeños valles, en cada uno de los  
cuales había una población; el vecino bosque, del cual proviene  
el nombre náhuatl de la ciudad; las barrancas en las cuales cor-  
ría el drenaje; señoriales construcciones, como el Palacio de  
Cortés y los Jardines Borda; en resumen, un escenario ideal para  
dejar correr la pluma... Lowry le añadió algunos elementos de  
Oaxaca, como la iglesia de La Soledad. Así pues, la Quauhnhuac  
de *Bajo el volcán* es una mezcla de dos ciudades mexicanas,  
Cuernavaca y Oaxaca, y se encuentra muy cerca, cerquísima de  
los volcanes, a mucha menor distancia de lo que en realidad  
está de ellos la capital del estado de Morelos.

En *Bajo el volcán*, México aparece en varios aspectos: geo-  
gráfico, el paisaje; histórico y político, el pasado y el presente  
del país; humano, las personas que lo habitan; algunas de sus  
costumbres, como las fiestas; y sus bebidas alcohólicas y canti-  
nas. Malcolm Lowry —dueño de una sólida cultura, en la que  
destaca la lectura de los clásicos tanto griegos como isabelinos,  
sin olvidar a Poe y a Joyce— fue un maestro para las descrip-  
ciones. Paso a paso México le ofrecía motivos y más motivos  
para escribir, para ir plasmando símbolos. Así, en las primeras  
páginas de la novela, escribe a propósito de unos albañiles que  
viajan “de mosca” en los camiones:

los trémulos muchachos de pie en la parte trasera de los camiones, asidos a  
la muerte, con sus rostros protegidos contra el polvo (y siempre pensó que  
en esto había una magnificencia, un simbolismo proyectado hacia el futu-  
ro, para el cual un pueblo heroico había adquirido tan grande prepara-  
ción...) (p. 17).

O esta imagen, en el segundo capítulo:

Surgido de la nada navegaba el entierro del niño; al diminuto ataúd cubierto de encaje seguía la banda (dos saxofones, un guitarrón y un violín que, sorprendentemente, tocaban 'La Cucaracha'), detrás venían las mujeres, solemnísimas, en tanto que poco más lejos algunos mirones bromeaban (pp. 66-67).

Sus lectores encuentran en Malcolm Lowry a un extraordinario, soberbio tejedor de descripciones. Al contrario de la mayoría de los escritores, mejoraba sus textos haciéndolos más extensos y la mayor parte de los agregados eran metáforas y descripciones. En bastantes de ellas está lo que captó de México. Ciertamente no profundizó en ello ni intentó explicarse al país (lo cual, cualquier mexicano o extranjero estudioso de lo mexicano sabe, resulta prácticamente imposible, debido —entre otros muchos factores— a la mezcla, forzada y violenta mezcla, de las dos sangres que nos forman); pero supo captar el colorido y algunos de los rasgos más característicos de México y sus habitantes.

*Bajo el volcán* primeramente fue un relato, compuesto a finales de 1936, que narraba un viaje en autobús (hecho por el Cónsul, su hija Yvonne y el novio de ella, Hugh) de Cuernavaca a México, dominado por la impresionante presencia del Popocatepetl. A medio camino se topan con un jinete moribundo; Hugh quiere ayudarlo, pero no se lo permiten, pues las leyes mexicanas lo prohíben. Prosiguen el viaje y llegan a un pueblo donde hay una cantina llamada "Todos contentos y yo también". Estos hechos, con algunos cambios y bastantes ampliaciones, están en los capítulos VII y VIII de la novela, que son los que presentan más elementos mexicanos (fueron escritos por vez primera en Cuernavaca); en contraparte, el capítulo VI (el marino, una especie de reescritura de *Ultramarina*) es el que

menos tiene. Por lo demás, las menciones, las asociaciones y los indicios mexicanos aparecen desde el principio hasta el final.

Los párrafos iniciales de la novela sitúan a su Quauhnhuac dentro del país —recorrido de norte a sur por dos cadenas de montañas— y la ubican en la geografía mundial, pues se encuentra casi a la misma latitud que el extremo más meridional de Hawaii y la Bahía de Bengala en la India (9). Posteriormente, diseminados por toda la obra, hay comentarios acerca de varias ciudades y zonas de la República, que seguramente Lowry escuchó en alguna plática o bien leyó en un folleto turístico. Así, “Tehuantepec, donde las mujeres trabajan” (12). “Guanajuato, donde entierran a los muertos de pie” (164). O bien “Guanajuato..., las calles...¡cómo resistir el nombre de las calles!.. El Callejón del Beso... ( 327) Y no debe olvidarse el extenso folleto de Tlaxcala entreverado en el capítulo X (321-328).

El paisaje mexicano, dominado por el omnisciente Popocatépetl, impactó al escritor trashumante. En el relato de 1936 compara al coloso con Moby Dick,<sup>3</sup> en la novela su “inmaculado cono” atestigua el regreso de Yvonne (78), y junto con Iztacñhuatl sirve de marco a su reencuentro con Geoffrey (105). Durante el transcurso de la narración continuamente se refiere a la hermosura de sus picos y a los diversos aspectos de sus penachos, como “la nieve sanguinolenta” de la “Mujer dormida” al atardecer (343). No se olvida de la leyenda indígena, según la cual Popocatépetl es el guerrero soñador que por siempre vela el sueño de su amada (344). Ya de noche, cuando Yvonne y Hugh buscan afanosamente al Cónsul, “toda la escarpada silueta del Popocatépetl se les echaba encima, parecía viajar con las nubes, asomarse al valle” (349). En tanto, desde El Farolito el ebrio

<sup>3</sup> Malcolm Lowry, *Bajo el volcán* en *Revista de la Universidad de México*, vol. XIX, núm. 3, noviembre de 1964, p. 4.

Geoffrey Firmin en lugar de volcanes verá “dos deidades ebrias” antes de que una voz murmure en español a su espalda: “—¿Quiere María?” (374)—. Y cuando recibe el primer balazo “el Cónsul vio por un momento sobre su cabeza la silueta del Popocatepetl empenachado de nieve color esmeralda y bañado de luz” (400).

El letrero ¿LE GUSTA ESTE JARDIN? ¿QUE ES SUYO? EVITE QUE SUS HIJOS LO DESTRUYAN, se encontraba en la mayoría de los jardines públicos mexicanos. Lowry lo convierte en el *leit motiv* de *Bajo el volcán* cuando el Cónsul lee sus letras negras y piensa: “¿Le gusta este jardín? ¿Por qué es suyo? ¿Expulsamos a quienes destruyan!” (144) Ciertamente la lectura de un extranjero, de alguien extraño, que está afuera, por eso las “terribles palabras” le causan “una agonía descolorida, fría, blanca; agonía tan helada como aquel helado mezcal que bebiera en el hotel Canadá la mañana que Yvonne se marchó” (144). Las frases del letrero, “quizá el juicio final sobre alguien”, volverán a aparecer justo al final, una vez que el cuerpo sin vida del Cónsul ha sido arrojado al barranco.

La novela transcurre en doce horas, de siete de la mañana a siete de la noche, la mayor parte del tiempo bajo un sol fulgurante. Sus rayos no sólo pueden erigir cualquier día, sino que “caían en una sola línea dorada, como si estuvieran en el acto de concebir a un Dios... caían como una lanza sobre algún bloque de hielo...” que era entregado en alguna cantina (103). El 2 de noviembre de 1938 en Cuernavaca es un día luminoso, lo aprecia el Cónsul en su jardín mientras Yvonne se da un baño (192-193). Cuando dirige su vista hacia el astro rey, lo pierde, casi cegado por “los violentos rayos del sol mexicano” (226). “Como la verdad, era casi imposible verlo de frente” (225). El astro rey produce un “calor sofocante” (265) en ese día, supuestamente otoñal —curiosamente en ningún lugar se dice que están en “la

ciudad de la eterna primavera”—. En Tomalín, los tres visitantes quedan deslumbrados “por la blancura, por el resplandor de la tarde” (276).

La historia de México se hace presente en la mayoría de los capítulos de *Bajo el volcán*. En términos generales, Lowry pensaba que México tenía una “trágica historia”, un pasado con “la muerte subyacente” (278); para él, la tragedia está ligada lo mismo a la Conquista que a la aventura imperial de Maximiliano y Carlota, así como al Porfiriato y a la Revolución. Igual que la inmensa mayoría de los extranjeros que visitan nuestro país, expresa su admiración por las culturas prehispánicas. Yvonne lee en voz alta una revista de aficionados a la astronomía en la cual se asienta lo siguiente: “*Los mayas... estaban adelantadísimos en astronomía de observación. Pero no sospecharon la existencia del sistema copernicano*” (93-94). Renglón seguido el Cónsul bromea con su esposa a propósito de los meses mayas.

—Mac —Yvonne reía—¿No hay uno llamado Mac?

—Hay Yax y Zac. Y Uayeb: “ése es el que más me gusta, el mes que sólo dura cinco días”.

—¡Acuso recibo de su atenta fechada el primero de Zip! (94)

El Cónsul menciona que Moctezuma paseó a Cortés por un zoológico (208), descrito por el extremeño en su segunda carta de relación. En los inicios de la novela aparece un calendario con la ilustración del encuentro de Cortés —“que fue el hombre menos pacífico”— (299) y Moctezuma. Lowry transcribe el texto en el cual se hace mención a “*dos razas y dos civilizaciones que habían llegado a un alto grado de perfección se mezclan para integrar el núcleo de nuestra nacionalidad actual*” (34). Durante la comida, el inglés no tiene empacho en declarar que “la Conquista tuvo lugar en una sociedad tan buena, si no mejor,

que la de los conquistadores, una estructura de profundas raíces” (326). En repetidas ocasiones, aludiendo a la infidelidad de su esposa, menciona la traición de los tlaxcaltecas (311, 314). Con estos elementos, plasma una de las más bellas metáforas de ese bosque de símbolos llamado *Bajo el volcán*.

¿Qué es el hombre sino una minúscula alma que mantiene en vida a un cadáver? ¡El alma! ¡Ah! ¿Acaso no tenía ella también sus tlaxcaltecas salvajes y traicioneros, su Cortés y sus ‘noches tristes’ y, sentado en el interior de su más recóndita ciudadela, encadenado y bebiendo chocolate, su páldo Moctezuma? (314)

La conquista de Quauhnáhuac, después Cuernavaca, sobre los tlahuicas, en la que intervino el cronista Bernal Díaz del Castillo, es mencionada dos ocasiones (114 y 234). En acontecimientos más cercanos, se evoca el fin trágico de Maximiliano, asesinado por órdenes de Benito Juárez, de quien Hugh comenta: “—Para acabar lo que tenía que hacer, también debió haber mandado fusilar al desgraciado de Díaz” (139)—. La explicación del odio de Hugh hacia el dictador ha sido referida páginas antes: Juan Cerillo, su compañero legionario en España, le ha contado su vida. Con base en el relato de su amigo, Lowry traza la imagen de la dictadura porfiriana:

Juárez había vivido y muerto. Y sin embargo, ¿era un país con libertad de expresión, respeto a la vida, a la libertad y a la lucha por la felicidad? ¿País de escuelas ornadas con brillantes murales y en el cual hasta el más pequeño poblado de las frías montañas poseía su teatro al aire libre y en donde la tierra estaba en manos del pueblo, libre para expresar su genio nacional? ¿País de granjas modelo: de esperanza?... Era un país de esclavitud en donde se vendía a los seres humanos como ganado, y los pueblos autóctonos: yaquis, papagos, tomasachis, exterminados por deportaciones o reducidos a peor estado que el peonaje, perdían sus tierras en servidumbres o a manos de extranjeros. Y en Oaxaca existía el terrible Valle Nacional, en donde el mismo Juan —esclavo de buena fe con siete años de edad— vio a un

hermano mayor azotado hasta morir y a otro —comprado por cuarenta y cinco pesos— morir de hambre en siete meses, porque cuando esto ocurría, resultaba más barato al propietario comprar otro esclavo que tener mejor alimentado al que moría de agotamiento al cabo de un año. Todo esto se llamaba Porfirio Díaz: ‘rurales’ por doquiera, ‘jefes políticos’ y crimen, extirpación de las instituciones políticas liberales, y el ejército, fábrica de masacres, era un instrumento de exilio. Juan conoció esto en carne viva, y aún más. Porque luego durante la revolución, asesinaron a su madre. Después, Juan mató a su padre, quien al luchar con Huerta traicionó la causa (122).

Este es el segmento de tema mexicano más extenso de *Bajo el volcán*, en el cual Lowry revela un conocimiento de la realidad política y social mexicana que muy posiblemente adquirió gracias a su entrañable amigo, el oaxaqueño Fernando. Con tal estado de cosas, la Revolución vino a ser otra “de las varias tragedias en la historia de México” (273). Los pasajeros del camión detenido, en especial los ancianos sobrevivientes, aún tenían presentes aquellos años de asesinos, como el usurpador Huerta, borracho y asesino, pero con estatua (357).

Tal vez recordaban los días de la revolución en el valle, los edificios ennegrecidos, las comunicaciones interrumpidas, los crucificados y coronados en la plaza de toros, los perros callejeros en barbacoa en el mercado. En sus rostros no había dureza ni crueldad. Conocían la muerte mejor que la ley (p. 272).

La última frase de la cita ilustra perfectamente la violenta realidad de un país gobernado por dictadores y caciques. Y cuando estalló la Revolución fueron los tiempos del: “Primero tiran y luego preguntan” (327). Veinticinco años después la Revolución se había vuelto gobierno y era presidida por el general Lázaro Cárdenas. En 1938 la Revolución mexicana alcanza su máximo avance y la expropiación petrolera es su mayor logro. Malcolm Lowry estaba en suelo mexicano el 18 de marzo de

1938, fecha de la nacionalización petrolera, que afectaba principalmente a compañías inglesas; no obstante, Lowry siempre manifestó su simpatía por México y su gobierno. Así, cuando un compatriota se topa con el Cónsul, que yace tirado en plena calle, tras ofrecerle un poco de whisky irlandés, comenta: “—Este es un país maravilloso. Lástima de todo este lío del petróleo, ¿verdad?” (92). Y momentos después, el Cónsul le dice a su vecino, el señor Quincey: “—¿O tal vez... Adán fue el primer latifundista, y Dios, de hecho, el primer agrarista, una especie de Cárdenas, ... ji-ji..., lo sacó a patadas” (149-150).

En 1938 la violencia continuaba, esa violencia subyacente en México, se manifestaba a propósito de la inminente segunda guerra mundial. El general Almazán se pronuncia a favor del Eje Berlín-Roma (37); la CTM, por su parte, protestaba contra el antisemitismo de la colonia alemana en México (107 y 109). Algunos temían una guerra México en contra de Inglaterra por el petróleo (109). La simpatía de Lowry está en México, con el gobierno del general Lázaro Cárdenas y muy específicamente con el Banco Ejidal, cuya función le explica Hugh al Cónsul.

—Un banco que adelanta dinero para financiar el esfuerzo colectivo en los pueblos [...] Estos mensajeros desempeñan un cargo peligroso. Tengo un amigo en Oaxaca [...] A veces viajan disfrazados como peones [...] Pensé que el pobre hombre podía ser mensajero del banco... (323-324).

Ciertamente lo era. Lowry expresa su admiración por la obra del Banco Ejidal y por sus mensajeros en *Oscuro como la tumba donde yace mi amigo*. En *Bajo el volcán* centra su atención en los fascistas, en los sinarquistas, que tienen su guarida en El Parián (203). Son fascistas los policías que se acercan al jinete muerto (271). Los pasajeros del camión los reconocen y les temen (275-276). Estos “diablos” están en contra de las reformas cardenistas (324), por lo que no sería extraño que hubieran asesinado

al jinete, mensajero del banco. El “pelado” ostenta un emblema sinarquista (258), le roba dinero al jinete balaceado (275) y paga su pasaje con monedas ensangrentadas (276). En los momentos finales de la novela, se escucha insistentemente esta frase, proveniente del radio: “¿‘Quiere usted la salvación de México?’ ¿‘Quiere que Cristo sea nuestro Rey?’” (396). Y cuando pone a Dios, a cualquier Dios, como pretexto, el hombre comete las peores barbaridades, los mayores sacrilegios.

México no sólo es violencia, también es celebración. La novela sucede un día de fiesta, muy abundantes en el calendario mexicano. Tenemos un pasado lleno de tragedias; pero también, desde tiempos prehispánicos, una legendaria vocación para la fiesta. Lowry lo advirtió: “Qué alegres eran los mexicanos (cualquier acontecimiento es motivo de celebración y fiesta)” (157). Para el pueblo de México, junto con el 12 de diciembre, celebración de la Virgen de Guadalupe, la fiesta más importante es el Día de Muertos, de los Fieles Difuntos... “cuando vuelven los muertos a la vida (o por lo menos así lo informaron fuentes fidedignas en el autobús)” (121), tal aserto escuchó Hugh mientras viajaba de la ciudad de México a Quauhnhuac, engalanada para la ocasión con una feria. “Las banderas brillantes y las banderolas de papel destellaban” (61); el carnaval es presidido por una rueda de la fortuna: “¡BRAVA ATRACCION 10 c. MAQUINA INFERNAL!” (243), en la que el Cónsul perderá sus documentos, lo que a la postre le cuesta la vida.

La prosa lowryana recorre la fiesta católica, llena de gritos y chirimías, en la que sobresalen las danzas indígenas —y paganas— (225). Se solaza con la decoración de los puestos de la feria: Pancho Villa con bigotes de manubrio (236), un toro que embiste al volcán (242)... También consigna la celebración en los panteones: “Hervía en el cementerio una multitud que sólo era visible por la luz de las velas” (349). Ahí “los dolientes can-

taban junto a las tumbas de sus deudos, tocaban en sordina sus guitarras o rezaban” (350). En *El Farolito el Pocas Pulgas* “se hartaba de calaveras de chocolate” (365) mientras la gente regresaba de los cementerios, algunos eran indios con cempasúchil en las manos (368).

Sin embargo, a pesar de tantas fiestas, en México persiste la tristeza: “Oaxaca, ¡No hay palabra más triste!” (44), ya que “Oaxaca significaba divorcio” (58), prevalece la muerte, quizá por ello el Cónsul prefiere morir en nuestro suelo.

En 1938, México tenía —en números redondos— 20 millones de habitantes. La simpatía de Malcolm Lowry por el país y su gente se advierte fácilmente. “El mexicano es un pueblo heroico” (17), “en general los mexicanos son valerosos” (273), “México debe luchar sin tregua (como todo hombre) para alcanzar las alturas” (123). “En ninguna parte del mundo existe gente más humana ni más propensa a la simpatía que los mexicanos [...] aunque voten por Almazán” (38). En el mexicano advierte “el decoro del que hace gala un pueblo que sobre todo valoriza el decoro” (228). Su visión contrasta con la que otros sajones tienen de nosotros: “a los mexicanos los ven en Estados Unidos como negros”, declara el padrote en *El Farolito* (394).

Una interesante galería de mexicanos acompaña a la triada principal de la novela: el Cónsul, Yvonne y Hugh; los hay burgueses y pobres, así como mestizos e indígenas. Encabeza la lista de personajes locales el Dr. Vigil, Arturo Díaz Vigil, médico cirujano y partero, cuyo segundo apellido está inspirado en Virgilio. Es una persona de corazón generoso, que visita al Cónsul primero en calidad de amigo y después como médico (160). Desea ayudarlo y darle un tratamiento adecuado para su enfermedad, el dinero le importa un comino (166). El galeno, quien afirma que la enfermedad del Cónsul no estaba en el cuerpo sino en el alma (11), acompaña al desdichado inglés a que le rece a la Virgen

de la Soledad, con la esperanza de que Yvonne regrese. Posteriormente invita al matrimonio Firmin a Guanajuato, invitación que por desgracia Firmin rechaza; de haberla aceptado, muy distinto habría sido su destino.

Hay otro tipo de mexicanos con dinero, ya que poseen un negocio, pero no se visten ni se comportan como los burgueses mestizos, pues en ellos predomina la raíz indígena. Con dos de ellos el Cónsul vive sendas escenas muy emotivas. Tal es el caso de la señora Gregorio, dueña de la Cantina Terminal El Bosque, quien alguna vez fue “una muchacha muy rechula en mi pueblo” (250), y jamás se le ocurrió que su vida iba a terminar entre botellas de licor y barricas de aguardiente. La señora Gregorio trata de hablar inglés con el Cónsul, pero confunde las palabras; de cualquier manera se da a entender, a fin de cuentas ambos se identifican: ella es viuda y Geoffrey Firmin sufre el abandono de su esposa. Al despedirse, la señora Gregorio —muy a la mexicana— le dice en español: “... no tengo casa, no más una sombra. Pero cuando necesite una sombra, mi sombra es suya” (252). El ofrecimiento de viuda es el que Lowry le hizo a Juan Fernando Márquez, en una carta que le escribió en Vancouver, Canadá, el 15 de mayo de 1940, cuando su amigo oaxaqueño estaba muerto: “Si algún día tienes problemas, quiero que sepas que mi hogar, aunque sea una sombra, es tuyo”.<sup>4</sup> El Cónsul se lo agradece y horas después, en El Farolito, el rostro de su madre será sustituido por el de la señora Gregorio.

El otro mexicano con quien el Cónsul vive una escena muy intensa es el señor Cervantes, un tlaxcalteca criador de gallos de pelea y dueño del restaurante donde Yvonne, el Cónsul y Hugh comen “sopa de almejas, huevos revueltos, el pollo espectral (*sic*)

<sup>4</sup> Malcolm Lowry, *El viaje que nunca termina (Correspondencia 1926-1957)*, Barcelona, Tusquets, 2000, p. 77.

de la casa, frijoles y cerveza” (317). Cervantes le abre su casa al Cónsul para mostrarle un altar casero, con una veladora que siempre arde, pues su abuelo le dijo que nunca la dejara apagarse (314), El buen anciano antes le había indicado con quien casarse (316). Para culminar su demostración de confianza, Cervantes le abre su corazón al mostrarle la fotografía de su niño muerto.

Hay dos escenas impresionantes, dignas de mención, en las cuales figuran indígenas. Una culmina el relato de 1936 y el capítulo IX de la novela. Sucede a las puertas de la cantina “Todos Contentos y Yo También”.

Doblado en dos, gimiendo bajo el peso, un indio viejo y cojo llevaba sobre las espaldas, mediante una correa atada en la frente, a otro pobre indio aún más viejo y decrepito que él. Llevaba al anciano con las muletas, y cada uno de sus miembros temblaba bajo este peso del pasado; llevaba las cargas de ambos (305-306).

En su carta al editor Jonathan Cape, suscrita en Cuernavaca el 2 de enero de 1946, Lowry afirma que la escena “es la afirmación y universalización del tema de la humanidad que se debate bajo el peso eterno y trágico del pasado”.<sup>5</sup> En la otra escena un pordiosero

una noche, después de que el Cónsul le pagó cuatro copas, lo tomó por Cristo y, cayendo de rodillas a sus pies le prendió ágilmente con alfileres, en la solapa de su saco, dos medallones unidos a un diminuto corazón labrado que sangraba, semejante a un acerico, con la imagen de la Virgen de Guadalupe. —¡Yo... este... te regalo la Santa! (222)

En términos generales, los personajes mexicanos son amigables, serviciales o por lo menos amables con el Cónsul y su esposa. En la calle, el diplomático inglés no tiene empacho en

<sup>5</sup> Malcolm Lowry, *El volcán, el mezcal, los comisarios...*, Tusquets, Barcelona, 1971, p. 57.

saludar a dos mexicanos, uno harapiento y el otro descalzo (61), a quienes su gesto sorprende gratamente. En la tienda de abarrotes, el dependiente lo recibe con una actitud cordial y festiva, de cómplice (66). Durante el incidente con el jinete balaceado, los otros pasajeros del camión evitan que Hugh se comprometa en su deseo por ayudar al herido (266). Hasta el mismo padrote de El Farolito, que no deja de ser repulsivo y espía de los fascistas, le hace uno que otro servicio y se autoproclama: “¡Yo, amigo del hombre de Inglaterra!” (395)

El narrador nota que los mexicanos pequeño burgueses siempre visten “muy correctos” (32), como el Dr. Vigil o el señor Bustamante, gerente del cine. La última vez que los Firmin se topan con el médico, éste luce “impecable con ropas de tenis” (250). Los hombres que abordan el autobús en el que Yvonne, Hugh y el Cónsul viajan a Tomalín llevan “sus mejores ropas domingueras” (261). Y los oficiales militares se presentaban “elegantemente uniformados” (246). En el mismísimo El Farolito, no falta un policía mexicano que “es un hombre apuesto y elegante” (383). Por esos años, en 1934 Samuel Ramos hizo la misma observación en *El perfil del hombre y la cultura en México*, Ramos agregó que el burgués mexicano aspira a ser como el burgués de los países desarrollados y una manera de serlo es vistiendo bien.

Una figura que llamó poderosamente la atención de Lowry fue el “pelado”. Vestía traje azul y lo cubría un extraño tocado, parecía estar drogado o narcotizado, o ambas cosas, cuando abordó el camión. Tenía rasgos “de claro origen español... y manos de ‘conquistador’” (257). El Cónsul le atribuye ascendencia española, pero Hugh disientía respecto al significado del vocablo. Ello causó una polémica entre los medio hermanos y un rarísimo segmento en el que Lowry va más allá de la superficie en lo que a México y lo mexicano se refiere (257-258).

Hugh... lo había visto definido en alguna parte como “iletrado descalzo”. Según el Cónsul, ésta era sólo una de las acepciones; de hecho, los pelados eran los “encuerados”, los “despojados”, pero también eran aquellos que no tenían que ser ricos para despojar a los pobres de verdad. Por ejemplo, aquellos mezquinos politicastos de medio pelo que, por sólo ocupar un cargo durante un año, durante el cual esperan acumular lo suficiente para abjurar del trabajo durante el resto de sus días, harán literalmente lo que sea, desde lustrar zapatos hasta actuar como quien no es “paloma mensajera”. Hugh comprendió por fin que era una palabra bastante ambigua. (258)

De hecho, Samuel Ramos le dedica un capítulo en *El perfil del hombre y la cultura en México*<sup>6</sup> y el *Diccionario general de americanismos* de Francisco J. Santamaría consigna tres acepciones de ella:

**Pelado.** Que está sin recursos; específicamente sin dinero. En Méjico, tipo popular de las clases bajas, harapiento, mísero e inculdo, pero por lo común simpático. En sentido figurado, persona de mala educación, que acostumbra lenguaje o modales obscenos.<sup>7</sup>

Respecto de los indígenas, este hombre blanco y barbado que nació al otro lado del mar los encuentra dignos de admiración y no les escatima elogios, a pesar de que advierte su pobreza y su falta de asco. Así, en el primer capítulo se le aparecen a M. Laruelle dos indios harapientos que

discutían con la profunda concentración de profesores universitarios deambulando en la Sorbona... Sus voces y los movimientos de sus manos refinadas, aunque sucias, eran increíblemente corteses y delicados. Su porte evocaba la majestad de príncipes aztecas; sus rostros las sombrías esculturas de las ruinas mayas. (18)

<sup>6</sup> Véase “El ‘pelado’” en Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Espasa-Calpe mexicana, 1976, pp. 52-57.

<sup>7</sup> Francisco J. Santamaría, *Diccionario general de americanismos*, Villahermosa, Gob. del Estado de Tabasco, 1988, t. II, pp. 437-438.

El par de fulanos van comentando una borrachera, pero eso en nada demerita la excelente imagen que Lowry tiene de ellos, antes al contrario... En el segundo capítulo, el Cónsul le muestra, “con la lucidez estupefacta y extraviada de un enamorado”, a la recién llegada Yvonne “la hermosura de una anciana de Tarasco que juega al dominó a las siete de la mañana” (60). Poco antes “Yvonne obligó a un dios moreno, que ya tenía sus maletas y hacía una reverencia antes de desaparecer misteriosamente, a que le aceptara un tostón” (56). Lowry no soslayó la paupérrima condición de los indígenas mexicanos, pero la atribuyó a factores ajenos a ellos, que cuatro siglos después de la Conquista siguen siendo una raza vencida y explotada. El Cónsul se lo dice a Hugh: “... primero: el español explota al indio; luego, cuando tuvo descendencia, explotó al mestizo...” (326) Fernando Benítez coincide con Firmin, al señalar que en los indios hay algo que “debe ser removido hasta el fondo y ese algo no es otra cosa que la enajenación del hombre sobre el cual pesa todavía la carga íntegra de la Colonia”.<sup>8</sup>

El jinete que momentos después será asesinado por fascistas surge como “un indio de finas facciones, un desheredado, con ropa blanca” (234). Se trata, como se dijo antes, de un trabajador del Banco Ejidal, el banco que iba al campesino a brindarle la ayuda necesaria para que cosechara y se librara de caciques y acaparadores, razón por la cual eran perseguidos y asesinados por los fascistas. Hugh tiene un amigo oaxaqueño, Juan Cerillo (121-122), a quien conoció en la guerra civil española, que se dedica a tan peligrosa ocupación. Durante su estancia en Oaxaca, Lowry hizo amistad con Fernando Márquez, también jinete del

<sup>8</sup> Fernando Benítez, “Los indios de México” en *El ensayo mexicano moderno II*, José Luis Martínez (comp.) México, FCE, 1995, p. 371 (Col. Popular, 40).

Banco Ejidal. Tuvo la oportunidad de acompañarlo en algunas de sus entregas y no pocas veces eran recibidos a balazos por los enemigos del régimen cardenista. En torno a la figura de este oaxaqueño escribió *Oscuro como la tumba donde yace mi amigo*, una novela que inició en 1946 y desgraciadamente no concluyó.

Una buena cantidad de inditos aparece fugazmente en la novela, a manera de extras cinematográficos. En una calle de Quauhnhuac ve a “un indio cargado con un castillo de sillas” (247). Obviamente se trata de un explotado, pero Lowry sólo muestra la imagen. En la cantina de la señora Gregorio “un infeliz peón descamizado compra alcohol” (250). Durante el trayecto a Tomalín, el inglés nota los “rostros vigorosos” de las indias que con sus canastas y gallinas (254) suben al camión, donde no faltan las postales de la Virgen María y su altarcillo, amén de dos esbeltos jarroncillos con margaritas (261). Kilómetros adelante, al sentir el peligro, las ancianas indígenas se aferran a sus canastas, quizá recordando los no lejanos y violentísimos tiempos de la Revolución mexicana (272). Ya en El Farolito el Cónsul admira “la belleza de los niños mexicanos de límpidos ojos negros” (374), antes de entrar en contacto con María, una joven y hermosa prostituta, que le hablaba en un idioma incomprensible “acaso zapoteca” (376). Cuando los fascistas se ensañan con el Cónsul, los indígenas tratan de ayudarlo. Primero es la anciana tarasca, que jugaba dominó en el segundo capítulo, quien tira de la manga a Geoffrey Firmin para advertirle el peligro que corre (373). Después un alfarero, también anciano, se ofrece a esconderlo en su casa (395). Finalmente, un tercer anciano, éste violinista, se acerca al Cónsul moribundo y lo despide de esta vida llamándolo “Compañero” (401). El acto final de la novela, “Alguien tiró tras él un perro muerto en la barranca” (403) recuerda la creencia azteca de que

un perro acompañaba a los muertos en su viaje al Mictlán, y los antiguos griegos creían que el perro ayudaba a las almas a cruzar el río de la región oscura.

Los malos de la novela son los fascistas, obviamente fascistas mexicanos; pero Lowry se concreta a identificarlos como fascistas y se olvida que son mexicanos. Para los indígenas, estos policías son “diablos” y “asesinos” (395). Pertenecen a la Unión Militar, pro Almazán; uno de ellos asesinó al jinete del Banco Ejidal y otro robó su caballo, marcado con el número 7. Cuando el Cónsul dibuja el mapa de España en la barra de El Farolito (384), lo creen bolchevique y le piden sus papeles, que el diplomático perdió en uno de los juegos mecánicos de la feria. Entonces lo toman por un espía, un “espíador” (398), luego dizque averiguan que es un criminal, por lo que el Jefe de Tribunales le dice: “¿Quieres ser policía? Te hago policía en México” (400). Finalmente el malevo “Jefe de Jardineros” lo asesina.

Con relación a la comida, la tríada de extranjeros gustan de los platillos mexicanos. Concepta, la sirvienta del Cónsul, le preparaba a su patrón huevos rancheros; Yvonne y Hugh no tienen ningún reparo en comerse unos tacos, debidamente aderezados con salsa y —seguramente un poco de tierrita—, en plena calle (247), y para la comida en el restaurante del tlaxcalteca Cervantes, seleccionan el “pollo espectral de la casa” que aparece “nadando en exquisito mole” (320). Curiosamente en ningún pasaje de la novela se habla de las botanas de las cantinas, que en muchas ocasiones son muy sabrosas; tan sólo durante la plática de Laurelle y el Cónsul acompañan sus bebidas con camarones, “cabrones”, enchilados (239), lo que permite afirmar que el interés de Lowry se concentró en las bebidas.

La leyenda de Malcolm Lowry está íntimamente ligada al mezcal, “la bebida de la que nunca puedo creer, aun cuando la llevo hasta mis labios, que sea verdadera” (49), según escribe el

Cónsul a Yvonne en El Farolito, mientras da cuenta de bastantes ‘mezcalitos’. Aunque el inglés tiene por costumbre ingerir varias bebidas alcohólicas, sólo el mezcal parece surtirle efecto. Su esposa siempre ha “querido descubrir qué encuentra Geoffrey en él” (352). Finalmente se anima a probarlo.

—¿Cómo está el mezcal?— volvió a preguntarle Hugh.

—Como diez metros de alambrado de púas. Casi me arrancó la tapa de los sesos (353).

En El Farolito, el “hermoso mezcal” sale, materialmente brota de una “hermosa cantimplora oaxaqueña con ‘mezcal de olla’”. Al Cónsul “lo tranquilizaba y a la vez entorpecía su mente” (364). El mezcal da carácter mexicano al cuarto donde sexa con María (375). En el clímax de la borrachera “el tiempo, intoxicado de mezcal, volvía a fluir circularmente sobre sí mismo” (391), en tanto que otros parroquianos bebían ochas y fumaban mariguana (395). El Cónsul elogia invariablemente a las bebidas mexicanas. Por tratarse de un inglés, su opinión acerca de la cerveza mexicana debe tomarse muy en cuenta: “La mexicana es particularmente rica en vitaminas, según creo...” (98), en el restaurante de Cervantes se mencionan varias marcas: Moctezuma, Dos Equis, Carta Blanca (317), hasta la fecha en el mercado (317). El tequila le produce efectos benéficos: “recorría su espina dorsal como el árbol que, fulminado por un rayo, florece milagrosamente” (237). Por ello le dice a Laruelle: “es saludable... y delicioso. Como la cerveza” (238). Cuesta trabajo creer que, en 1938, el tequila —que se ha convertido en la nueva rica de las bebidas— costaba la décima parte del whisky. “Pensó: 900 pesos=100 botellas de whisky = 900 idem de tequila” (88). A pesar de ello, la conclusión es categórica: “Ergolis: no debía uno beber tequila ni whisky, sino mezcal” (88).

Identificado con el mezcal, el Cónsul abriga su culpa “entre las misericordias de inconcebibles ‘cantinas’” (44). Al despuntar el 2 de noviembre de 1938 le pregunta a una recién llegada Yvonne: “¿qué belleza puede compararse a la de una cantina en las primeras horas de la mañana?” (59). Ninguna, al menos para él. Y agrega:

Piensa en todas aquellas terribles cantinas en donde enloquece la gente, las cantinas que pronto estarán alzando sus persianas, porque ni las mismas puertas del cielo que se abrieran de par en par para recibirme podrían llenarme de un gozo celestial tan complejo y desesperanzado como el que me produce la persiana de acero que se enrolla con estruendo, como el que me dan las puertas sin candado que giran en sus goznes para admitir a aquéllos cuyas almas se estremecen con las bebidas que llevan con mano trémula hasta sus labios. Todos los misterios, todas las esperanzas, todos los desengaños, sí, todos los desastres existen aquí, detrás de esas puertas que se mecen (pp. 59-60).

Con sólo pensar en la apertura de una cantina, a las nueve de la mañana, Geoffrey Firmin se desentiende de su esposa, a quien ha añorado meses, que yace espectante a su lado. Minutos antes, su otro yo le ha dicho: “Ahora todo tu amor son las ‘cantinas’; débil supervivencia de un amor por la vida que se ha convertido en veneno” (76). La más célebre de ellas es El Farolito, en Parián.

¡El Farolito! Era un lugar extraño, en verdad un lugar para las últimas horas de la noche y las primeras del alba, y que por regla general, como aquella horrible cantina en Oaxaca, no abría sino hasta las cuatro de la madrugada. Pero como hoy era día de los muertos, no cerraría (p. 221).

Está formada por varios compartimientos que dantescamente se van achicando hasta que en el final sólo cabe una persona. Para el Dr. Vigil “es un infierno” (164), pero su amigo inglés ahí “estaba a salvo; era éste el lugar que amaba: el refugio, el

paraíso de su desesperación” (365). Las cantinas son nidos de fascistas, sus cuarteles generales por excelencia. Ello de ninguna manera impide que tengan nombres hermosos: “El Amor de los Amores” (257), “Todos Contentos y Yo También” (277); y las pulquerías no se quedan atrás: “La Sepultura” (123). Algunas, como “El Petate”, tienen un patio que recuerda la arquitectura oaxaqueña (351).

En contraste con sus frecuentes correrías por las cantinas mexicanas, el contacto de Malcolm Lowry con la literatura mexicana es inexistente. En toda la obra no se menciona a ningún escritor mexicano y en la biblioteca del Cónsul no hay ningún libro —en español o traducido al inglés— que sea obra de algún nativo de nuestro país. De hecho, la única pieza literaria es “Flores negras” (332), la canción que escuchan mientras comen en el restaurante del tlaxcalteca Cervantes; o sea, una típica canción de cantina. La primera estancia de Lowry en México coincide con el indigenismo y la revaloración de nuestras culturas populares; pero él no le prestó atención, podría asegurarse que ni se enteró de su existencia, a pesar de su aprecio y admiración por las culturas prehispánicas y los indígenas. Los Contemporáneos serían más afines a él, pero no hay indicios de que los haya leído, como seguramente tampoco leyó ninguna novela de la revolución o a algún autor mexicano del XIX. En suma, la literatura mexicana para Malcolm Lowry fue un continente desconocido. Lowry no hablaba español y sus conversaciones con mexicanos debieron ser en inglés; las que sostuvo en español seguramente consistieron en el elemental intercambio de fórmulas de cortesía y peticiones muy concretas en cantinas, restaurantes, hoteles, estaciones de autobuses y comercios. *Under the Volcano* está llena de palabras españolas, de voces en español que vienen a ser vocablos aislados en el mar de la escritura lowryana, brevísimos parlamentos, recordatorios de que la acción

sucede en México y de que los protagonistas tratan con mexicanos.

El desconocimiento de Lowry respecto del arte mexicano tiene una excepción: la pintura. En el VII capítulo elogia a José Clemente Orozco, un “indisputable genio” (220) y habla de vigorosos Riveras, así como de su extraordinario mural en el Palacio de Cortés, que va oscureciéndose mientras se avanza en la recreación de la historia de México (233). Por lo demás, a cada rato se fija en manifestaciones del arte popular: “La Cucaracha”, el papel cortado, los escenarios de los fotógrafos de las ferias callejeras, una función de marionetas en la que el diablo o alguien malo se precipita en los mismísimos infiernos. Sin embargo, todo esto no pasa de ser escenografía, ambientación, “color local”.

En efecto, México sirve de escenario para *Under the Volcano*, algunos mexicanos desempeñan papeles llenos de emotividad, pero secundarios. Y nada más. Ciertamente la relevancia de México y lo mexicano en esta obra de un escritor inglés llamado Malcolm Lowry es de segunda importancia, pero sin ellos *Bajo el volcán* no sería lo que es.

Pocas novelas tienen el honor de considerarse la última de alguna corriente literaria, aquella que da por terminada una época, una situación específica o el final de la serie de coincidencias de un grupo de escritores que dan por acabadas sus tertulias, sus discusiones o sus compatibilidades para tomar cada uno por senderos diferentes. En el caso concreto de las corrientes literarias mexicanas, a veces es difícil ponerse de acuerdo en cuál es la obra que dio por finalizado un periodo, pues muchas veces el que está de salida se diluye con el que comienza, no obstante, la novela *Pero Galín* (1926) de Genaro Estrada marca el fin de una corriente literaria cuya vida fue efímera, sólo tuvo ocho años de existencia: los Colonialistas o Virreinalistas. Sin embargo, esta participación literaria de sus miembros, los marcó en muchos aspectos de su vida e intereses.

Esta corriente literaria, que algunos críticos ni siquiera toman en cuenta argumentando que sólo fue una moda, basa su importancia en el tema que escogieron y que les sirvió de bandera: la Época Colonial. Se dedicaron a reescribir ese pasado, a

\* Departamento de Humanidades. UAM-A.

rescatar del olvido el lenguaje arcaico y a recrearlo con la descripción de lugares y objetos, de tal manera que parecían llevar al lector de la mano a recorrer la casa virreinal, el convento o el palacio de un aristócrata de la época.

## LAS CAUSAS

Todos sabemos que a principios del siglo XX, México vivió uno de sus momentos históricos más sangrientos con la llamada Revolución mexicana. Francisco I. Madero, apoyado por Villa, entre otros muchos, se levanta en armas para derrocar a Porfirio Díaz y acabar con 30 años de dictadura porfirista. Como movimiento armado, nuestra Revolución conlleva momentos y días difíciles, cruentos, brutales. La sociedad está desmembrada, pues la clase pudiente se va de la Capital, empero, ellos son sólo un pequeño puñado en comparación con todos los que se quedan a vivir y sufrir las consecuencias de esta lucha armada. Caudillos y gobiernos van y vienen, toman el poder, son derrocados, viene otro y el caos se apodera por completo de este país. Son años en los que la sociedad, la economía, la política y los valores sufren serios descalabros. México está cambiando, ya no es el mismo del romántico, y también caótico, siglo XIX, pero nadie sabe a dónde va y cuándo terminará esta lucha. A la distancia, se sabe que esto no durará demasiado tiempo, pero para quien lo está viviendo en carne propia, los días se miden de manera muy diferente. Salir a la calle era toda una aventura, pues no se sabía si de pronto alguien estaría en medio de una balacera a la mitad del camino a su destino y una bala perdida acabaría con su vida en ese momento. El dinero no valía nada, pues gobierno que llegaba imponía su moneda, sus propios billetes, que duraban lo que ese incipiente mandato en el poder.

No olvidemos los famosísimos bilimbiques que dejaron en la bancarrota a mucha gente que los guardó pensando que eran realmente valiosos. En fin, el ambiente y la situación no eran nada fáciles y con seguridad muchos hubieran deseado huir de él hacia un lugar más tranquilo.

Fue en esta circunstancia específica en la que se desarrolló un pequeño grupo de escritores formado por hombres jóvenes, en ese momento, que lo único que deseaban era evadirse de una realidad terrible y asfixiante. Julio Jiménez Rueda, Francisco Monterde, Artemio de Valle-Arizpe, Ermilo Abreu Gómez, Jorge de Godoy, Genaro Estrada, Alfonso Cravioto y Manuel Horta crearon esa isla literaria cuyo frente común fue darle un giro a esa realidad tan caótica y escapar a otro sitio (aunque sólo fuera con la imaginación) que resultara menos violento.

Genaro Fernández MacGregor define de la siguiente manera la evasión de estos escritores:

No se necesita recurrir a la doctrina de Freud, dando nombre a un nuevo complejo sumergido —el complejo de la mujer de Lot—, para describir el mecanismo del alma que, en odio o en repugnancia del presente, trata de abolirlo sumergiéndolo en la inconsciencia, para crear en su derredor un sistema de defensa, que consiste en ver solamente lo pretérito. El arte ha sido siempre una evasión de lo existente hacia un mundo soñado. El hombre, urgido por los altos requisitos de la civilización y bajo el apremio de sus represiones, descubre generalmente que la realidad no le satisface, y da pábulo a una vida imaginaria la cual le compensa de lo que le falta en la esfera de lo que existe. Tal vida imaginativa puede ser creada en todas sus partes, cosa que sólo hacen los genios, o puede elaborarse con los datos de otras eras. Quien la urde con esta sustancia del pasado da muestras de un temperamento más optimista que el que pone su sueño fuera del tiempo y del espacio, porque mientras que éste implica que la vida "como debe ser" no se ha realizado, ni se realizará, tal vez nunca, el primero parece admitir que su ideal se hizo carne en una época que realmente alentó aunque ya se iba.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Fernández MacGregor, Genaro, *Carátulas*, pp. 142-143.

En efecto, a los Colonialistas se les ha acusado de evacionistas, sin embargo, ¿quién no lo haría si la realidad circundante fuese una guerra? En entrevista con Emmanuel Carballo, Artemio de Valle-Arizpe contesta así a esa pregunta:

El colonialismo para mí fue una sustitución. Vivíamos los años tremendos, desastrosos de la Revolución. Como era imposible conseguir la tranquilidad con los ojos puestos en el hoy, le di la espalda al presente y me instalé en los siglos de la Colonia. Fue indudablemente lo que ahora llaman acto evasivo.<sup>2</sup>

Don Julio Jiménez Rueda también coincide con don Artemio en la misma pregunta:

El colonialismo respondió al estado de ánimo de un momento determinado. Era un poco evasión del lapso revolucionario, encaminado hacia mundos estables y apacibles. Nos afanábamos en la búsqueda de una raíz mexicana. Habíamos quedado aislados de Europa por la revolución y la Primera Guerra Mundial: no llegaban a México libros, ni revistas, ni obras teatrales [...] Comenzamos a bucear en lo propio.<sup>3</sup>

## LOS ANTECEDENTES

Ningún movimiento de cualquier índole se da sin causas y sin antecedentes. En la historia de la literatura, las corrientes literarias que nacen, generalmente surgen por contraposición con la anterior, algunas veces toman elementos de su antecesora y les dan su propio sello llevándolas por otros caminos; en otras ocasiones, su actitud es de rechazo absoluto con la precedente y parten de una idea totalmente nueva o que tiene la apariencia de ser nueva.

<sup>2</sup> Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 191.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 203.

En el caso de los Colonialistas, ellos surgen entre los Ate-  
neístas y los Novelistas de la Revolución, muy cerca también de  
los Modernistas y los Contemporáneos. Justo en el momento en  
que el Nacionalismo se vuelve una constante urgente. Ramón  
López Velarde rescata todo el sabor de la provincia mexicana  
con su poesía; Manuel M. Ponce también hace lo propio con su  
música; Saturnino Herrán sienta las bases de lo que será, poste-  
riormente, el muralismo mexicano y, en consecuencia, es el an-  
tecedente del nacionalismo pictórico. En cuanto a la narrativa,  
los Colonialistas también buscan su propia identidad y con ella,  
la de su entorno. La Revolución está demasiado fresca como  
para poder evaluarla y las cuestiones indígenas, que serán tam-  
bién una preocupación literaria posterior, no son algo con lo  
que ellos se sientan identificados. Así, ellos vuelven sus ojos y  
toda su energía, al pasado que sienten más cercano en cuanto a  
sus preferencias: el Virreinato. En esto también surge la gran  
influencia de dos destacados escritores mexicanos: el general  
Vicente Riva Palacio y don Luis González Obregón.

Si bien es cierto que ninguno de los colonialistas conoció en  
persona a Riva Palacio (él murió en 1896), sí fueron asiduos  
lectores de su obra literaria. A quien sí conocieron personal-  
mente fue a don Luis González Obregón, quien fue Cronista de  
la Ciudad, conocedor de la historia de México y, sobre todo, del  
periodo colonial, y ferviente admirador de esta capital. De he-  
cho, Francisco Monterde y Artemio de Valle-Arizpe encabeza-  
ron el grupo de intelectuales que fueron al ayuntamiento de la  
ciudad a pedir que se cambiara el nombre de la calle Encarna-  
ción por el de Luis González Obregón, pues allí vivía él y ac-  
tualmente conserva ese nombre. El cronista sembró este interés  
personal en ese grupo de jóvenes que lo visitaba de forma asi-  
dua en su casa. Don Luis González Obregón no pudo evadirse  
de la realidad como ellos, pues cuando la Revolución estalló era

el director del Archivo General de la Nación e hizo enormes esfuerzos por defenderlo a costa de grandes peligros, pues muchos gobiernos deseaban tener en su poder el Ramo de Tierras guardado en el Archivo. Afortunadamente, con la entrada de Venustiano Carranza a la ciudad, la situación empezó a mejorar y don Luis pudo continuar con su trabajo de investigación histórica.

Otro antecedente que marca el inicio del Colonialismo fue la aparición de un libro de Mariano Silva y Aceves: *Arquilla de Marfil* en 1915.

## EL COLONIALISMO

En 1918, Francisco Monterde publica dos textos: *El madrigal de Cetina* y *El secreto de la Escala*, ambos de corte colonialista completamente, este hecho inaugura formalmente la corriente Virreinalista. En ese mismo año, Artemio de Valle-Arizpe publica *La gran ciudad de México-Tenustitlán, perla de la Nueva España, según relatos de antaño y hogaño*. Julio Jiménez Rueda edita *Cuentos y diálogos* y comienzan a salir diferentes cuentos, novelas y narraciones en general, cuyo tema era el Virreinato. Artemio de Valle-Arizpe publica en 1919, *Ejemplo* y en 1921, *Vidas milagrosas*; en ese mismo año, Genaro Estrada saca a la luz *Visionario de la Nueva España*. En 1922, nuevamente don Artemio publica *Doña Leonor de Cáceres y Acevedo y Cosas tenedes...* En 1923, Jorge de Godoy escribe *El libro de las rosas virreinales*; Julio Jiménez Rueda, *Sor Adoración del Divino Verbo y Moisés* en 1924. Finalmente, Genaro Estrada escribe y publica *Pero Galin* en 1926.

Los Colonialistas, además del tema central de sus textos, comparten otros gustos: todos son bibliófilos de corazón; no olvidemos

que Francisco Monterde era sobrino nieto del historiador Joaquín García Icazbalceta y que don Artemio tenía una esmerada y cuidada biblioteca cuyos libros habían sido mandados empastar en piel por su dueño. A todos les gustaba leer sobre el Virreinato, incluso don Julio Jiménez Rueda fue director del Archivo General de la Nación, al igual que antes lo fue don Luis González Obregón. Comparten su gusto por las tertulias, uno de los lugares de reunión era una librería llamada “Biblos” en la que pasaban ratos agradables para huir un poco de los problemas de la Revolución. A diferencia de los Estridentistas, los Colonialistas jamás hicieron un manifiesto en el que expusieran sus ideas, simplemente expresaron en su narrativa su gusto por los tiempos idos, pensando que eran mucho mejores que el momento que vivían.

Ahora bien, los Colonialistas hicieron una aportación importante. Tal como lo apunta Christopher Domínguez:

Fue el colonialismo una evasión de la “realidad” y lo fue en el mejor de los sentidos: viaje hacia el lenguaje y la imaginación, proyecto de escritura arcaizante cuya paradoja es su modernidad [...] Postulan, sin saberlo, la primordialidad del texto y la sinrazón de la Historia [...] Modernos por contrariedad, los colonialistas operan —sin fluidez y con un humor conventual, ciertamente— sobre los restos de una tradición: la picaresca española, nostalgias del Buscón.<sup>4</sup>

Y en boca de don Julio Jiménez Rueda, la aportación de su grupo fue:

Contribuyó a enriquecer la lengua que manejaban los escritores, al dotar a la prosa y al verso de cierto ritmo y cierta elegancia que en años anteriores no era frecuente encontrar.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Domínguez M., Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, pp. 538-539.

<sup>5</sup> Carballo, Emmanuel, *op. cit.*, p. 204.

Efectivamente, los Colonialistas rescataron el lenguaje arcaico que dejó de usarse desde hacía años, ellos desempolvaron cornucopias, bargueños, gorgueras, damascos y demás enseres que formaban parte del mobiliario virreinal, retratando, de esta forma, una manera muy diferente de vivir porque la realidad era otra. En lugar de preocuparse por gobiernos revolucionarios que iban y venían, en la Colonia la gente se ocupaba de rezar, de quedar bien con Dios, con sus ministros y con la encomienda que habían recibido por parte de los mismos españoles, los más acaudalados. Incluso, la Santa Inquisición, con todo lo terrible que fue, al decantarse en la pluma de los Colonialistas adquiría un encanto especial y su presencia era indispensable en muchas de las narraciones de este grupo que la conocía tan bien.

Otra aportación del grupo fue, precisamente, esa recreación que hacen de la época Virreinal, esa cercanía que siempre sintieron hacia ella, tanto por la lengua como por los usos y costumbres que impuso al paso de los años, tal como lo dice Genaro Estrada:

Los aztecas y los incas están más lejos de nosotros que los virreyes y los oidores y es tarea más difícil la de interpretar sociedades aborígenes en el *Lienzo de Tlaxcala*, que la de animar un relato entre curas chocolateros, monjas de rosquillas de canela, fachadas del Sagrario Metropolitano y tormentos inquisitoriales.<sup>6</sup>

A su manera, ellos revivieron un pasado que les resultaba más agradable, más interesante y con el que se identificaban más. Se preocuparon más por la descripción y recreación del ambiente que por la anécdota en sí. Casi todos se regodearon en introducir a sus lectores en mundos mágicos poblados de monjas, frailes, condes, marqueses, virreyes y aparecidos, figuras

<sup>6</sup> Estrada, Genaro, *Pero Galin*, pp. 119-120.

indispensables en sus textos, no así los indígenas, quienes no ocupaban en la historia más que un rincón que le daba cierto color a tanto blanco español que vivía en ellos. Fue aquí donde la leyenda tuvo uno de sus mejores momentos, pues fue el género que los Colonialistas eligieron por excelencia para recuperar ese pasado que los apasionaba.

A propósito de esta exageración, Alfonso Reyes le responde así a Ermilo Abreu Gómez cuando éste le pide su opinión sobre su novela *El Corcovado*:

Abandone, o mejor aún, decante un poco el arcaísmo; supere la representación exterior y algo exagerada de esa época que ya no sabemos cuál es... En *El Corcovado* se ha atenido usted a su pintura de historia, y por eso me contenta menos. Algo largo el cuento para el suceso: mucho deleite de ensartar palabras por el gusto de hacerlo. Cosa legítima, claro es, pero sólo cuando no se está insistiendo en el material tradicional de una lengua, sino inventando, innovando, creando lengua.<sup>7</sup>

Este comentario es el que comienza a decepcionar al grupo y pronto cada uno toma caminos diversos respecto a la literatura.

## *PERO GALÍN*

Genaro Estrada publica en 1926 la novela que da por terminada la corriente de los Colonialistas: *Pero Galín*. Esta novela-ensayo, como la llama Xavier Villaurrutia, tiene la particularidad de ofrecer en sus primeros dos capítulos una justificación y explicación de los Colonialistas. Como el propio Genaro Estrada escribe:

<sup>7</sup> Reyes, Alfonso, *Simpatías y diferencias*, pp. 271-272.

Cada objeto era una evocación; cada evocación era un tema. Y para el desarrollo de cada tema se acomodó un léxico especial, hecho de giros conceptuosos y torturados, de olvidados arcaísmos, de frases culteranas, de gongorismos alambicados, que se enrollaban y desenrollaban como un laberinto, que llamaban a las cosas por tropos inverosímiles y que, cargados y recargados de adornos pesados y crujientes afectaban la resurrección de una lengua que nunca ha existido. Surgió, en una palabra, la fabla.<sup>8</sup>

Y da la fórmula de cómo se pueden escribir y recrear estos textos virreinales en pleno siglo XX:

La fabla es la médula del colonialismo aplicado a las letras. La receta es fácil: se coge un asunto del siglo XVI, del siglo XVII o del siglo XVIII y se le escribe en lengua vulgar. Después se le van cambiando las frases, enrevesándolas, aplicándoles trasposiciones y, por último, viene la alteración de las palabras. Hay ciertas palabras que no suenan a colonial. Para hacerlas sonar se les sustituye con un arcaísmo, real o inventado, y he aquí la fabla consumada.<sup>9</sup>

Parece fácil, pero tiene su chiste, pues para quien no conozca nada de la historia virreinal le será poco menos que imposible encontrar tanto arcaísmo desenterrado del pasado y será tarea titánica recrear una casona del siglo XVII o XVIII si no se conocen varias, si no se les camina, se les disfruta y se enamora uno de ellas dejando volar la imaginación, sintiéndose el habitante original del lugar.

La anécdota de *Pero Galín* es sencilla. Se trata de un anticuario que, viviendo en los albores del siglo XX, añora los siglos pasados, especialmente la Colonia. Colecciona toda clase de objetos y muebles de la época, que atesora en su casona hasta volverse un experto conocedor de todas esas antiguallas. Detesta todo lo

<sup>8</sup> Estrada, Genaro, *Pero Galín*, p. 123.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 123.

que huele a modernidad: desde los autos, hasta el sonido que emana de los radios. Su mismo nombre se le hace vulgar y grotesco: Pedro Galindo. Por su obsesión, lo cambia a Pero Galín, pues le suena más colonial. Conoce a una hermosa joven, Carlota Vera, de quien se enamora profundamente. También le cambia el nombre por Lota, que le parece más acorde con su preferencia de época. Se casa con ella. De luna de miel viajan a Hollywood por insistencia de ella, y allí, Pero Galín descubre la modernidad llevada al extremo. Se da cuenta de que no todo lo moderno es malo y que puede convivir con él sin dejar de lado sus intereses. La novela termina cuando, años después, Pero y Lota viven en un rancho. La última página es la descripción de una escena idílica, donde todos son felices, incluyendo a los campesinos que trabajan para la pareja, y se escucha la voz de un niño llamando a su mamá.

Al contrario de lo que ocurre con los textos de los Colonialistas, en esta novela, Genaro Estrada compacta la historia en una anécdota bien sencilla, pero sin descuidar el lenguaje arcaico, la fabla. El pobre anticuario vive en pleno siglo XX cuando debió haberse ubicado en el XVII o el XVIII. En fin, que es la ridiculización de un personaje de novela, tal como dice Xavier Villaurrutia: “Detrás de cada uno de nosotros se esconde un personaje de novela ya escrita o de novela por escribir”.<sup>10</sup>

Esto mismo le pasa a Genaro Estrada, Pero Galín es un colonialista equivocado de época que más tarde cambia totalmente su ruta y se ubica en el siglo que le toca, igual que lo hicieron los miembros de este grupo literario. Y como agrega nuevamente Villaurrutia:

<sup>10</sup> Villaurrutia, Xavier, “*Pero Galín*”, p. 678.

¿No es la obra de Estrada, en su aspecto satírico, el *Quijote* de los colonialistas? ¿Y Pero Galín, colonialista arrepentido, no es el correspondiente de Alonso Quijano?<sup>11</sup>

Según esta opinión, Pero Galín personifica a todos los colonialistas y reivindica al grupo al retomar su realidad, la verdadera, no la que existe en su cabeza. Exactamente como le sucedió al *Quijote*, quien recobra al final de su vida y de sus aventuras la lucidez, así Pero Galín recobra su espacio y su auténtica ubicación en el mundo gracias al amor de Lota. Se deja llevar por ese sentimiento que lo llena más que sus tesoros antiguos.

Las descripciones que hay en la novela, son ricas en adjetivos, en formas, en colores. A lo largo de sus páginas, recobra vida el viejo y extinto mercado de “El Volador”, situado en donde ahora se levanta la Suprema Corte de Justicia de la Nación, en pleno corazón del Centro Histórico. Dentro de este mercado, resulta una delicia llegar a la parte de las librerías, en donde los librereros también se convierten en personajes de novela, cuyas pláticas y obsesiones adornan sus propios negocios en donde se dan cita los conocedores y los neófitos que aprenden con sólo escucharlos. Estas evocaciones resultan perfectamente logradas en *Pero Galín*, y para muestra basta un botón:

...la librería de Ángel Villarreal, el hombre que cachazadamente espera a que el estudiante que ha ido seis domingos a regatear *María o la hija del campesino* suba diez centavos a la oferta; la librería de Juan López, el viejo masón, liberal de la época del Constituyente del 57, que se complace en poner rótulos de controversia política a cuantos grabados, cromos y litografías religiosas caen en sus manos, incluyendo, por de contado, los retratos de las gentes del Partido Conservador, de curas y prelados y de hombres señalados como de ideas reaccionarias.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> *Idem*, p. 679.

<sup>12</sup> Estrada, Genaro, *Pero Galín*, p. 146.

¡Qué tiempos aquéllos, señor don Simón! Parece escucharse a lo lejos durante el paseo por un México que ya no volverá. La novela es interesante, es pequeña, se la lee rápido. El rescate que el autor hace de estos “cuadros”, como cuando describe al mercado de “El Volador”, son una delicia. El contraste entre el carácter alegre y moderno de Lota con el serio y taciturno de Pero Galín resulta evidente, pero necesario para que los contrarios se atraigan. Lota, con toda su vitalidad y desenfado a cuestiones, resulta un ser maravilloso para Pero; una mujer que, no obstante ser tan opuesta a él, llama su atención, toca a su corazón y él le abre la puerta para no cerrársela nunca más.

*Pero Galín* representó el cierre de una corriente literaria. Sus miembros se dispersan y prueban otros géneros sin dejar del todo su interés por la Colonia. Sin embargo, don Artemio de Valle-Arizpe es el único que vive inmerso en esa época, él mismo es Pero Galín. Su casa es prácticamente un museo de arte colonial. Él mismo se encarga de vivir su vida como si fuera un personaje de novela. De hecho, él vive, precisamente, del virreinato, pues los poco más de cincuenta libros que escribe están dedicados al mismo tema: la Colonia. Hasta 1961, año de su tránsito a mejor siglo, vivió como Pero Galín antes de casarse con Lota Vera. Quizá lo único que don Artemio disfrutó con gran placer de la modernidad fue el cine, pero de ahí en fuera no había nada que le agradara con olor a tecnología o progreso.

Genaro Estrada intentó embromar a su generación literaria al escribir *Pero Galín*, quizá no imaginó que lo único que estaba haciendo era retratar de cuerpo entero al más acendrado de los Colonialistas: Artemio de Valle-Arizpe.

Los Colonialistas no existen ya, pero en este tiempo en que se vive con tantas presiones y tanta violencia, ¿acaso no se vale una actitud de evasión, aunque sea temporal? Ese escape que nos permitiría vivir un poco más tranquilos, que nos permitiría

recargarnos de esperanza de que este mundo algún día será mejor.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABREU GÓMEZ, Ermilo, *Sala de retratos*, 1a. edición, Editorial Leyenda (Colección Arco Iris), México, 1946, 308 pp.
- Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, 1a. edición en Ediciones del Ermitaño/SEP, México, 1986, 576 pp. (Lecturas mexicanas, segunda serie, 48).
- COLÓN HERNÁNDEZ, Cecilia, *Antología comentada del libro Las calles de México de don Luis González Obregón*, tesina de licenciatura, México, 2000, 144 pp.
- CHUMACERO, Alí, “Don Artemio pintado por sí mismo” en *Los momentos críticos*, selección, prólogo y bibliografía de Miguel Ángel Flores, 1a. reimpresión, FCE, México, 1996, pp. 248-251. (Letras mexicanas).
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, selección, introducciones y notas de Christopher Domínguez Michael, 2a. edición, FCE, México, 1996, 1410 pp. (Letras mexicanas).
- ESTRADA, Genaro, “Pero Galín” en *Obras completas*, compilación, prólogo, notas y bibliografía por Luis Mario Schneider, tomo I, 1a. edición, Siglo Veintiuno Editores, México, 1988, pp. 119-172. (Serie Los Once Ríos).
- FERNÁNDEZ MACGREGOR, Genaro, *Carátulas*, Ediciones Botas, México, 1935, 284 pp.
- REYES, Alfonso, *Simpatías y diferencias*, edición y prólogo de Antonio Castro Leal, 1a. edición, tomo II, Porrúa, México, 1945, 350 pp. (Colección de Escritores Mexicanos, 23).

VALLE-ARIZPE, Artemio, *Obras*, prólogo de Juan Coronado, 1a. edición, tomo I, FCE, México, 2000, 761 pp. (Letras mexicanas).

VILLAURRUTIA, Xavier, “Pero Galín” en *Obras*, recopilación de textos por Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider, 3a. reimpresión, FCE, México, 1996, pp. 677-680 (Letras mexicanas).



*R*eturn ticket (1928) es quizá el texto en prosa más logrado no sólo de Salvador Novo, sino de su generación literaria, Los Contemporáneos. Es un diario de viaje como el de muchos viajeros del siglo XIX, pero su relevancia consiste en que no es sólo la descripción de lo exterior, sino la de una reflexión interna y auténtica en cuanto a los cánones morales de su tiempo. Es también la crónica del pretexto que origina su partida: la primera Conferencia Panpacífica sobre educación, rehabilitación y recreo, a la que él como funcionario tendrá que asistir. La trayectoria es larga, en tren y en barco, cuyos puntos principales son Torreón, San Francisco y Hawai. El libro presenta una breve introducción en la que da información de su perfil: tiene 23 años, no conoce el mar y obligadamente tiene que realizar el viaje. Declara también su afición por los libros, tal vez, derivada de su oficio de tipógrafo. De los apartados que siguen son relevantes la llegada a Torreón porque es ahí donde comienza el viaje interno, pues en esa ciudad transcurre una parte de su niñez y propiciará el encuentro con los recuerdos infantiles. En San Francisco conoce por

\* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

primera vez el mar y tiene un encuentro con su amiga Marion a la que lo liga su interés por la cultura mexicana. Después de un largo trayecto en barco llega finalmente a Hawai, donde cumple el objetivo inicial y despliega su capacidad de observación en todo lo que le rodea. Lo paradójico del título es que nunca narra la vuelta. Este boleto implica enfrentar a una sociedad conflictiva para él, y quizá de ahí la elisión de narrar el regreso. No es el caso de los exiliados, que en muchos momentos pensaron en volver a su añorada patria, o de aquellos que creyeron que para salvar la vida no había boleto de retorno. Es simplemente una misión de trabajo que lleva implícita el regreso.

Viajar implica muchas cosas, todas las expectativas del lugar que habrá de conocerse, no sólo se pueden conocer espacios y tiempos diferentes a través de obras de arte como arquitectura y escultura, sino también, al desligarse de la vida cotidiana y encontrarse solo en un aeropuerto, en una estación de tren, en medio del océano o en una calle desconocida, uno empieza a hacer un recorrido interior por la subjetividad que se muestra sobre todo en los recuerdos y en el mismo viaje. Todo texto literario es una aventura que conduce al lector a otras formas de entender la vida y a otras dimensiones espaciales similares o completamente ajenas. Por eso, Antonio Marquet reflexiona sobre el texto literario, definiéndolo como:

Viaje, en un sentido más amplio que la acepción muy concreta de desplazamiento físico por una geografía más o menos familiar, o abiertamente exótica. “Viaje” en sentido diferente del hedónico desplazamiento *dépaysant*, marcado con signos sociales... “Viaje” en otro sentido de experiencia religiosa, o contestataria, de itinerario siempre lleno de expectativas y de búsqueda de una ilusoria -pero tangible- y también fugaz plenitud canábica. Viaje simbólico, interior. El texto, el verdadero siempre produce un movimiento interior: desplaza, sublima (*Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 3, p. 9)

Así, pues, viajar no necesariamente es ir a un sitio diferente, en este sentido bastaría la voluntad de moverse para, paradójicamente, emprender un viaje inmóvil, rico en recorridos interiores y desbordante de experiencias subjetivas. Utilizando la metáfora de Los Contemporáneos, el gabinete del tren, el camarote del barco, el cuarto de hotel y la habitación propia, son lugares cerrados, donde puede darse el viaje alrededor de la alcoba, cuyo objeto será, una vez hecho el recorrido interior, reencontrarse con uno mismo, aunque la nostalgia quede implícita:

Lo que importa es reconocer que el sentimiento vive más o menos secretamente en el hombre que viaja, y es, en cierto modo, su castigo 'por haber querido cambiar de sitio'. Una vez contraída esta enfermedad, ya nada, ni un nuevo viaje al lugar que se extraña, podría curarla; porque sucede que la enfermedad se nutre, precisamente en el lugar en el que se está y del lugar que se abandona. (Villaurrutia, *apud* Quirarte, *Perdersse para reencontrarse*, p. 33)

Este es el caso de Novo en su diario de viaje, el cual, como ya se ha señalado, comienza con el disgusto de cumplir un deber de trabajo, pero, poco a poco, los sitios que visita empiezan a seducirlo a tal grado que al final ya no quiere regresarse como se verá al final de la obra.

Si bien el viaje de Novo empieza con un propósito distinto, declara que en su diario anotará únicamente lo que ve, pues tiene la intención de escribir un libro, como tal, para su primera publicación, sin embargo, este registro de datos comienza a tomar el tono íntimo de este género, pues el relato se tiñe de recuerdos personales, que le revelan una serie de datos olvidados pero que forman parte de su personalidad. Por ejemplo, en la ciudad de Torreón se encara con la época revolucionaria: saqueos a su casa y la muerte absurda de su tío al ser confundido con un perseguido de Villa. Los recuerdos fluyen también en

torno a la figura de sus padres, uno más cercano en su infancia y la otra más lejana en esa época, pero más presente a lo largo de toda su vida. En esa ciudad, declara: “[...] está suspensa una buena parte de mi niñez, la primera conciencia del hogar, los primeros odios y también las liberaciones iniciales [...]” (*Return ticket*, p. 17) Aquí la pregunta sería a qué se refiere con “liberaciones iniciales”, pero sólo lo enuncia, no lo explica.

Y quizá en esta primera parte, en la que afloran los recuerdos infantiles, es donde pudiesen delinarse algunos rasgos psicológicos de su personalidad. Siguiendo a Juan Coronado “*Return ticket* nos engaña siempre respecto de su intención verdadera [...] es más lo que Novo calla que lo que cuenta. ¡Ah, si la circunstancia moral hubiera sido otra!” (*La novela lírica de los contemporáneos*, pp. 31-32)

Tal vez a lo que se refiere Juan Coronado es a la condición homosexual del protagonista, quien a través del relato de sus vivencias, la revela, pero no la confiesa. Como casi siempre en estos casos la madre es una figura central, ya que es dueña de una fuerte personalidad, no obstante su feminidad no se soslaya. El narrador la describe como “[...] ese ser un poco salvaje que ha sido siempre la mía, eternamente joven.” (Novo, *op. cit.*, p. 31) Si bien la madre es joven y femenina, el adjetivo “salvaje” la descubre, aunque sólo sea a ratos como rígida, pues el hijo tenía que hacer a fuerza de golpes lo que ella pensaba. Por otra parte, era hijo único y la sobreprotección de la madre se expresaba en los rizados que de niño le hacía, esto tal vez fue una costumbre muy de acuerdo con la época, pero a esto hay que añadir lo que Monsiváis cita de la madre de Novo en *La estatua de sal*, libro publicado veinticinco años después de su muerte:

Tanto en esa ocasión, como casi todos los días, mi madre me acicalaba con exageración. Adoraba los bucles que peinaba en torno a mi frente, me empolvaba el rostro, me obligaba a fruncir la boca para que no me creciera, y

me imponía, con igual propósito inhibitorio, calzado siempre más pequeño del que realmente pedía mi natural desarrollo. (Novo, *apud* Monsiváis, *Lo marginal en el centro*, p. 15)

La relación de Novo con su madre es la descrita por muchos psicoanalistas como la típica que genera y propicia la homosexualidad del hijo. Por eso, cuando la madre deja de peinarlo, le produce una gran ansiedad, ya que se siente por primera vez hombre, pero sin fuerzas para enfrentar las responsabilidades del ser masculino. Se trata de no perder la sobreprotección materna para no crecer y asumirse diferente en un mundo manejado por hombres.

Paradójicamente, aunque el padre es recordado con infinito respeto y “[...] está más vivo y presente [...]” (Novo, *op. cit.*, p. 18) Según confiesa el narrador en sus recuerdos de infancia, sólo aparece a lo largo de la obra dos veces. Su descripción es la siguiente: “Mi padre fumaba sin descanso; yo presentía su terror de hombre débil y pacífico, de europeo habituado a una lucha justa por la vida [...]” (*Ibid.*, p. 17) Y así fue, en efecto, por causas históricas, como ya se ha mencionado, plena revolución, el padre tuvo que huir a Estados Unidos, y Novo se quedó como única compañía de su madre. Meses transcurridos el padre regresa, pero tal parece que ya no incide en el hijo, pues no es vuelto a mencionar. Todo esto es una pieza más del rompecabezas que configura la personalidad afeminada del protagonista de la historia: madre dominante y padre débil y ausente.

La educación evocada por el narrador no corresponde a la norma que actualmente conocemos. Quizá se deba a lo caótico del momento histórico, a la falta de condiciones como escuelas o institutos apropiados, pero el hecho es que Novo estudió en una escuela privada para niñas y cuando fue inscrito en una escuela pública de varones, en la que no permaneció mucho tiempo, da cuenta de sus sensaciones: “Sentía terror por los

muchachos, alegres y bruscos, y la hora del recreo, en que gritaban como fieras y se atropellaban era para mí una hora de angustia y martirio. El ‘rompan filas’ era para mí el ‘sésamo ábrete’ del infierno. Había sentido siempre terror por las compañías numerosas en que no se hiciera caso especial de mí.” (*Ibid.*, p. 22) En esta cita además de verse amenazado por el mundo de lo masculino, pues no se siente parte de él, sin embargo, le atrae; aflora un narcisismo que se mantendrá a lo largo de su vida: ocupar un centro desde el cual sea notado y reverenciado.

Por otra parte, en la infancia del narrador no se expresa habilidad para establecer relaciones. Tuvo muy pocos amigos, uno o dos, y ya en la pubertad advierte de uno de ellos: “Humberto era de mi edad y fuimos amigos. No me gustaba ir a su casa porque hacían mucho ruido los chicos y él hablaba constantemente [...] él no se daba cuenta de que yo prefería que no habláramos.” (*Ibid.*, p. 34) Además, la descripción que hace de Humberto, años después en Torreón, era la de un muchacho de cuerpo musculoso porque se dedicaba completamente a la gimnasia, era atractivo, de lo cual puede inferirse que lo que le gustaba en aquellas visitas adolescentes era contemplarlo y la conversación disminuía ese placer.

Hay que añadir a todo esto que la educación sexual del narrador, si pudiera llamarse así en aquella época, también presenta contradicciones. Por una parte, los padres le impidieron ver libros, ya fueran obras de arte que reprodujeran el cuerpo desnudo de mujeres, sin embargo, conocía el de su madre, el cual era para él el modelo que sintetizaba la desnudez femenina. Este comportamiento de la madre, no encaja, desde luego, en la época aludida por Novo, ya que sabemos que la desnudez era tabú y sobre todo la de los padres. Nuevamente se afirma la fuerte personalidad de la madre que nada tiene que ver con las mujeres de su tiempo, ni del trato actual entre madre e hijo, recuérdese los enseres y el trato represivo a su condición masculina.

La desinformación sexual del niño también contribuye a desviar su condición masculina. Nadie le explica “[...] el misterio del nacimiento de los niños.” (*Ibid.*, p. 36) Ni sus padres ni la escuela, motivo por el cual, a escondidas, buscaba palabras reveladoras sobre el asunto. Al inferir un inadecuado concepto de ese misterio el narrador afirma: “[...] si algún día tenía yo un hijo, lo encerraría para que no aprendiera ninguna cosa mala y haría de él un hombre casto y perfecto.” (*Loc. cit.*) Esta confesión implica un gran sentimiento de culpa, es decir, el sexo corrompe la pureza.

Carlos Monsiváis afirma que aunque veladamente, en este relato de viaje, Novo revela su erotismo y sensualidad, dirigida a otro hombre, recuérdese que el texto está ubicado en las primeras décadas del siglo XX y que para esos años el lenguaje directo sobre un tema semejante era, prácticamente, imposible. Habrá que ver la interpretación que hace Monsiváis de la siguiente cita: “Ayer pasé la noche en el baño turco y no pude pensar en nada, porque me rindió la fatiga y no tuve tampoco sueños porque ya no tenía deseos. Ahora, solo otra vez, tocan mis manos los lazos fugitivos de los recuerdos.” (*Ibid.*, p. 59) “¿Se puede en 1928 ser más explícito: el baño turco, la fatiga que proviene del agotamiento de la gana, las manos que convocan la memoria de lo que tocaron? (Monsiváis, *op. cit.* p.105)

Si bien el protagonista de *Return ticket* no es un homosexual declarado, sí puede advertirse que el viaje interior narrado expresa el proceso íntimo de una persona que descubre con terror la sexualidad y que rechaza por tanto el amor: “Y me ha sido preciso sustituir el amor, porque todo acto es siempre grotesco.” (*Loc. cit.*)

Sin embargo, *Return ticket* no sólo es los recuerdos infantiles de Novo, es su capacidad de observación y de decir lo que ve, es el testimonio de cómo el viajero desinteresado, puesto ahí por

mero azar, va dejándose seducir por el entorno de las nuevas tierras como San Francisco y Hawai, es el viajero agudo que compara, reconoce y diferencia sus objetos y costumbres con las de otros espacios. A los 23 años Novo da muestras de su grandeza de escritor a través de una prosa deslumbrante, a ratos poética como aquella en la que describe el mar visto por primera vez en San Francisco:

Océano, no retiro una sola de las palabras que te he dicho. Te las mereces todas y estoy seguro de que agradeces y lees a menudo mi poema. Me ha conmovido tu prisa por fregar los escalones de tu casa cuando supiste que venía y la infantil manera con que te adelantaste a saludarme, sin tiempo para secarte las manos. Todas tus olas ínfimas se pusieron a comentarme en secreto y te aseguro que he sonreído a todos los grupos de aquellas que educaste tan bien para que me recibieran hoy alineadas, en un perfecto desfile majestuoso y lento. A mis pies tus olas oficiales me dijeron discursos elocuentes, moviendo los brazos. (*Ibid.*, p. 51)

Narcisismo aparte, el mar es descrito aquí como el gran anfitrión que con sus mejores galas recibe al recién llegado, dispuesto a conquistar al que por primera vez descubre su magnificencia y majestad. Sin embargo, llama la atención que en estas imágenes poco usuales, incluso atrevidas, este mar tiene características femeninas y masculinas, ya que, por un lado, el mar aparece como una ama de casa dedicada a las labores domésticas y, por otro, sus olas, género femenino, se comportan en esta descripción poética como parte de un ejército y diciendo discursos políticos, lo cual en aquella época, sólo estaba destinado a los hombres, pues sólo ellos se dedicaban a esas actividades. De este modo, los papeles de los géneros aparecen invertidos.

Vale la pena citar la descripción que Novo hace del cielo, pues en ella también sobresale la poesía:

Las nubes van cercándonos con sus manos heladas y en un momento el cielo mismo viste de negro para cenar, entonces se encienden las estrellas.

¡Y qué terror nos dio esa sola, única, enorme, que no podíamos dejar de mirar, allá abajo, como el ojo de Dios tras nuestra huella! ¡Cuánto bien nos hubiera hecho la luna, que en el mar sí se justifica como un centro de gravedad que de otro modo hay que buscar en nosotros mismos! (*Ibid.*, pp. 82-83)

En estas líneas igual que en las anteriores, la figura retórica predominante es la prosopopeya, pues las nubes y el cielo aparecen aquí con atributos humanos: cercan con las manos, se visiten, cenan. Sin embargo, lo que más llama la atención es el hecho de que una estrella sea percibida como un ojo de Dios, vigilante, omniabarcante, lo cual podría ligarse con el contenido referente al centro de gravedad que sí tendría la, en esa noche, ausente luna, mientras que el narrador deberá buscarlo dentro de él. De alguna manera hay una confesión implícita, aunque utiliza el modo incluyente: él está fuera del centro, ubicándose en la marginalidad.

Esta certeza genera en Novo una sensación de desprotección y de estar a la deriva, en medio de la inmensidad de la negra noche sin luna, que él cree que los demás pasajeros también sienten, esta sensación es tan fuerte que se convierte en un vacío temporal, no obstante, casi existencial que tendrá que ser disfrazado por la algarabía del baile o la hermandad que propicia la proyección de una película:

En todos los rostros pintados se descubre el mismo inquieto disfraz de alegría, y en el cine todo el mundo se siente más unido, y el silencio es como el de los templos henchidos, y la pantalla en que todos miran una misma cosa nivela y junta todos los espíritus. Y esa noche es un mismo problema para todos. (*Ibid.*, p. 83)

Quizá sólo quien ha estado a la mitad del océano en plena noche, puede comprender la heroicidad de aquellos viajeros que sin protección alguna cruzaron los mares venciendo mareas y

temporales, únicamente guiados por su deseo de aventura. Resulta curioso que Novo confiesa al inicio del relato que ya no tiene edad —a los 23 años—, ni interés para emprender aventuras, lo que ocurre es que el narrador se va transformando a través del viaje y aunque frecuentemente afirme que se siente viejo, gordo y sin pelo, su interés por el entorno crece y le produce nuevas sensaciones: hay cambios, el narrador crece en términos afectivos.

Además de la limpieza del lenguaje que utiliza Novo en esta primera obra literaria y que prefigura al gran hombre de letras que sería más tarde, habrá que mencionarse el manejo que hace del tiempo. Siguiendo a Roberto Vallarino:

El manejo del tiempo narrativo es asombroso en *Return ticket*. Novo logra fusionar el transcurso real del viaje con la temporalidad siempre presente de la memoria que fluye gracias al monólogo interior. ¿O no es acaso a sí mismo (antes que a los posibles lectores) a quien Novo cuenta los pasajes de su infancia en Torreón y la frontera con Estados Unidos? ¿No es a su propia sensibilidad a quien dirige sus reflexiones al conocer el mar a los 23 años? Autoconfesión del recuerdo y la vivencia inmediata definen a *Return ticket*. (Pról. a Salvador Novo. Sus mejores obras, p. XXX)

Es sorprendente que en una obra que pretenda ser literaria, se muestre tanto el autor, sobre todo si es prácticamente un desconocido o sólo se le conoce por algunos ensayos periodísticos. Habría que pensar, por ejemplo, en un García Márquez que después de toda una obra reconocidísima, a más de 70 años escribe sus memorias. Desde luego que hay un público que las espera ávidamente, desea conocer los pormenores de su infancia y recuerdos. Pero en el caso de Novo habrá que reconocer que esas vivencias personales están tan bien logradas por el manejo del lenguaje y del tiempo ya mencionado por Vallarino, que atraen al lector desde las primeras páginas, quizá por eso

*Return ticket* fue publicado, antes de ser libro, por entregas en la revista de Novo y Villaurrutia, *Ulises*.

La influencia de las letras inglesas y estadounidenses se refleja en una serie de palabras, diálogos y el mismo título de esta obra. Novo utiliza sin medida estos términos, como si todos sus lectores tuviesen conocimiento de la lengua inglesa, dado que ni siquiera las traduce o subraya. También habría que pensarse en el afán cosmopolita de Los Contemporáneos, aunque desde luego abunda en sus obras más el francés que el inglés.

Volviendo al relato de viaje escrito por Novo, la travesía le ha sido tan placentera que con toda seguridad afirma que el mejor lugar para vivir no es la Tierra, el cielo o el fondo del mar, sino la superficie de éste, lo cual sólo es posible en un barco. Y cuando está a punto de llegar a su destino, Hawai, la última noche que pasa en el barco, la seducción que el mar ha ejercido en él es tal que ya no quiere dejarlo:

Mañana llegaremos a primera hora. Casi no se cree, después de tantos días de mar, que la tierra exista. Y llega uno a resignarse, primero, y luego a gozar de la situación hasta el punto de entristecerse a la idea de dejar el barco. No las gentes, que hay tantas y todas se parecen, sino el barco mismo, que llega a amarse más que un hogar, que hotel alguno, que ningún tren. Porque el hogar, para no hablar del hotel, lo formamos nosotros en cualquier parte, con libros, lámparas, sábanas y platos. (Novo, *op. cit.*, p. 90)

No obstante, la llegada a Hawai es inminente, y con ella el pisar nuevamente tierra. Y es ahí donde se origina el germen de lo que muchos años más tarde le permitirá convertirse en el Cronista de la Ciudad de México: su capacidad de observación y la sensibilidad para distinguir lo mexicano de lo extranjero. Primero sus ojos se detienen en todo lo exótico, propio de aquellas islas, para después empezar a reconocer los objetos y personas que se parecen a lo mexicano:

El trabajo de palma tejida, exactamente igual a nuestros familiares petates de los que venden abanicos como los hallamos en los puestos de la alameda, y cubiertas para libros. El tejido es ancho como de un centímetro y suele llevar intercalada alguna decorativa tira más oscura, pero no es nunca de colores como nuestros pequeños petates [...] Hay también, colgados al fondo, unas especies de pieles rayadas y regularmente de café y de blanco, como quemadas. No son pieles, sino cortezas trabajadas de árbol, y se aplican a diversos usos, pero principalmente a encuadernar libros. Este trabajo se llama “tapa” [...] si supiera historia [no] me hubiera extrañado la tapa [refiriéndose seguramente al papel amate]. (*Ibid.*, p. 101)

Puede verse, entonces, que lo que hace Novo es encontrar una relación de semejanzas entre objetos parecidos con los mexicanos, pero que presentan colores y usos diferentes. Otras similitudes encontrará entre los rasgos femeninos de las mujeres hawaianas y los de las mexicanas. También reconocerá las frutas de México, que circulan en aquel lejano país: pifia, cocos, papayas, aguacates, guayabas, granadas de china y jitomates, a estos últimos se les come como frutas y se utilizan en jalea. También encuentra nopales y tunas, pero ahí no se les consume. Una flor muy representativa de lo mexicano, pues se usa sobre todo en Día de Muertos, es el “zempoalxochitl”, que se usa como estandarte por el séquito del rey de Hawai. Quien por cierto no se salva del espíritu satírico de Novo que ya se muestra desde entonces:

Las hulas se han postrado en el suelo, como los pescadores y la demás gente, porque viene el rey. Circundado por numeroso séquito, avanza lentamente (¡Dios, a qué frases obligan las descripciones!) [...] El rey lleva un casco griego y un gran manto de plumas. Su aire de familia con Cuauhtémoc es irremisible; hasta en que ambos disfrutaron de relativamente bellas estatuas en sitios conspicuos de una ciudad que les quitaron. (*Ibid.*, p. 111)

La combinación entre esta capacidad de observación y sentido del humor refleja el relajamiento de Novo a esas alturas del

viaje, recuérdese el disgusto y solemnidad del inicio. También, en estas descripciones, se desprenden los rasgos que caracterizarán sus crónicas: la ironía y el sarcasmo.

Casi al final del relato, Novo se detiene brevemente en el objeto del viaje, la conferencia que habría de dar sobre la historia de la educación en México y el programa a futuro. La causa primordial de su viaje ha cedido su lugar al paisaje exterior, que evidentemente lo entusiasma y sobre todo a la reflexión interna sobre sí mismo y sus conflictos personales.

Para concluir diré que en *Return ticket* se prefigura lo que más adelante Novo sería: un homosexual asumido, al grado de hacer gala de su inclinación sexual, el gran hombre de letras cuyos gérmenes se ven en sus poéticas descripciones, su espíritu satírico e irónico y el Cronista de la Ciudad de México, el hombre moderno que rescata las raíces de lo mexicano, las costumbres y tradiciones.

## BIBLIOGRAFÍA

### *Directa:*

NOVO, Salvador, *Return ticket*, México, "Cvltvra", 1928, p. 139.

### *Indirecta:*

CORONADO, Juan, *La novela lírica de los Contemporáneos. Antología*, México, UNAM, 1988.

MONSIVÁIS, Carlos, *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*. México, Era, 2000.

QUIRARTE, Vicente, *Perderse para reencontrarse: bitácora de Contemporáneos*, México, UAM, 1985.

VALLARINO, Roberto, "Prólogo", a *Salvador Novo. Sus mejores obras*, México, Promesa, 1979.

## HEMEROGRAFÍA

MARQUET, Antonio, "Errancias". *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 3, México, noviembre de 1994, pp. 9-23.

# EL RESPLANDOR DE MAURICIO MAGDALENO: O LA DESILUSIÓN DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

TOMÁS BERNAL ALANIS\*

Ellos mismos no sabían a punto cierto qué quería la Revolución, pero cada cual tenía sus motivos de queja y sus deseos de venganza, sus anhelos de mejoramiento económico: todo creían poderlo satisfacer. "La Revolución".

Rafael F. Muñoz

## INTRODUCCIÓN

Dentro de la amplia y diversa gama de la novela de la Revolución mexicana aparece en 1937 la obra *El Resplandor* de Mauricio Magdaleno.

Su aparición en el mundo literario mexicano constata la presencia y la importancia de la escritura emanada de la lucha armada de 1910, conocida como la Revolución mexicana. Desde la aparición en 1915 de la novela clásica de *Los de abajo* de Mariano Azuela, hasta los estertores de esta corriente como podrían ser el libro de cuentos *El llano en llamas* (1953), y la novela *Pedro Páramo* (1955) ambas del escritor jalisciense Juan Rulfo.

\* Profesor-investigador de la UAM-Azcapotzalco, Departamento de Humanidades.

El extenso campo de la novela de la Revolución marca un hito en las letras mexicanas, en particular, y en el pensamiento social, en general. La producción novelística revolucionaria abarca un vasto espacio geográfico, que podríamos decir —sin peligro a equivocarnos— invadió los horizontes del campo mexicano.

En este ensayo lo que se pretende mostrar es cómo la Revolución mexicana influyó en la vida política, económica, social y cultural de la nación mexicana del siglo XX. Y cómo la novela desprendida de este hecho histórico marcó en gran medida el posterior desarrollo de las letras y las ideas de muchos de los intelectuales más importantes de México.

Un ejemplo descollante de esta situación es la novela del escritor zacatecano Mauricio Magdaleno, *El Resplendor*, donde nos muestra un cuadro histórico de largo aliento en el Valle del Mezquital en el estado de Hidalgo, para mostrar la dinámica de la Revolución como un proceso histórico permanente que tiene sus antecedentes y defectos desde el pasado hacia el futuro.

Bajo un criterio audaz podríamos calificar a *El Resplendor* como una de las grandes novelas del siglo XX en México por su aportación histórica en el tratamiento del problema indígena y por la desilusión que trae la Revolución mexicana en un pueblo que puso sus esperanzas en ella y en la gente que participó en dicho proceso. Vayamos a ella para escuchar los lamentos del pueblo mexicano que se pierden en los tiempos de la noche.

## NOVELA Y REVOLUCIÓN

El pensamiento social que nace y se desarrolla al calor de la Revolución mexicana crea un *corpus* de ideas sobre el desenvolvimiento histórico de México. Los antecedentes de la justi-

cia y pobreza obedecen a una larga historia de colonización, conquista y luchas que explican en gran parte los mundos que han existido en México.

Mundos distanciados por ideas, creencias, pero también por obras que han mantenido ese México profundo alejado de ese universo ladino, mestizo, donde la historia de México ha fincado sus anhelos de nación.

Es ese laberinto de la soledad que ha ayudado a conservar esos mundos del hombre blanco y del indígena, del explotador y el explotado, del que genera su riqueza por medio del trabajo del otro. La historia de México está llena de esas dualidades fecundas que inundan su imaginario político, económico y social: el tlatoani y el calpulli, el encomendero y el siervo, el hacendado y el peón, el gobierno y el obrero, etcétera.

La historia de contrarios, en su dialéctica, ha marcado los ritmos del tiempo mexicano de su propio derrotero histórico. Y la Revolución mexicana como punto fundamental del siglo XX es el final de un largo proceso tortuoso por encontrar los caminos de una nación libre, moderna e industrializada.

Como lo apuntó en su obra pionera Frank Tannebaum, *La Revolución Agraria Mexicana*: “Desde 1910, la Revolución ha afectado profundamente la naturaleza social y política del país, pero la organización agrícola apenas ha mejorado, y hasta podría argüirse que se ha perjudicado en vez de mejorarse”.<sup>1</sup>

La Revolución se convirtió en la fuerza creadora de un movimiento que invadió todos los campos de la vida nacional. Su evolución creadora permitió la búsqueda de un nuevo rostro para

<sup>1</sup> Tannebaum, Frank, “La Revolución Agraria Mexicana”, en *Problemas Agrarios e Industriales de México*, vol. IV, núm. 2, México, PAIM, 1952, p. 53.

el pueblo mexicano y las artes fueron la respuesta a este desafío por encontrar la tan anhelada “alma mexicana”.

La escritura, la pintura, la música, la escultura, entre otras artes, tuvieron en la Revolución un inagotable manantial para crear ese espíritu nacional del que tanto ansiaban los hombres de esa época: Antonio Caso, Alfonso Reyes, Ramón López Velarde, Manuel Gómez Morín, Manuel Gamio, José Vasconcelos, Moisés Sáenz, entre muchos otros, vieron en este momento histórico, el instante adecuado para encontrarnos a nosotros mismos.

Y así apareció el crisol de una nueva cultura que ofrecía sus propuestas a una sociedad que se estaba edificando en la fe revolucionaria del cambio y la permanencia de los ideales revolucionarios. El poder y la cultura ensanchaban sus horizontes hacia un propósito común: México y el crítico literario José Luis Martínez así lo asentó: “Precisamente el año en que se emprendió nuestra revolución política, inicióse otra revolución cultural no menos importante”.<sup>2</sup>

Así, la sociedad mexicana participó de esta fiesta convertida en popular por los gobiernos posrevolucionarios. La unión indisoluble entre el Estado y el pueblo se transformó en un binomio de la defensa y la lucha por los ideales revolucionarios. El pueblo parecía entrar al banquete de la Revolución, claro, siempre desde lejos, en la puerta y con las sobras que le daba la élite política. Esa es la historia desafortunadamente.

Para justificar la defensa y permanencia de la Revolución, los intelectuales no dudaron en jugar su papel, a favor o en contra

<sup>2</sup> Martínez, José Luis, *Literatura Mexicana, Siglo XX, 1910-1949*, México, Conaculta, 1990, p. 18. Es indudable que toda época construye su referente cultural con base a los problemas que se plantean y a las respuestas que da la clase gobernante desde el poder utilizando los recursos que tienen a la mano.

de ella. Algunas voces —como la de José Vasconcelos— dieron su definición de lo que se entendía por Revolución:

“Revolución es el recurso colectivo de las armas, para derribar opresiones ilegítimas y reconstruir la sociedad sobre bases de economía sana y de moral elevada. La fundamental justificación de los sacrificios que demanda una revolución, es que ella sea medio para crear un estado social más justo y más libre que el régimen que se ha destruido, o se intenta destruir”.<sup>3</sup>

Por tanto, la Revolución se convirtió por los intelectuales y políticos en una condición necesaria para justificar y dar vida al camino futuro del país y sus instituciones. La Revolución se institucionaliza en nombre de la verdad, de la justicia y del bien que va a producir en la población mexicana.

Como proyecto totalizador, la Revolución mexicana pretende subir a todos en el auto de la democracia y la modernización. El antiguo régimen ha muerto y la revolución ahora debe cumplir las expectativas que despertó en el horizonte histórico y en la conciencia de los hombres que lucharon por ella.

La apología de la Revolución mexicana es inmensa. Se hizo al calor de las buenas intenciones y de los deseos de redención. La Revolución lo era todo, debía cumplirles a todos. Claro que era un camino difícil, pero el cual, era necesario recorrer para entender la lógica de la historia y del cambio revolucionario.

En su ensayo *La aspiración suprema de la Revolución Mexicana* de 1933, José Manuel Puig Casauranc, el autor, estableció las necesidades para ver convertidas en realidad la gesta revolucionaria.

“México necesita, a mi modo de ver, una coexistencia de condiciones favorables, en todos los órdenes de la vida que traigan una posibilidad de

<sup>3</sup> Vasconcelos, José, *Qué es la Revolución*, México, Ediciones Botas, 1937, p. 91.

mejoramiento de nuestra población y una situación general de relativa satisfacción de vivir, como resultado de aspiraciones modestamente satisfechas siquiera, hasta llegar a un grado medio general, en México, de una vida nacional homogénea, de aspectos realmente civilizados y humanos".<sup>4</sup>

Como este autor, muchos en un primer momento creyeron y apoyaron a la Revolución, pero con los años, esta versión triunfalista se iría moderando, hasta caer en algunos casos, en el escepticismo extremo de la crítica y la negación, lo cual se plasma en obras artísticas, como es el caso de la gran novela de Mauricio Magdaleno, *El Resplandor*.

## EL RESPLANDOR DE MAURICIO MAGDALENO

La obra de Mauricio Magdaleno, *El Resplandor* es una de las grandes novelas en el ámbito de la literatura mexicana, entre otros puntos por: 1) El gran horizonte histórico que maneja y, 2) El conocimiento íntimo que tiene de la región y sus pobladores.

En el primer punto, el autor realiza un mural que abarca de la época prehispánica hasta la etapa posrevolucionaria para remarcar los momentos de la historia mexicana de esa región llena de un alto contenido histórico que sintetiza en gran parte los avatares de la historia nacional.

Y en el segundo punto, realiza un trabajo etnográfico —que sólo en algunos momentos es comparable a los cuentos de Francisco Rojas González— al describirnos a la cultura indígena con la fuerza, la belleza y el conocimiento de un escritor que ha vivido lo que está relatando y compartiendo con el lector y su mundo.

<sup>4</sup> Puig Casauranc, José Manuel, *La aspiración suprema de la Revolución Mexicana*, México, imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1933, pp. 18-19.

Si esto no es suficiente, habría que agregar su vivencia personal en el pueblo del Mexe, en el Valle del Mezquital en el estado de Hidalgo a instancias de Narciso Bassols, para salir del ambiente asfixiante de la política y del problema de la educación sexual, los cuales comprueban su profundo conocimiento de las condiciones de vida de la población indígena de la región.

Con esto se muestra que no sólo la ficción le da vida a la literatura sino también el convivir y conocer las realidades que plasmamos en el papel a través de la escritura. Y esto Magdalena lo hace muy bien, como lo cita en el prólogo Raúl Cardiel Reyes:

“Ahi pasó Mauricio varios meses, en chozas humildes, rumiando sobre el pasado y el presente de México, observando los grupos indígenas, contemplando sus áridos eriales los secos cauces de sus arroyos inmemoriales. Imaginó la historia de su país en ese lugar”<sup>5</sup>

Mauricio Magdalena logró en esta obra la excelente radiografía de una geografía llena de dolor y miseria. Además de hacer una extraordinaria descripción del paisaje y de la psicología de los personajes, tanto individual como colectivamente.

Su pluma fina nos muestra los recovecos de la miseria de la condición humana expresada en la codicia y explotación de unos cuantos sobre una inmensa masa de población indefensa y engañada por los ropajes de una revolución que nunca se convierte en una realidad palpable para estos moradores que se pierden en la noche de los tiempos de nuestra historia.

<sup>5</sup> Cardiel Reyes, Raúl, “Prólogo” en Mauricio Magdalena, *El Resplendor. El compadre Mendoza*, México, Promexa, 1979, p. XVI. En este prólogo el autor explica el contexto ideológico y político por el cual Mauricio Magdalena pierde la fe en la Revolución y en los hombres que la han corrompido, tema que será muy debatido en años posteriores por intelectuales como: Luis Cabrera, Manuel Gómez Morín, Daniel Cosío Villegas, entre otros.

La historia parece sencilla. Es la narración de un pasado y un presente, de un alma colectiva (el pueblo indígena desde los tiempos prehispánicos hasta la época posrevolucionaria) y de un personaje: Saturnino Herrera, que recibe las “bendiciones” de la revolución al ser escogido para estudiar —y de alguna forma ladinizarse— y regresar a su tierra para llevar los frutos de la Revolución.

La primera parte es historia patria, regional, donde las ideas creencias y supersticiones dominan el panorama del desarrollo del lugar conocido posteriormente como la hacienda “Las Brisas”. Y la segunda parte, es la aparición en el horizonte de un salvador, de alguien que viene a ayudar a su pueblo, a su gente.

Pasado y presente se conjugan en forma magistral para entregarnos un cuadro descarnado, pero a la vez real, de las condiciones de vida de la población indígena del país. En este caso de los otomíes.

Desde el principio de la novela, nos muestra su fina y bella escritura al describir el paisaje de la región otomí, que podría representar muchas otras “tierras flacas” —en palabras de Agustín Yáñez— que resumen en forma estupenda el panorama de gran parte de la provincia mexicana:

“Tierra marcada de huellas que no borra el viento, ceniza que no arde y quema los pies del otomí, pies y cascotes que se hunden en el horizonte de la sabana entre budoques de boñiga, y el horizonte ígneo como un resplandor, calvo y güero del sol, tierra tétrica, tierra de ceniza y cal, tierra de eras despintadas que vomitan el salitre, tierra blanca, fina, enjorada de pederal y comida de erosión, tierra y magueyal cetrinos, tierra y cuevas de adobe, tierra y delirio”.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Magdaleno, Mauricio, *El Resplandor. El compadre Mendoza*, México, Promexa, 1979, pp. 3-4. A lo largo de la obra, la descripción geográfica es inmejorable y la fuerza de los destinos del pueblo de San Andrés de la Cal vienen unidos a una larga historia de explotaciones, maltratos, etcétera, que llevan a cabo los agentes civilizadores: tribus indígenas, conquistadores españoles, el clero, los hacendados, y por último, los revolucionarios.

La contraposición de ideas entre el mundo indígena y el ladino entre el pueblo o Pachuca, Actopan o Ixmiquilpan muestran claramente los imaginarios contruidos sobre la dicotomía: barbarie vs. civilización que es una constante a lo largo de la obra, como se puede apreciar a continuación:

“Si me quedo aquí, acabo como ellos. ¡Ya hasta hablar se me está olvidando! Quien vive en esta tierra siete años amigo Esparza, acaba convertido en bestia. Con usted es diferente. Usted va a Pachuca con frecuencia, habla con personas de razón, de Actopan, se entiende con las autoridades y las familias decentes de Ixmiquilpan”.<sup>7</sup>

Es el mundo rural transhistórico que conocieron las tribus invasoras, los conquistadores militares y espirituales (conquistadores y clero) el encomendadero, el comerciante, el hacendado y el revolucionario, los que hacen que se repita una historia infame de explotación.

En él encontramos el ancestral apego a la tierra, a las raíces, a las ideas que se han sincretizado para formar el “México moderno”, pero ese México profundo sigue persistiendo a pesar de los beneficios de las sociedades modernas. Es como el regreso mítico de Pedro Páramo, o esos cien años de soledad que se llevan a costas: “Allí estaban sus muertos, y su historia aciaga, y allí habían nacido sus hijos. ¡Se maldice el destino, mas no se abandona jamás a la tierra!”.<sup>8</sup>

Esta transmisión histórica de explotadores tiene una reincidencia continua de desarrollar una dependencia ancestral, de siempre estar explotados o sujetos a un régimen ajeno a ellos, a su forma de ver y construir el mundo, arrollada y negada por otros: “Los otomíes eran unos hombrecitos chaparros y dulces

<sup>7</sup> Magdaleno, Mauricio, *op. cit.*, p. 5.

<sup>8</sup> *Ibidem.*, p. 11.

que acogieron al español casi en son de beneplácito mirando en él la salvación de la durísima férula del azteca vecino”.<sup>9</sup>

La Revolución llegó a San Andrés de la Cal y la bola hacía destrozos en nombre de la lucha armada. Los avatares de la lucha traían desasosiego e incertidumbre entre la población. Los nombres de los caudillos: Madero, Zapata, Villa, Carranza, Obregón, Calles... sólo eran usados para robar o justificar actos de violencia y rapiña.

La Revolución en los años veinte se institucionaliza y los caudillos siguen en escena. La lucha terminó y la reconstrucción nacional es un hecho que no debe esperar.<sup>10</sup>

Los tiempos del discurso nacionalista, de esa redención por tantos momentos esperada parecía que llegaba a su fin. El Estado y sus buenas intenciones de integrar al indio a la nación tenía la oportunidad ante sus ojos. Idea que queda muy clara en el intercambio de palabras entre Saturnino Herrera y un ayudante:

“—;Ya verás, lugardita, lo que hacemos! ¿Ves a toda esa bola de compañeros? ¡Pues con ellos he llegado a donde me ves, y con ellos voy a gobernar a nuestra tierra! Haremos una presa del tamaño de la de Aguascalientes, que según dicen es grandota, y repartiremos la tierra de los latifundistas ladrones... —El problema del indio, Saturnino, es el problema de México. Cuando se cumplan los ideales de reivindicación de los revolucionarios, no habrá pobres en México. Lo que necesitamos es incorporar al indio a la civilización, ¡para que te lo sepas!”<sup>11</sup>

Pero al calor de la Revolución, los discursos y los experimentos, los indígenas son prestos a trabajar en el campo de experimentación. Y así aparece con todo su esplendor la antigua

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>10</sup> Para mayor información véase Manuel Calero *et al.*, *Ensayo sobre la reconstrucción de México*, New York, Laisne & Carranza, Inc., 1920.

<sup>11</sup> Magdaleno, Mauricio, *op. cit.*, p. 98.

hacienda rodeada de un paisaje desolador de las chozas de los indígenas.

Las promesas dan paso a la retórica, que se envuelve en su manto de engaños y esperanzas futuras. Aunque la Revolución siga enfrascada en sus buenas intenciones: “La Revolución es... es una especie de... ¡vamos hombre, la revolución, es el progreso!”<sup>12</sup>

## RÍO IMAGINARIO DE LAS ALMAS. CONCLUSIONES

La novela *El Resplandor* retrata magistralmente ese mundo indígena subsumido en una eterna explotación. Teniendo como telón de fondo la Revolución mexicana, nos da una lección de dignidad de un pueblo que se rebela por enésima vez para encontrar mejores formas de vida.

La Revolución como acto creador de promesas fue implacable pero los resultados en la historia dicen lo contrario. El fervor revolucionario se fue apagando y aparecieron los “señores de la guerra”, en justa definición de Jean Meyer, a las nuevas élites que se cobijaron en el acto revolucionario para afianzar poder y riqueza.

Este desaliento podríamos sintetizarlo con una frase de Luis Cardoza y Aragón, que resume muy bien el sentir de la época y de sus gobernantes: “En la hora actual de México en que todo es socialismo o parece serlo, hay muchos contra-revolucionarios que aparentan servir la Revolución con el solo propósito de servirse de ella”.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 204.

<sup>13</sup> Cardoza y Aragón, Luis “Arte y Revolución” en *UGB*, núm. 2. México, Universidad Gabino Barreda, 1935, p. 34.

*El Resplandor*, como las grandes novelas, nos hablan de la condición humana —de los indios de México— y que es una veta inagotable no sólo literariamente sino que nos abre horizontes en la sociología, la antropología, la historia, entre otras disciplinas para entender ese México profundo del cual somos herederos.

## BIBLIOGRAFÍA

- BRUSHWOOD, John S., *México en su novela*, México, FCE, 1987.
- CALERO, Manuel *et al.*, *Ensayo sobre la reconstrucción de México*, New York, De Laisne & Carranza, Inc., 1920.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, “Arte y Revolución” en *UGB*, núm. 2. México, Universidad Gabino Barreda, 1935, pp. 28-40.
- CASTRO LEAL, Antonio, “Prólogo” a *La Novela de la Revolución Mexicana*, t. II. México, Aguilar, 1991, pp. 859-860.
- CÓRDOVA, Arnaldo, *La ideología de la Revolución Mexicana*, México, Era, 1998.
- MAGDALENO, Mauricio, *El Resplandor. El compadre Mendoza*. México, Promexa, 1979.
- MARTÍNEZ, José Luis, *Literatura mexicana Siglo XX 1910-1949*, México, Conaculta, 1990.
- MÉNDIZABAL, Miguel Othón de, “Los otomíes no fueron los primeros pobladores del Valle de México” en *Revista Mexicana de Estudios Históricos*, t. I, núm. 3. México, Cultura, 1927, pp. 114-128.
- MEYER, Jean, *La Revolución Mexicana*, Barcelona, Dopesa, 1973.
- PUIG Casauranc, José Manuel, *El sentido social del proceso histórico de México*, México, Ediciones Botas, 1938.

- PUIG CASAURANC, José Manuel, *La aspiración suprema de la Revolución Mexicana*, México, imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1933.
- TANNENBAUM, Frank, “La Revolución Agraria Mexicana” en *Problemas Agrarios e Industriales de México*, vol. IV, núm. 2. México, PAIM, 1952.
- VASCONCELOS, José, *Qué es la Revolución*, México, Ediciones Botas, 1937.



JORGE FUENTES MORÚA<sup>1</sup>

EZEQUIEL MALDONADO<sup>2</sup>

...la novela captó el *halo* de los acontecimientos, penetró en la psicología de los personajes (aunque fueran de ficción), fue directamente a las situaciones, no a las circunstancias. Las circunstancias son el material del historiador, las situaciones el material del novelista...

José Revueltas

José Revueltas publica *Los errores* en 1964 y varios críticos de la época señalan un anacronismo literario: el denunciar las purgas y los procesos de Moscú, como *una obsesión*, y polemizar con los camaradas del Partido Comunista Mexicano, PCM, con la Internacional Comunista, y el PCUS de la ex URSS. Compleja tarea la que se impuso el escritor pero que, en su condición de eterno militante, persecuciones de toda índole, cárcel de por medio, *los errores* en que estuvo implicado, por ejemplo, en la polémica sobre su novela *Los días terrenales* y la encrucijada frente a su partido y

<sup>1</sup> Profesor-investigador Departamento Sociología, UAM-I.

<sup>2</sup> Profesor-investigador, Departamento Humanidades, Área de Literatura, UAM-A.

sus camaradas, nos habla de un escritor que no conocía de oídas el drama narrado. Por ello resulta inexplicable el calificativo, “escritor a destiempo”.<sup>3</sup> Tal vez dicho calificativo por no utilizar los artificios verbales, la experimentación formal, los temas rayuelas, perros citadinos y demás cosmopolitismos de la época. Y, lo peor, alertar sobre los reflectores y, por ende, la fama que imponía el *boom* latinoamericano. No afiliarse a esta novedad editorial implicaba una nueva marginalidad, vinculada aún más por la denuncia a las prácticas estalinistas en México, a la irracionalidad del Milagro mexicano y la demagógica Unidad Nacional proclamadas por Ávila Camacho, Miguel Alemán y sucesores. La salida a la luz era momentánea, la soledad *del Cuadrante*, eterna.

Este *anacronismo* de las letras mexicanas volvía a sus trillados temas: putas y padrotes, comunistas y facistas, policías y ladrones, comerciantes y usureros. No viajan estos *héroes* a París ni a Venecia, no rebasan el Cuadrante o de una parte del hoy llamado Centro Histórico. Deambulan por Manzanares y Las Cruces, por Justo Sierra y Moneda. Seres que han caído y permanecen en el último escalafón social: putas degradadas por el sistema, y arrinconados y envilecidos, los comunistas, por el partido que predicaba la salvación de la humanidad.

La obra de *Revueltas* ha sido infortunadamente esquematizada y reducida, muchas veces, a un ámbito político-ideológico, y donde lo literario permanece al margen, si bien le va a *Revueltas*. J. S. Brushwood, por ejemplo, además de calificar a *Los errores* de “complicada, ampulosa y... soporífera” señala el peligro de la “ficción expositiva”<sup>4</sup> en que incurre esta novela. Otros califican

<sup>3</sup> Álvaro Ruiz Abreu, *José Revueltas: los muros de la utopía*, segunda edición, México, UAM-X/Cal y Arena, 1993, p. 371. *Apud* J. J. Blanco, *José Revueltas*.

<sup>4</sup> S. Brushwood, *México en su novela*, segunda edición, México, FCE, 1992, p. 97.

a su obra literaria como un interminable *ajuste de cuentas* con sus excamaradas del PC, una denuncia del capitalismo realmente existente, en fin, una *literatura* altamente politizada, lo que obstaculiza su plena entrada a la República de las Letras,<sup>5</sup> lo que por otra parte, el propio Revueltas rehuiría.

Una serie de críticos, norteamericanos y mexicanos, han señalado la influencia determinante de Faulkner, Dos Passos, Sherwood Anderson, entre otros, en la obra literaria de Revueltas,<sup>6</sup> sobre todo en *El luto humano*. Revueltas, en un *autorreproche*, señala el insuficiente y “harto superficial” conocimiento de la obra de Faulkner. En la carrera de letras, allá por los años 1969-1973, estudiamos a Faulkner, a Dos Passos y a Hemingway. La tarea central consistía en *detectar su influjo* en varios escritores mexicanos. Ya en su época y utilizando la imagen Revol-faulkneriana, “miraba con unos ojos de piedra” decía Revueltas de sus críticos: “pensaban con un cerebro de piedra”.<sup>7</sup>

La frase *un escritor a destiempo*, con un sentido peyorativo o enaltecedor, nos remite a los lugares comunes de los escritores *adelantados* o *atrasados* respecto de la época en que vivieron y limita la riqueza explicativa sobre ese *destiempo* que, en términos reales, nos habla de incomprensión e ignorancia no sólo de

<sup>5</sup> El 20 de noviembre de 1994, fecha en que Revueltas cumpliría ochenta años, sólo el Taller de Arte e Ideología que dirige Alberto Híjar, y varios amigos del escritor conmemoraron su natalicio a través de diversos eventos.

<sup>6</sup> José Revueltas “Sobre mi obra literaria” en *Cuestionamientos e intenciones*, segunda edición, México, Era, 1981, pp. 100-105. El estadounidense James East Irby escribe la tesis (1956) “La influencia de Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos” y, al igual que José Luis Martínez y Alí Chumacero, destaca la pretendida influencia faulkneriana en Revueltas. Véase el documentado estudio que realiza Vicente Francisco Torres “Las influencias literarias” en *José Revueltas, el de ayer*, México, U. de Ciencias y Artes de Chiapas, 1996.

<sup>7</sup> José Revueltas, “Sobre Faulkner”, en *Visión del Paricutín*, México, Era, 1986, pp. 246-253.

los lectores sino, lo más grave, de quienes detentan el oficio de críticos. En otras palabras, un escritor *no pertenece* a su tiempo o es de *otro tiempo* cuando sus coetáneos no pudieron percibir y apreciar su obra en el contexto de la cultura de su época. Es decir, la obra literaria ha trascendido y es en otra época en que críticos y público la entienden y la valoran favorablemente. ¿Es el caso de la obra de Revueltas? Acudiremos al amparo de Bajtín: “Al tratar de comprender y explicar una obra tan sólo a partir de las condiciones de su época, tan sólo de las condiciones del tiempo inmediato, jamás podremos penetrar en sus profundidades de sentido. La cerrazón en una época no permite comprender tampoco la vida futura de una obra durante los siglos posteriores, y esta vida aparece como una paradoja”.<sup>8</sup>

Siguiendo al teórico soviético, aquí el problema es reducir el significado de la obra a una etapa y a una anécdota determinadas por el tiempo y el espacio, por ejemplo, el *ajuste de cuentas* revueltiano con los estalinistas o con sus camaradas del PC. En todo caso, cuando el socialismo real de la Unión Soviética se ha desmoronado y del PCM sólo quedan algunos militantes, entonces una obra así debería *perder vigencia* cuando en el universo ya no existen partidos comunistas ortodoxos y cuando los contados comunistas permanecen en un estado de férrea autocrítica; y ya la memoria colectiva olvidó o tiró al basurero de la historia los errores o el error, las variadas contradicciones, a que hace énfasis Revueltas en su novela. Hasta hoy *Los errores* ha roto los límites de su tiempo y, pensamos, alcanzó *una vida* más plena en esta época.

Un autor que poco se menciona y que resulta un maestro, ¿modelo?, para Revueltas es Dostoievsky. El argumento de *Los*

<sup>8</sup> M. Bajtín, “Respuesta a la revista NOVY MIR” en *Estética de la creación verbal*, cuarta edición, México, Siglo XXI, 1990, p. 349.

*errores*, como en las novelas del ruso, carece de conclusiones, no moraliza ni pretende predicar la verdad absoluta. Esa ausencia de las funciones conclusivas de hecho es una ruptura con lo convencional y permite el encuentro de personajes que se enfrentan, chocan y se descubren "...de tal manera que esta gente no permanece dentro del marco de este choque argumenticio y sale fuera de sus límites. Los vínculos auténticos se inician allí donde un argumento normal se acaba, habiendo cumplido su función auxiliar".<sup>9</sup> Dada la ruptura, es el momento de la verdad, de desechar las falsas posturas, difícilmente se nos presentará otra ocasión para mostrarnos cual somos.

Esos *vínculos auténticos* sólo se establecen cuando los individuos se encuentran en callejones sin salida en situaciones-límite como en la cárcel, ahí "se ve la desnudez del hombre. La cárcel desnuda completamente al individuo porque la carencia y la necesidad descienden en absoluto y uno se pelea por un bolillo..."<sup>10</sup> En *Los errores* tanto los comunistas como los ladrones y asesinos actúan en tiempos límite, espacios determinados, veinticuatro horas, y al final sólo queda el castañear de dientes en la soledad o la muerte cual bendición. En la novela "El autor ha elegido las situaciones-límite en sus extremos opuestos y, ¿por qué no?, interpenetrables. De un lado, ciertamente, la vida sórdida de los lumpenproletarios y, del otro, la lucha y las complicaciones vitales de los militantes políticos".<sup>11</sup> Aun el manejo de estas situaciones-límite en que se desenvuelven los personajes, el propio Revueltas vivió al filo de la navaja, les

<sup>9</sup> M. Bajtín, "Problemas de la obra de Dostoievski", en *Estética de la creación verbal*, op. cit., p. 192.

<sup>10</sup> Mateo Pliego y Julio Pliego Medina, "Conversación con Revueltas", en *La Jornada Semanal*, México, 31-XII-94, p. 23.

<sup>11</sup> José Revueltas, *Cuestionamientos e intenciones*, segunda edición, México, Era, 1981, pp. 221-235.

parecieron a algunos críticos mexicanos guiñoladas, dignas del folletín y la caricatura.

Aquí destacamos el porqué es fundamental la obra novelística de José Revueltas dentro del panorama de las letras mexicanas del siglo XX y, dentro de ésta, a *Los errores*: En el terreno literario, ningún autor mexicano había profundizado con tal empeño y conocimiento de la categoría enajenación como lo hace Revueltas en su novela, y en el contexto del subdesarrollo mexicano, en la periferia. Categoría enajenación presente en las relaciones sociales de sus personajes y que, en varios de los ensayos de Revueltas, pareciera sinónimo de alineación. Es una categoría que le permite identificar en la existencia cotidiana de sus personajes a hombres y mujeres divididos y vueltos contra sí, personalidades deshumanizadas que han perdido orientación y perspectiva en un universo que les es ajeno. Personajes que deambulan un mundo extraño y sin sentido. Sin embargo, *Los errores* prefigura en Ponce, en Olegario Chávez la posibilidad de su propia reapropiación en un proceso inverso, desenajenante

“cuando, a través de todas sus relaciones con los demás hombres y con las cosas, se objetiva(n) como ser(es) genérico(s) y cuya *otredad* ha dejado, por ello de ser(les) hostil!”<sup>12</sup>

Hablamos de un mundo donde estos hombres superen su condición de objetos, se desprendan de esa lamentable condición, asuman sus potencialidades, la realización de su individualidad; en suma, la adquisición de una personalidad liberada de sus propias angustias y frustraciones.<sup>13</sup>

Es relevante el señalamiento que hace Revueltas de su novelística como plenamente ideológica o ideologizada. Esta revelación

<sup>12</sup> *Idem.*, “Libertad y técnica en el mundo contemporáneo”, en *Cuestionamientos...*, *op. cit.*, p. 217.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 370.

posiblemente contribuyó a delimitar su obra dentro del ámbito literario. La época definía que la obra literaria estaría más allá del bien y del mal, fuera de antagonismos ideológicos, incontaminada y pura. De nuevo, a contracorriente Revueltas declara:

“Mientras más elevada es una expresión artística, más elevado es su contenido ideológico, o sea su contenido ideológico estará cada vez menos condicionado por las relaciones de clase y será cada vez más puro como contenido ideológico humano”.<sup>14</sup>

Y de nueva cuenta, *Los errores* le sirve de ejemplo: “Como puede verse, novela esencialmente ideológica. Respecto a lo último, todas las novelas —u obras de arte— son ideológicas en sí mismo, así no se lo proponga su autor. Pertenecen al contexto de las *ideas históricas* de su tiempo...”.<sup>15</sup> Estas ideas históricas, generalmente, están vinculadas a la ideología dominante pero es posible, en la obra de arte, manifestar ideas de una ideología en ascenso.

La dupla Ponce-Revueltas devela, novelísticamente, la clave de esta obra que trasciende a toda una generación de hombres y mujeres. El error, cual inexorable trampa, se cierne sobre los mejores luchadores de una época. No es el enemigo externo, el imperialismo, o los enemigos internos, nacionales y anticomunistas, sino el partido, al que se ha ofrendado la vida, quien ya decidió por el destino de una generación de militantes —serán perseguidos, encarcelados, calumniados, cual parias— que no acaban de digerir ese error cometido.

“Los comunistas de los años treinta —piensa Jacobo Ponce— serán juzgados como la generación de luchadores que vivió más extrañamente atormentada y por los motivos más profundos, complicados e incommunicables

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 363.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 369.

de toda la historia del movimiento. Pero no sólo que vivió extraños tormentos, sino ella misma una generación extraña, singular y asombrosa...".<sup>16</sup>

Sobre estos militantes se impuso una especie de Anestesia moral o también la razón de Estado: censurada férreamente la libertad de expresión para no perjudicar a la causa o no proporcionar armas al enemigo y que deriva en el problema cardinal de nuestro tiempo: la contradicción entre el poder y la verdad histórica: extraordinariamente novelada por Revueltas.

Revueltas denuncia una corriente de pensamiento artístico que tuvo una enorme proyección en la música, la pintura, la literatura y, en general, en el arte y cultura de la época: el realismo socialista. Teoría estética que se pretendía equiparar mecánicamente con el avance y logros del proyecto socialista, principalmente el de la Unión Soviética. En palabras de Revueltas, era reducir la estética y el arte a las necesidades sociales, era caer en el pragmatismo más burdo y elemental.<sup>17</sup> Paradójicamente, en la URSS de los años treinta el término realismo socialista se difundió plenamente, aun sin que se le hubiese caracterizado. En 1946, en el Congreso de Escritores, se planteó su objeto estético:

"La creación de obras de alto significado artístico, llenas de lucha heroica del proletariado mundial y de la grandeza de la victoria del socialismo y que reflejan la gran sabiduría y heroísmo del partido comunista".<sup>18</sup>

Utilizando esta teoría estética, cual política de Estado, el diario *Pravda* fustigó a artistas con el calificativo, formalistas: "Caos en vez de música —en referencia a una ópera de D. Shostakóvich— (pues) el arte izquierdista niega en absoluto la sencillez, el realis-

<sup>16</sup> *Ibidem.*, p. 368.

<sup>17</sup> Véase "El autoanálisis literario", *ibid.*, p. 227.

<sup>18</sup> Citado en Ettore Lo Gatto, *La literatura Ruso-soviética*, Argentina, Losada, 1973, p. 288.

mo, la claridad de la imagen y la resonancia natural de la palabra en el teatro; la obra no era sino el traslado a la ópera y a la música de los rasgos más negativos del meyerholdismo”.<sup>19</sup> La crítica acertaba a otra personalidad: el gran maestro teatral, Meyerhold.

Revueltas no fue indiferente a estos hechos que presagiaban purgas de toda índole. Denunció el ocultamiento y deformación de contradicciones reales en el ser humano y en el socialismo ante verdades absolutas, lo bueno, lo malo, que suprimían por decreto contradicciones internas. Época en que se publicitaban carteles y murales *caramelo*: dos rostros radiantes: una campesina con una hoz y un obrero con un martillo y, al fondo, un sol esplendoroso que preludiaba la imagen de la eterna felicidad. Frente a esta metafísica convertida en teoría estética, señala Revueltas:

“Oponemos, pues, al realismo socialista antidialéctico, conservador y reaccionario, el *realismo dialéctico* como método e instrumento de la apropiación auténtica de la realidad por el arte”.<sup>20</sup>

Por último, respecto de la moda o corriente literaria de los setenta que radicalmente deslinda con la novela tradicional, y un realismo y *su* estilo descriptivo y psicológico observado en las relaciones personales y sociales amén de un “provincialismo de fondo y un anacronismo de forma”,<sup>21</sup> Revueltas denuncia precisamente ese cosmopolitismo como falsa conciencia de lo universal, donde lo extranjero “aparece en esta novela moderna o

<sup>19</sup> Konstantín Rudnitski, “Un teatro acosado”, en *Sputnik* (Moscú), junio de 1989, p. 85. Ejemplo similar lo relata Eugueni Pasternak: “El ataque ideológico iniciado a partir de agosto de 1946 con la disposición de Zhdánov, trajo consigo oleadas de nuevas represiones. (Boris) Pasternak vivía consciente de que lo podían arrestar en cualquier momento”, en E. Pasternak, “La vida del artista Boris Pasternak”, *Literatura Soviética* (Moscú), 1990.

<sup>20</sup> José Revueltas, “El autoanálisis literario”, *op. cit.*, p. 229.

<sup>21</sup> Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969, pp. 12-17.

se desempeña como un simple *back projection* teniendo al fondo un escenario artificioso para satisfacer las subconciencias colonizadas”.<sup>22</sup> Revueltas ejemplifica con Carlos Fuentes como un promotor de este cosmopolitismo y remata: “aun en sus obras más mexicanas”.<sup>23</sup>

||

José Emilio Pacheco afirmó:

Cerca de un sitio en que vivió José Revueltas hay un gran eucalipto sobreviviente de una arboleda arrasada por la especulación urbana. Al verlo, uno siempre recuerda su frase predilecta, frase que forjó un escritor tan opuesto a él como Goethe, y sorprende en el novelista con mentalidad más teórica que ha habido nunca: “Gris es toda teoría, verde es el árbol de oro de la vida”.<sup>24</sup>

Ciertamente tiene razón el poeta y escritor recientemente laureado y podría localizar la relación entre Goethe y Revueltas a través de Lenin, pues el dirigente bolchevique reiteradamente utilizó la idea y la frase contraponiendo la teoría con la vida para fortalecer su implacable llamado a la acción revolucionaria a través del significativo verdor, metáfora de la vida. Entonces es el revolucionario ruso el nexo que explica la relación entre Goethe y Revueltas.

<sup>22</sup> José Revueltas, “Literatura y liberación en América Latina”, en *Cuestionamientos e...*, *op. cit.*, p. 298.

<sup>23</sup> *Loc. cit.*

<sup>24</sup> José Emilio Pacheco, “Prólogo. Revueltas y el árbol de oro”, en José Revueltas, *Las evocaciones requeridas I*, Obras Completas, 25, Era, México, 1987, p. 11.

La formación teórica y literaria de José Revueltas registra distintas influencias; sin embargo, cuando se piensa solamente en su formación filosófica, entonces de modo automático aparecen sus múltiples referencias a la influencia que en él ejercieron los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, donde Marx estableció los conceptos y las líneas principales de su filosofía de la *enajenación*, estos planteamientos los encontramos principalmente en entrevistas que durante su vida concedió el escritor revolucionario:

—Se considera usted contra el régimen de Stalin, pero defiende el materialismo dialéctico. ¿Cuáles son las fuentes de su ideología?

—Yo no hago sino seguir los principios de Marx expuestos particularmente en los escritos filosóficos anteriores a 1844, que fueron olvidados durante treinta o treinta y cinco años, donde está expuesta la teoría de la alienación. Se trató de extirpar estos escritos filosóficos de Marx porque eran contrarios a la situación creada por Stalin. La alienación también existe en el mundo socialista. El socialismo no desenajena al hombre, es una mentira. El hombre soviético también ha sufrido la alienación y los estalinistas ocultaron por mucho tiempo estos documentos de Marx para que los comunistas no lucharan contra el régimen de Stalin. En México se editaron después de 1930, pero como fueron traducidos del alemán y editados por los trotskistas, los marxistas no los leían porque los consideraban falsificaciones; es más, decían que allí estaba la introducción, de contrabando, de sus propias ideas. En cambio, ese libro es el que más ha influido en mi vida ideológica. He considerando el problema de la enajenación de la libertad como problemas principales de toda mi problemática marxista.<sup>25</sup>

En otra entrevista, de nueva cuenta, Revueltas planteó sus raíces filosóficas:

<sup>25</sup> María Josefina Tejera, "Literatura y dialéctica", *El Nacional* (Caracas), 1 de septiembre de 1968, p. 4, en Andrea Revueltas y Ph. Chéron (comps.), *Conversaciones con José Revueltas*, Era, México 2001, pp. 48-49.

RV.- Yo quería ver si podemos profundizar en esta cuestión, que nos dijeras más o menos qué características importantes cobra el atraso ideológico. Tú ya señalabas algo fundamental: no había materiales para estudiar, consecuentemente la gente no estudiaba. El partido siempre tiene que educar a sus cuadros, ¿qué tipo de educación recibían?

JR.- Es que el dogmatismo es el pecado capital de todos los partidos comunistas, porque mediante el dogmatismo se puede ser oportunista o izquierdista o...; es decir, el dogmatismo es básico, es una enfermedad política del partido. Entonces no teníamos acceso no solamente a la literatura en general, sino que había un index: ya a Bujarin no lo leíamos, a Trotsky ¡qué lo íbamos a leer! Yo sí lo leía. Por ejemplo, puedo citar el caso de que en México podemos darnos el orgullo de que fue el primer país que editó los *Manuscritos económicos de 1844* de Marx, pero se nos prohibió leerlos porque era una edición trotskista; yo los leí desde entonces, pero nadie más, lo veían a uno con malos ojos si traía uno bajo el brazo los *Manuscritos del 44*.<sup>26</sup>

Ciertamente, Revueltas conoció la versión mexicana de los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* misma que apareció bajo la siguiente denominación: *Carlos Marx, Economía Política y Filosofía*. Esta publicación se dio en el contexto de la lucha y los antagonismos de las tendencias revolucionarias y nacionalistas, es decir, las organizaciones y militantes provenientes del comunismo mexicano y del comunismo internacional, del lombardismo, del nacionalismo cardenista y el incipiente movimiento trotskista; en todas estas tendencias militaron exiliados de todas latitudes, alemanes, españoles, checos, rusos, franceses, norteamericanos, latinoamericanos, etcétera. La fusión e interacción de ideas y militantes revolucionarios provenientes de formaciones ideológicas y experiencias políticas distintas, favorecieron el desarrollo y enriquecimiento del que,

<sup>26</sup> Rogelio Vizcaíno, "Conversación con José Revueltas", en A. Anguiano, G. Pacheco y R. Vizcaíno, *Cárdenas y la izquierda mexicana*, Juan Pablos, México, 1975, p. 194. La entrevista probablemente se realizó en 1972.

a partir de esa década, se convirtió en el pujante marxismo mexicano. La expresión más notable de tal adelanto, fue la publicación y traducción al español de los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Las vicisitudes de esta edición fueron múltiples, por eso, para algunos estudiosos, la mención de Revueltas a dicha traducción les pareció fruto de la imaginación literaria del escritor o un libro fantasmal perdido en el tiempo, con todo y polillas.<sup>27</sup>

Especialistas en la obra de José Revueltas como Vicente Francisco Torres Medina, Jorge Ruffinelli, Evodio Escalante,<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* fueron vertidos al castellano por vez primera en México y denominados: "*Carlos Marx, Economía política y filosofía. Relaciones de la Economía Política con el Estado, el Derecho, la Moral y la Vida Burguesa*". Traducción hecha de acuerdo con la edición alemana original de S. Landshut y J.P. Mayer (*Der historische Materialismus*, A. Kroener, Verlag Leipzig, 1932) y la versión francesa de J. Molitor (Alfred Costes, Editeur, París, 1937), por A.G. Rühle y J. Harari, Editorial América, México" (1938). Esta cuestión relevante la señaló José Revueltas, sin embargo no ha sido valorada cabalmente. De ahí los estudios escasos de su escritura desde la perspectiva marxista de la alienación. Este polígrafo desarrolló en sus textos políticos, históricos, filosóficos y en su narrativa, la problemática de la cosificación, pues desde muy joven emprendió el estudio de los escritos filosóficos de Marx, alentado por la edición precursora ocurrida en México. La noticia que puso a los medios intelectuales mexicanos en el centro de la discusión filosófica marxista en lengua española fue anunciada en la revista *Futuro*, núm. 34, México, diciembre de 1938. En el índice de este número, apareció un artículo de José Revueltas: "Significación de la reciente huelga eléctrica", pp. 41-43. Clodomiro Almeyda rememoró la importancia que tuvo para la formación de sus compromisos filosóficos y políticos la lectura del joven Marx, difundido por una "editorial azteca". *Cfr.* Clodomiro Almeyda, *Reencuentro con mi vida*, Universidad de Guadalajara, Jalisco, 1988, pp. 42-44. También véase Jorge Fuentes Morúa, *José Revueltas. Una biografía intelectual*, capítulo I, "En busca de una edición perdida", M.A. Porrúa/UAM, 2001, pp. 17-152.

<sup>28</sup> Vicente Francisco Torres Medina, *Visión global de la obra literaria de José Revueltas*, UNAM, México, 1985; Jorge Ruffinelli, *José Revueltas. Ficción, política y verdad*, Universidad Veracruzana, 1977; Evodio Escalante,

Francisco Torres Medina, Jorge Ruffinelli, Evodio Escalante,<sup>28</sup> establecen los modos como figura la *enajenación* en la obra del escritor duranguense. Por eso ha sido necesario desentrañar el significado de esta palabra. Revueltas usó larga y densamente el término *enajenación*, no como una palabra propia perteneciente al lenguaje común, sino como un concepto filosófico, tomado directamente de la filosofía del joven Marx, y específicamente a partir de la lectura precursora que hizo de los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*; por eso en la poligrafía revueltiana se advierten dos *usos* del concepto filosófico *enajenación*:

- a) En sentido *teórico*, cuyas mejores expresiones aparecen en *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza* y en los textos editados con el título *Dialéctica de la conciencia*.<sup>29</sup>
- b) *Enajenación* como concepto *práctico*, es decir, operativo, siendo su función la de describir conductas alienadas a través de personajes que manifiestan claramente su vinculación negativa, es decir, son comprensibles, explicables a partir de la filosofía de la *cosificación* de Karl Marx; tales sujetos figuran nítidamente en su producción literaria, por ejemplo: *El cuadrante de la soledad* y de modo relevante en *Los errores*.

Conviene reflexionar sobre el evidente mensaje filosófico contenido en títulos, como: *Ensayo sobre un proletariado sin*

---

*José Revueltas: una literatura "del lado moridor"*, Universidad Autónoma de Zacatecas, 1990.

<sup>29</sup> José Revueltas, *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza*, Obras completas 17, Era, 1980; *Dialéctica de la conciencia*, Obras completas 20, Era, p. 186.

refieren, implican, la función humana más importante, especialmente para Revueltas: el pensamiento, la razón, la capacidad para conocer.<sup>30</sup> Tales facultades pueden emancipar, liberar al hombre, de tinieblas y apandos, figuras recurrentes para explicar y criticar el mundo reificado.

Para plantear la influencia de la filosofía de la enajenación en *Los errores*, son expuestas las características más significativas de algunos personajes centrales. La experiencia erótica de *Victorino*, el usurero, con el dinero, su mirada es asociada con la satisfacción propia del cumplimiento con necesidades fisiológicas, como alimentarse y defecar:

“Dinero, dinero”, suspiró don Victorino en tanto se encaminaba de nuevo hacia su escritorio, para hacer el corte de caja de ese día...

Una sensación de hambre satisfecha y también otra, tan estrictamente fisiológica como ésta, lo que se siente después de haber descargado el intestino, era la forma en que se expresaba su agradecimiento hacia aquel recuerdo liberador: ese hombre que había sido antes, en otros años, al que miraba con el afecto que despierta un buen negocio, con la misma ternura incrédula y contenta, y con la bien cebada, la bien alimentada dicha, rezumante, plétórica, de haber vivido, de estar vivo por encima de todos los demás, de todos los imbéciles contemporáneos suyos que habían muerto y hacia quienes don Victorino abrigaba un odio y un desprecio cuyo fuego renovaba siempre con el impiadoso y concreto combustible de su propia vida...

Al mismo tiempo había sacado una vieja moneda de plata de su chaleco, una grande y hermosa moneda del Primer Imperio, que comprara tiempos atrás en el Montepío.

<sup>30</sup> E. Escalante, estudió la relación entre filosofía y literatura en la obra de Revueltas, a partir de la vinculación entre *Los días terrenales* y *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza*, por una parte, y por la otra, la relación entre *Los errores* y *Dialéctica de la conciencia*. Véase “Apéndice: Los laberintos de la dialéctica en las novelas de José Revueltas”, en E. Escalante, *José Revueltas: una literatura...*, *op. cit.*, pp. 93-102.

Adelantó la mano, su mano prócer, hacia la ranura, mientras disponía del oído con una atención fina, de virtuoso, en el alma una feliz incertidumbre, en espera del bello sonido de opulencia que se iba a desprender del fondo del cajón cuando cayera la moneda. Sería como arrojar una piedra en un estanque y escuchar en seguida la misteriosa densidad del agua, la densidad del mundo, una piedra que se arroja entre los astros del universo para escuchar la densidad pura de la nada. Sus ojos adormecidos y distantes se hacían bellos. La conservaba entre el dedo pulgar y el índice dejándola que se deslizara poco a poco, como esas gotas suspendidas de una hoja, después de la lluvia, que de pronto caen con el desprendimiento de un ángel, verticales y redondas, llenas de cielo. Suspiró larga, profunda, inmaculadamente.

Pero la moneda cayó en el mismo momento en que se escucharon unos golpes apremiantes y precipitados que alguien daba en la puerta. El encanto primaveral de aquel sonido...<sup>31</sup>

La relación pasional con el dinero, había sido figurada anteriormente, por ejemplo, en *En algún valle de lágrimas*, el casateniente y usurero expoliador de trabajadores humildes reflexiona del modo siguiente:

...Un auténtico monumento para honrar la memoria de vaya a saberse qué juez, tribuno, magistrado o lo que fuera, y todavía la inscripción latina con que llegó, algunos años antes, *Pecunia Alter Sanguis*, cuyas letras de oro falso, tan impropias en algo que iba a convertirse en ropero, fue necesario arrancar desde el primer día, apenas los mozos introdujeron el armatoste en la recámara ante las miradas de la autoridad judicial, que parecía no comprender qué significaba todo aquello.

“Soy bueno —pensó mientras juzgaba de soslayo, con cierta dulzura comiserativa a Macedonia—; aunque yo me empeñe en no reconocerlo, siempre dirá que soy bueno.”

Su ex abogado —aquel Saldaña que fue depuesto en forma oprobiosa, aunque hartó bien merecida, de su cargo como notario público— pretendía que la inscripción latina significaba una cosa semejante a “el dinero es otra sangre” o “la sangre es dinero”. A saber si conocería siquiera latín, el mentecato. A muchos no les agradó el embargo de los muebles de Saldaña. En

<sup>31</sup> José Revueltas, *Los errores*, Obras completas 6, Era, 1987, pp. 47, 60 y 61.

rigor, a ninguno. Era demasiado poco. Hubiera querido poner a Saldaña en galeras para el resto de sus días o descuartizarlo después de grabar sobre su cuerpo —pensaba esto con una vaga condolencia—, en carne viva, con algún hierro candente, aquello de *Pecunia Alter Sanguis...*<sup>32</sup>

Los usureros y agiotistas, personajes relevantes en estas novelas, acumulan su riqueza a partir del saqueo a los pobladores depauperados de la ciudad de México, unos y otros son personajes inherentes comprensibles a partir del proceso de urbanización observable en la Ciudad de México desde los años cuarenta. Es posible hacer una lectura de semejantes representantes de la avaricia desde el horizonte de la historia urbana; sin embargo, lo que aquí interesa es destacar las raíces filosóficas y literarias que permiten interpretar a tales personajes. Para tal propósito conviene hacer una lectura intertextual, proponiendo los escritos juveniles de Marx, mencionados anteriormente. Para exponer las ideas de Marx, se emplea la edición que conoció Revueltas:

El *dinero*, por el hecho que posee la *propiedad* de comprarlo todo, que posee la propiedad de apropiarse todos los objetos, es, por consiguiente, el *objeto* en el sentido más eminente. La universalidad de su *propiedad* es la omnipotencia de su ser; vale, pues, como ser todopoderoso [...].<sup>33</sup> El dinero es la *celestina* entre la necesidad y el objeto, entre la vida y el medio de existencia del hombre. Pero lo que me sirve de mediador para *mi propia* vida me sirve igualmente de mediador de la existencia de otro hombre para mí. Esto es lo que para mí es el *otro* hombre.

“¿Es tuya, dí, tu cabeza?  
¿Tuyos son tus pies y manos?  
Pues del mismo modo es tuyo  
lo que te sirve de algo.

<sup>32</sup> José Revueltas, *En algún valle de lágrimas*, Obras completas 4, Era, 1991, pp. 26-27.

<sup>33</sup> Nueva hoja, en parte destruida; numeración imposible de precisar. [Nota de los traductores.]

Si tienes seis buenos potros,  
y los unces a tu carro,  
en vez de tener dos piernas,  
¿cuántas tienes? Veinticuatro”.<sup>34</sup>

Shakespeare, en *Timón de Atenas*.

“¿Oro? ¡Oro amarillo, brillante, precioso! ¡No, oh dioses! ¡No soy hombre que haga plegarias inconsecuentes! Muchos suelen volver con esto lo blanco negro, lo feo hermoso, lo falso verdadero, lo bajo noble, lo viejo joven, lo cobarde valiente. Esto os va a sobornar a vuestros sacerdotes y a vuestros sirvientes y a alejarlos de vosotros: va a retirar la almohada de debajo de la cabeza del hombre más robusto; este amarillo esclavo va a fortalecer y disolver religiones, bendecir a los malditos, hacer adorar la lepra blanca, desplazar a los ladrones, y hacerlos sentar entre los senadores, con títulos, genuflexiones y alabanzas. El es el que hace que se vuelva a casar la viuda marchita y el que perfuma y embalsama como un día de abril a aquella ante la cual entregarían la garganta, el hospital y las úlceras su persona. Vamos, fango condenado, puta común de todo el género humano, que siembras disensión entre la multitud de naciones...”

Y más adelante:

“¡Oh tú, dulce regicida, amable agente de divorcio entre el hijo y el padre! ¡Brillante corruptor del más puro lecho de Himeneo! ¡Marte valiente! ¡Galán siempre joven, fresco, amado y delicado, cuyo esplendor funde la nieve sagrada que descansa sobre el seno de Diana! *Dios visible* que sueltas juntas las cosas de la naturaleza absolutamente contrarias, y las obligas a que se abracen; tú que sabes hablar todas las lenguas para todos los designios. ¡Oh tú, piedra de toque de los corazones, piensa que el hombre tu esclavo se rebela y por la virtud que en ti reside haz que nazcan entre ellos las querellas que los destruyan, en fin de que puedan tener el imperio del mundo!”.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Goethe. [Citado por Marx.]

<sup>35</sup> Parcialmente destruido. [Nota de los traductores]. Se mantiene el orden y presentación tal y como figura en Carlos Marx, *Economía Política y Filosofía*, pp. 124-125. Noticias sobre esta edición en supra, nota 4.

El poder monetario oprime a la mayoría de los personajes de *Los errores*, de modo implacable: *Victorino*, el avaro, es devoto, sucumbe religiosamente ante las monedas de plata y los intereses que acumula, *Mario Cobián*, alias *El Muñeco* y *Elena-no*, mantiene su repugnante relación, reunidos por la esperanza que les proporciona el triunfar en sus propósitos criminales; las prostitutas padecen todo tipo de vejaciones y sufrimientos en nombre del dinero. Sin embargo, figuran personajes que se mantienen fuera de la férula monetaria, son los verdaderos comunistas, como “*Eladio Pintos*” y *Olegario Chávez*. Por eso, hacia el final de *Los errores*, en el capítulo XX, aparecen estos verdaderos comunistas, con toda su independencia y distancia, frente al poder monetario. *Mario Cobián* y *Elena-no* han logrado su propósito asesinando al prestamista y apoderándose de su fortuna en billetes y monedas de plata, *El Muñeco* traiciona a *Elena-no*, arrojándolo al canal de aguas negras. Atemorizado por sus crímenes y las golpizas que periódicamente proporciona a *Luque*, la prostituta, corre en la noche oscura, topando con *Eladio Pintos* y *Olegario Chávez*, a quienes confunde con agentes policíacos:

...Las tapas del maletín se habrían abierto al golpear contra el suelo, pues se escuchó el ruido de una cascada de plata. Mario quiso tomar de las manos, en la oscuridad, a cualquiera de los dos agentes, al más próximo, para besárselas, para llorarle, para suplicarle, pero tanteó una dirección equivocada sobre el vacío negro. Los agentes no se movían y algo como una esperanza comenzó a nacer en el alma de *El Muñeco*. Tal vez buscaban un acuerdo, una transacción, acaso el reparto del botín: la mayor parte para ellos, sin duda. La mano de *Mario Cobián* avanzó hacia el maletín, cuya tapa, en efecto, estaba abierta. Tomó al azar un fajo de billetes cualquiera, el primero, y lentamente, sin ruido, se puso otra vez de pie. Ya no sollozaba.

—¡Ahí les dejo todo el dinero, mis jefes! —ahora lo decía casi a gritos, la entonación ronca y desapareja—. ¡Ahí les dejo todo el dinero, con tal de que no me vayan a perjudicar! ¡Soy buena reata! ¡No me hagan nada, mis jefecitos! —pero antes de obtener respuesta ya corría como un loco desatado,

perdiéndose en la noche mientras apretaba contra el pecho aquel magro botín del único fajo de billetes con que había querido quedarse.

—¡El muy imbécil! —se escuchó la voz de Eladio Pintos, que encendía en esos momentos una lamparilla de mano en forma de lapicero. Se adivinaba su expresión irónica a contraluz de la lamparilla cuyo círculo luminoso alumbraba el maletín despanzurrado lleno de billetes y monedas de plata—. Se ve que es una cantidad impresionante —dijo. Permanecieron en silencio, víctimas de un cierto grado de fascinación—. ¡Vámonos! —añadió Eladio—. No es problema que nos pertenezca ni, por desgracia, dinero del que podamos disponer. El tipo ése ha de ser alguno de los asesinos de tu prestamista. Pero en este género de luchas entre el bien y el mal —reía abiertamente con una desenvuelta carcajada— nosotros no podemos ser sino neutrales. El mal y el bien de nuestras vidas pertenecen a otro rango: no sé si por debajo o más arriba que éste —bromeó una vez más—. La divina providencia será la que en definitiva decida...<sup>36</sup>

Sin descuidar la crítica implacable que mantiene Revueltas al estalinismo, al Partido Comunista Mexicano y también al de la Unión Soviética, cabe distinguir que quienes figuran como los cuestionadores del movimiento comunista realmente existente, son los verdaderos comunistas: razonadores como Jacobo Ponce, hombres de acción, intrépidos y militantes como Eladio Pintos y Olegario Chávez; estos últimos cuestionan a los comunistas realmente existentes, sin abandonar las convicciones y el Proyecto Revolucionario, mismas que se expresan con el desdén y desprecio frente al poderoso demiurgo de esta época: el dinero, ese fetiche ante el cual el resto de los personajes de *Los errores*, permanecen postrados, sometidos a sus hechizos.

En las novelas, relatos cortos, dramaturgia, en toda esta poligrafía aparecen una y otra vez prostitutas: *La Molinillo* en *En algún valle de lágrimas*; *Natalia* en *Las cenizas*; *Epifania* en *Los días terrenales*; *La Colombina* en *El Cuadrante de la Soledad*; *Raquel* en *Resurrección en vida*; *La Chunca* en *Dormir en*

<sup>36</sup> José Revueltas, *Los errores*, op. cit., pp. 186-187.

*tierra; La Tortugueta en Hegel y yo; Virgo en Material de los sueños*; entre otros. Recurriendo de nueva cuenta a lectura intertextual, de tan profusa y ubicua presencia de las putas, puede volverse la mirada a los escritos juveniles de Marx:

... Cuando pregunto a los economistas: ¿obedezco a las leyes económicas cuando saco beneficios de la oferta, de la venta de mi cuerpo? (en Francia, los obreros de fábrica llaman a la prostitución de sus mujeres y de sus hijas la hora enésima de trabajo, lo que es literalmente cierto)...<sup>37</sup>

En entrevista concedida a Torres Medina, argumentó Revueltas:

—¿Convives desde pequeño con los tipos humanos que pueblan tus obras, por ejemplo las prostitutas, los obreros y la gente menesterosa?

—Bueno, ésa es una experiencia más bien visual, más que existencial. Me interesan esas capas de la población en cuanto pueda uno encontrar una expresión humana profunda. Ves tú que mis prostitutas no son prostitutas en sí, sino que están en medio de contradicciones, en medio de luchas.

—Esto viene porque Huberto Batis nos decía alguna vez en la universidad que hubo un tiempo en que, en las calles de 2 de Abril, se concentraban muchos escritores. ¿Creo que tú ibas allí, no?

—Sí, pero con escritores. Yo iba por razones de pura clandestinidad, a comerme unos tacos, unas tostadas, unas tortas [...] Había en Santa Veracruz y 2 de Abril una especie de cabaret donde tenían un letrero: "No tire usted al suelo las colillas encendidas porque las damas se queman los pies". ¡Porque no tenían zapatos! (risas). Era cautivador, estremecedor y horrible el ver que las prostitutas no tenían zapatos, que eran unas prostitutas así como las "marías" actualmente. Te agarrabas a bailar un danzón en medio de un mundo cósmico, lleno de significaciones extraordinarias. Eso me hizo muy bien: ver el fenómeno de la mujer enajenada que enajena. No hay peor enajenación del hombre que ir con una prostituta. Yo siempre le he tenido repugnancia a ese hecho; no obstante, he frecuentado prostitutas por el hecho humano, no por el hecho sexual, ¡qué barbaridad, pero nunca! Me parece que la suprema enajenación del hombre es la enajenación del sexo en la prostituta, porque entras al comercio, a la ignominia, entras al no ser del hombre. Ésa ha sido para mí tal experiencia, y la he vivido en

<sup>37</sup> Carlos Marx, *Economía Política y Filosofía...*, op. cit., p. 67.

numerosas ocasiones, además con aquiescencia. Para contemplarlas, pero desde el punto de vista del espía de Dios...<sup>38</sup>

*Los errores* pueden ser leídos a partir de la tragedia y sufrimientos que caracterizan a sus prostitutas: *La Jaiba*; *La Magnífica*; *Luque-Lucrecia*; *Lucrecia-Luque*, constituyen las imágenes más claras de la enajenación y cosificación en todos sus aspectos, las golpizas, asesinatos y otros modos de degradación de los cuales son víctimas, tales formas de pauperización moral y física expresan el desamor y desprecio que los hombres les tienen, y que tal desafecto manifiesta el mismo odio que el hombre guarda para sí mismo:

...Dostoievski consagró a la mujer en la figura de una prostituta, siguiendo el mundo de la absolución. ¡Pero es que yo mismo me identifico con una mujer, soy parte de ella! Soy igual de culpable y digno de ser condenado como ella. "El amor del hombre por el hombre es el amor del hombre por una mujer." Adivine nomás quién lo dijo. El mismo Marx, en sus *Manuscritos de 1844*.<sup>39</sup>

*Luque* condensa la humillación, la degradación moral y física de todas las prostitutas revueltianas. Baste decir que todos sus padecimientos son ocasionados por *Mario Cobián*, *El Muñeco*, padrote bisexual cuyas pasiones verdaderas son el amor al dinero y la crueldad con la que trata a las prostitutas, particularmente a *Luque*, a quien golpea salvajemente, hasta deformarla, y a pesar de esto, ella no puede liberarse del sádico *Muñeco*.

Ya se ha establecido anteriormente, *Los errores* desarrolla su temática en el ámbito urbano, la Ciudad de México en la

<sup>38</sup> Vicente Francisco Torres, "La muerte es un problema secundario", en *Conversaciones con José Revueltas*, op. cit., pp. 135-136.

<sup>39</sup> Roman Samsel y Krystyna Rodowska, "Charla con José Revueltas", en *Conversaciones con José Revueltas*, op. cit., p. 159.

década de los años cuarenta, como en otras cuestiones, en *Los errores* se plantea la problemática urbana como resultado de múltiples tratamientos que ya había hecho de esta cuestión en otros relatos y novelas. Revueltas tuvo buen cuidado en figurar las condiciones de vida de las clases subalternas, por eso describirá profusamente las condiciones sanitarias y de construcción no de las casas, de los depauperados, de sus viviendas.

En tanto, el obrero defiende a los niños y a todo el vecindario de peligros y enemigos tan abstractos como la rabia. La muerte sigue su tarea entre los pobres y aquéllos que nacieron y vivieron como pobres serán sepultados como pobres. Tal hecho se observa en *En algún valle de lágrimas*, en el callejón de Los Tabaqueros, donde los establecimientos fabrican y venden féretros más humildes, para los “muertos pobres” las “blancas y diminutas cajitas para los recién nacidos, no mayores de cincuenta centímetros, casi pequeños féretros de juguete”. Féretros tan humildes por su desnudez eran conocidos como bataclanas “por la falta de adorno” en “que estaban...”<sup>40</sup>

Todo este mundo de privaciones, pobreza, alcohol, enajenación, lágrimas —descrito por Revueltas—, está gobernado por quien controla el dinero, las viviendas y la ley, es decir, las relaciones propiciadas y necesarias para el capital industrial, tan precisamente definidas por el joven Marx en *Economía Política y Filosofía*; texto que puede ser leído desde la perspectiva del proceso histórico de urbanización-industrialización, ocurrido primero en Inglaterra, luego en Francia. Con relación a la experiencia británica, Marx pudo leer antes y durante la redacción de *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, la obra clásica de Engels, *Situación de la clase obrera en Inglaterra*, no obstante la denominación constituye un análisis crítico clásico sobre

<sup>40</sup> José Revueltas, *En algún valle de lágrimas*, op. cit., p. 90.

el proceso de urbanización derivado de la industrialización inglesa.

...No es suficiente con que el hombre no tenga ya necesidades humanas, hasta sus mismas necesidades *animales* cesan. El irlandés no conoce ya otra necesidad que la de comer, en concreto la de comer patatas, y de la peor especie que existe (las *patatas de los indigentes*). Pero Inglaterra y Francia tienen ya en cada ciudad industrial una pequeña Irlanda. El salvaje, la bestia, tienen por lo menos la necesidad de la caza, del movimiento, etc., de la sociabilidad...<sup>41</sup>.

Revueñas no olvidó describir las “pequeñas” Irlandas surgidas en algunas ciudades mexicanas a raíz de la industrialización. En *Los días terrenales*, “...Fidel volvió a tomar otro sorbo de aquel líquido infame donde se mezclaban diversas clases de fideos y dos o tres trozos de papa podrida...”<sup>42</sup>

En *El cuadrante de la soledad* tienen lugar importante las escenas desarrolladas en el café del *chino Alfonso*, Shanghai. Como se sabe, se permitió el ingreso de chinos a México durante el Porfiriato; algunos asiáticos establecieron restaurantes para personas de escasos recursos; esto convirtió rápidamente a estos modestos y a veces insalubres restaurantes en centros de reunión de pobres; situación que se vio propiciada por encontrarse ubicados en lugares populares: frecuentemente escenas revuelitianas transcurren en cafés de chinos. En *Los motivos de Cain*, *Jack* asocia el rostro del norcoreano *Kim* con el rostro de los “chinitos” de los restaurantes de Chihuahua; en *Dormir en tierra* también aparecen los propietarios de negocios y cafés de chinos; en *Los errores* el linotipista se encontraba en “el café de chinos” y en

<sup>41</sup> C. Marx, *Economía política...*, *op. cit.*, pp. 63-64.

<sup>42</sup> Evodio Escalante (coord.), edición crítica de José Revueñas, *Los días terrenales*, CONCA, Archivos núm. 15, UNESCO, México, 1992, p. 125.

*Resurrección sin vida*, Raquel, prostituta y mesera en el restaurante chino *Li-Po*, situado en el barrio conocido como La Chinesca en Mexicali, llevaba comida para *Antelmo*, "...diariamente trozos de carne saturada de manteca hasta producir náuseas...".<sup>43</sup> De la misma manera que en *Los días terrenales* se encuentran descripciones prolijas sobre tiraderos y basureros urbanos, en *Los errores* mediante imágenes relampagueantes esparcidas a lo largo de la narración, aparecen reproducciones fieles de la condición de los barrios mexicanos de la época.

Revueltas reflexionó sobre el compromiso social del literato, sobre la función social de la literatura, para responder a esta cuestión recurrió tanto a Jean Paul Sartre, como a Federico Engels, y no vaciló en afirmar:

—El escritor [...] debe militar en los partidos, ayudar en los sindicatos y ser, en suma, sin que esto implique apartarse en sus tareas literarias, un trabajador social...

...Debemos orientar nuestra literatura, en primer lugar, a adquirir calidad y oficio y simultáneamente a responder en forma generosa y apasionada a los intereses más profundos del hombre en trance de salir del mundo de tinieblas que nos rodea.<sup>44</sup>

La metáfora recurrente de las tinieblas aquí figura. Como se sabe las tinieblas desaparecen con la luz, la iluminación. Revueltas fue un escritor iluminista, tanto por descender de la Ilustración francesa, a través de Marx, como por su evocación

<sup>43</sup> José Revueltas, *El cuadrante de la soledad*, Obras completas 21, Era, 1984, p. 69; *Los motivos de Cain*, Obras completas 5, Era, 1991, p. 74; *Dormir en tierra*, Obras completas 9, 1989, p. 110; *Los errores*, ya citado, p. 238; "Resurrección sin vida", en *Material los sueños*, Obras completas 10, 1990, pp. 83-90.

<sup>44</sup> Rosa Castro, "La responsabilidad del escritor", en *Conversaciones con José Revueltas*, op. cit., pp. 26 y 27.

recurrente a Platón. En consecuencia, con dicha tradición las tareas literarias tienen un propósito cognoscitivo, proponen un modo de saber, un objeto específico:

— ...La ciencia nos da sistemas lógicos muy útiles, aplicables a la realidad. El arte puede tomar prestado algo de esos sistemas, pero siempre quiere llegar más hondo. Pongamos un ejemplo. Yo creo que *La guerra y la paz* nos enseña más sobre la invasión de Napoleón a Rusia que todos los tratados históricos y sociológicos sobre el tema. Inclusive, nos enseña más que cualquier reportaje directo, escrito por alguien que vivió el suceso. ¿Por qué? Porque la novela captó el *halo* de los acontecimientos, penetró en la psicología de los personajes (aunque fuera de ficción), fue directamente a las situaciones, no a las circunstancias. Las circunstancias son el material del historiador, las situaciones el material del novelista...

—Es precisamente, lo que intenta Merejovski con Napoleón. Contar la *otra* historia. La historia íntima, por decirlo así, de donde surgen después lo hechos. A Dublín la conocemos más a través de la obra de Joyce que a través de cualquier tratado sobre la ciudad.<sup>45</sup>

*Los errores* nos permiten conocer la atmósfera, el halo decadente y enajenado de sus personajes. También las formas alienadas que revistió la política en esos años: la ideología política oficialista, la derechista y fascista, las formas del estalinismo que hacían sucumbir a los verdaderos comunistas ante las formas represivas del comunismo estaliniano. En este último caso la enajenación se presenta derivada del poder y de quienes sucumben ante ese poder que se presenta como una forma extraña, reificada.

La atmósfera urbana es refigurada de tal manera que puede tomarse la afirmación de Revueltas sobre Dublín para señalar que su texto permite conocer el elán vital de la ciudad de México mejor que cualquier descripción propia de la geografía urbana.

<sup>45</sup> Ignacio Solares, "La verdad es siempre revolucionaria", en *Conversaciones con José Revueltas*, *op. cit.*, p. 130.

Entonces *Los errores* constituye el lado oscuro de la conciencia, la conciencia deformada, la conciencia dominada, sometida al poder de las cosas, del dinero, o a la estructura partidaria alienante. Tal conciencia extraviada transcurre en un ámbito espacial y territorial: la Ciudad de México. Esta novela data de 1964, cuatro años antes del estallido de 1968 —explosión de rebeldía, malestar social y revolucionario ocurrido en Berlín, París, México, algunos lugares de Estados Unidos, etcétera— y de toda la intensa actividad política acontecida después de esos años. Estos hechos, sin duda, influyeron en nuestro escritor para proponer una alternativa a la conciencia enajenada, una salida, racional, iluminista como correspondía a su férrea formación marxista y leninista. Después de 1968, y durante su reclusión carcelaria, a raíz de su participación irrestricta en el movimiento estudiantil y popular de 1968, estudió y escribió infatigablemente textos teóricos,<sup>46</sup> teniendo como estructura articuladora de sus reflexiones los textos filosóficos multicitados del joven Marx, a partir de ellos desarrolló su aventajada tesis teórica y filosófica: democracia cognoscitiva. Conviene desarrollar, así sea de forma esquemática, los principales aspectos de dicha perspectiva epistemológica y política. Para tal efecto, se exponen las dos vías de explicación que empleó Revueltas: la histórica y la teórica. En relación a la primera:

El extraordinario proyecto de Lenin: la dirección racional-consciente de la historia, uno de los más ambiciosos propósitos de la humanidad a través de

<sup>46</sup> No se olvida que durante esta reclusión redactó *El apando*, notabilísimo texto literario, que leído desde una perspectiva filosófica, congruente con los textos teóricos revueltianos, advierte sobre la relación entre enajenación en grado extremo=prisión+apando, y lucha libertaria feroz, humanamente feroz, contra la *geometría enajenada* (prisión+apando). José Revueltas. *El apando*, Obras completas 7, Era, 1991.

sus más grandes pensadores, desde Platón, se realiza, primero, en el partido bolchevique, como democracia cognoscitiva, y después en el poder de los soviets, como democracia en la sociedad. Esta realidad histórica, este grandioso experimento, dura tan sólo apenas seis años escasos, de octubre de 1917 a la muerte de Lenin en 1924.<sup>47</sup>

Tal es la referencia histórica, queda por establecer la teórica:

Ahora bien. La sociedad es una enajenación necesaria, racionalmente aceptada: es el *ego* social que se expresa. La racionalidad desaparece cuando el *ego social* anula al *individuo*, bajo la forma de un *ego de clase*, de grupo o de otra parcialidad. La racionalidad del grupo, de la clase, de grupo o de otra parcialidad. La racionalidad del grupo, de la clase, se resume en la *conciencia* pero a condición de una participación *colectiva*: es aquí donde nace el concepto de *democracia cognoscitiva*; el grupo como *organización* de la conciencia. Esto es una reasunción del *individuo*, lo que lo significa como conciencia y lo coloca en una relación dialéctica con el grupo: una relación contradictoria y crítica, de oposición e interpenetración: de *análisis* y de *síntesis* [...]

Pero el problema básico queda en pie: el cómo ser de la conciencia organizada, es decir, el cómo ser de un partido revolucionario, proletario y marxista, que aparece como el intento real de instaurar una democracia cognoscitiva, libre y con el menor uso del centralismo. Veamos en qué consiste este problema capital [...]

La convivencia entre centralismo y democracia es transitoria de necesidad. El centralismo deberá tender a su desaparición más radical, hasta su abolición completa en una sociedad nueva y autogestiva, esto es, una sociedad que pueda manejarse a sí misma, desde sus propias bases...<sup>48</sup>

La poligrafía revueltiana, no obstante sus múltiples facetas, problemáticas y perspectivas, no tiende a la dispersión, por el contrario, es una obra reconcentrada que establece la relación entre lo uno y lo múltiple, a partir de la problemática filosófica

<sup>47</sup> José Revueltas, *Dialéctica de la conciencia*, Obras completas 20, Era, 1986, p. 227.

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 147, 234 y 235.

que le da unidad y cohesión, a saber: la filosofía de la enajenación. El reconocimiento del carácter unitario de la escritura revueltiana, permite advertir las elaboraciones conceptuales que dieron lugar al concepto político *democracia cognoscitiva* como resultado de las reflexiones, tanto de José Revueltas, como de Jacobo Ponce, el filósofo dubitativo, personaje medular de *Los errores*, novela filosófica que encuentra su antítesis histórica y política en los textos iluministas, reunidos en *Dialéctica de la conciencia*.



### *La ciudad de Los errores*

La ciudad de México a principios de los años cuarenta transita hacia un proceso modernizador con todas las bendiciones y maldiciones de las nacientes metrópolis. La creciente inmigración del interior de la república, desmemoriada desde esa época, con el agravio de las contradicciones campo/ciudad, *pureza/perversión*,<sup>49</sup> y en el tránsito de claudicar ante el atractivo del infierno ciudadano y su inevitable secuela: el anonimato, la segregación, la mayor indiferencia, la menor influencia de las reglas sociales, la marginación de los buenos modales. La ciudad se

<sup>49</sup> En 1941 se exhibe en México la película *Del rancho a la capital* y cuya publicidad rezaba así: “Una historia real e impresionante que presenta el contraste entre la sencilla gente del campo de corazón sano y la que vive en la gran ciudad, pervertida por el modernismo y sobre una base de falsedad e hipocresía” Emilio García Riera, *Historia Documental del cine mexicano*. México, Era, 1975, p. 36. Las buenas intenciones de este itinerario de la *virtud al vicio* no lograron inhibir la inmigración de la época.

libera de normas morales de provincia, y es el vértice de heterodoxia y disidencia.

La ciudad que describe Revueltas ya arraigó un proceso centralizador encauzado por el poder político dominante, presente en el comercio y la industria, las telecomunicaciones y la energía eléctrica: centralización y concentración de capitales en unos cuantos individuos que propicia y ahonda la miseria de millones. Es una ciudad que, en la década de los cuarenta, representa un punto de transición decisiva en el desarrollo urbano con millón y medio de habitantes y un crecimiento desmedido.

Esta ciudad narrada y descrita por Revueltas, entre 1940-1941, transita por un proceso *modernizador* sin retorno. En el México de esa época se revertirán logros alcanzados en el sexenio cardenista: el retroceso en la repartición de ingresos a las capas populares y, por ende, la elevada concentración y centralización del capital en burguesía y oligarquía mexicanas. A la vez, se dinamiza la desnacionalización de la economía con la presencia de *trusts* y monopolios norteamericanos. Para 1943, la inflación hace estragos en los niveles de vida de las clases populares y toda protesta y acción que convoque paros y huelga obreros serán calificadas y combatidas por *ilegales*. Ávila Camacho, quien confiesa públicamente su militancia católica, utiliza como pretexto la conflagración mundial para reprimir a la clase trabajadora. El panorama de masivas concentraciones cardenistas en las calles, entusiastas multitudes que apoyaban, y/o rechazaban medidas gubernamentales, ya era un escenario desolador.<sup>50</sup> Esta presencia ciudadana, cual termómetro político, nunca fue grato

<sup>50</sup> Es el germen de futuras amenazas a quienes manifiesten en *zonas prohibidas* y la pérdida del derecho a la calle. Véase José Revueltas, *Dialéctica de la conciencia*, México, Era, 1986, pp. 240 y ss.

para las clases privilegiadas: sectores de la oligarquía, agazapados en el cardenismo, inician con Ávila Camacho una feroz ofensiva contra la chusma callejera. En la euforia anticomunista surgen agrupaciones *defensoras* de la democracia y contra el peligro rojo: Frente Anti-Comunista de Trabajadores al Servicio del Estado, Vanguardia Avilacamachista, el recién formado PAN y la Unión Nacional Sinarquista: representan a la derecha y al facismo mexicanas. Es una fase del capitalismo mexicano en que: “La conversión de la ciudad en un valor de cambio (industrialización) termina por abolir la ciudad como *obra* para convertirla en producto: la ciudad, de antigua obra de belleza que lo fuera en las sociedades preindustriales, se convierte en el asiento del poder: Estado supercentralizado”.<sup>51</sup>

Esta ciudad, en tiempo y en espacio, será la misma que poetiza Efraín Huerta en *Los hombres del alba* (1944). No es gratuito: él y Revueltas fueron contemporáneos, amigos, camaradas en el PCM. Ambos manejan estéticamente esa ironía ambivalente; el amor-odio o la atracción-rechazo, que se perfila, por ejemplo, en uno de los grandes poemas ciudadanos: Declaración de odio.<sup>52</sup> M. Berman identifica esa contradicción o ironía ambivalente como una actitud, ¿un estado de ánimo?, de literatos hacia las ciudades modernas: “cuanto más condena la ciudad el que habla más vívidamente la evoca, más atractiva la hace; cuanto más

<sup>51</sup> *Loc. cit.*

<sup>52</sup> “Amplia y dolorosa ciudad donde caben los perros/ la miseria y los homosexuales,/las prostitutas y la famosa melancolía de los poetas,/los rezos y las oraciones de los cristianos. (...)/Ciudad negra o colérica o mansa o cruel,/o fastidiosa nada más: sencillamente tibia./Pero valiente y vigorosa porque en sus calles viven los/días rojos y azules/de cuando el pueblo se organiza en columnas,/los días y las noches de los militantes comunistas,/los días y las noches de las huelgas victoriosas,/los crudos días en que los desocupados adiestran su/rencor/agazapados en los jardines o en los quicios dolientes” Martí Soler (comp.) Efraín Huerta, *Poesía completa*, México, FCE, 1995.

se disocia de ella, más profundamente se identifica con ella, más claro está que no puede vivir sin ella”.<sup>53</sup> En esa fascinación-repulsión vivieron el poeta y el novelista, y aun los actuales moradores de esta ciudad padecemos el influjo de esa perpetua contradicción, esta benévola maldición.

Anécdota de *Los errores* un hombre, Mario Cobián, encarga una maleta en la casa de un prestamista, Don Victorino. En el equipaje va oculto un enano, *Elena*, Elena-no, con el propósito de robar al usurero. Paralelamente a esta acción, los militantes del Partido Comunista Mexicano, PCM, preparan huelgas, paros escalonados y el asalto a las oficinas de la Unión Mexicana Anticomunista. Esta última acción resulta una trampa: el gobierno y los facistas están alertas y prestos para decapitar a la *Bestia* comunista, como ellos llaman al PCM. La trama de la novela le permite a Revueltas dirimir un ajuste de cuentas, un litigio político que arranca de los años treinta con sus ex camaradas iniciado con *Los días terrenales* y *El cuadrante de la soledad*. En *Los errores* la ciudad, el hoy llamado Centro Histórico de los años cuarenta, es el punto de encuentro *incidental*, espacio en que convergen una variedad de formas de vida o una división *natural* del trabajo: el cantinero y el policía de crucero, las putas y el padrote, el guarura y el agente de tránsito, el esquirol y el sindicalista, el ruletero y el prestamista. Todos ellos productos *normales* de las condiciones de vida urbana; cada uno con su peculiar experiencia, conocimientos y puntos de vista, en una feroz lucha por determinar y afirmar su individualidad.

Contadas obras dentro de la literatura mexicana nos dan una percepción tan cabal sobre la ciudad de México como *Los errores* de José Revueltas. Hablamos de una percepción: la capacidad de recobrar al través de nuestros sentidos y, mediante variados

<sup>53</sup> Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, segunda edición, México, Siglo XXI, 1989, pp. 199-218.

estímulos, múltiples sonidos, diversas sensaciones. La ciudad descrita en la novela penetra por la vista, el oído, el olfato. Un telefonema nos remite a los diversos sonidos del centro de la ciudad de México de los años cuarenta; al través de un personaje oculto en un baúl oímos charlas y percibimos imágenes de un despacho ubicado en La Merced. Estas impresiones que se materializan en nuestros sentidos provienen de una ciudad en perpetuo movimiento, una mole viviente que amenaza con despedazar, engullir, aniquilar, a quienes ignoran o pretenden desconocer leyes que la rigen.

El día y la noche de esta ciudad, descritos por Revueltas, desquician el sentido común, y una lógica impuesta: día y noche no equivalen a luminosidad ni oscuridad. En la novela, a una agobiante noche de incesantes caminatas, encuentros y desencuentros, le sucede un día donde acechan la fatiga y la desesperanza, la traición y la muerte. En ese lapso los personajes deambulan en el centro de la ciudad, el mínimo reposo es mortal y el tránsito ininterrumpido les lleva inexorablemente a un camino sin retorno: seres entrapados en el límite de su existencia pero que, el estar precisamente en el filo de la navaja, les permite establecer vínculos genuinos; etapa en que personajes de otras tramas o argumentos *normales* ya agotaron sus posibilidades.

En la primera parte de la novela, la ciudad se nos presenta como evocación al citar el personaje principal, Mario Cobián, la calle Ribera de San Cosme y su popular barrio. Recreada esta mágica evocación nos enlaza con otra imagen presente: un edificio y su azotea, y todas las azoteas de la ciudad: amplios y reducidos espacios para lavar, tender la ropa y chismear, bodega improvisada de tiliches y trastos; sitio de abrazos y besos furtivos, para el cachondeo y hasta la relación sexual; espacio fugaz para escapar de la policía, observatorio cotidiano del ve-

cindario; receptáculo de sueños y pesadillas, opción para liberar tensiones. Las azoteas recrean el universo de la suciedad y limpieza capitalinas.

Revueltas narra en sus memorias los juegos infantiles en la azotea, *su mirador*; de ahí atisba el gran escenario, La Merced, descrito posteriormente en *Los errores*: “La luz parda del atardecer, sucia, indecisa se arrastra sobre las azoteas, entre los tinacos del agua...”.<sup>54</sup> Desde este mirador fortuito, en un cuarto de hotel, Mario Cobián evoca una niñez con emociones primarias desencadenadas en la estrecha libertad de otra azotea, en otro tiempo, y bajo la tensión del raro placer de “estar encima de las casas, o más bien de las gentes, unido a ellas de modo invisible, como Dios, a quien nadie ve...” (p.18) Cobián, como Dios, ve a todo mundo y urde, “... tendido boca bajo, con el pecho apoyado en el suelo de la azotea y al resguardo de unos viejos cajones que escondían su cuerpo” (p.19) juegos y fantasías que repercutirán en una existencia enajenada y perversa.

Esa *luz parda del atardecer, sucia, indecisa*, cual funesto augurio, abre el tiempo real, el espacio físico y existencial, en que transitan los personajes de la novela. Un tiempo real que no rebasa las veinticuatro horas, ciclo que prefigura las situaciones-límite de estos actores en sus contradicciones: la sordidez en que vive el lumpenproletariado y el entrapamiento de militantes de izquierda entre el proyecto revolucionario y su vida cotidiana. Luz que inhibe su conducta, que la determina pese a las mejores o peores intenciones, trátase del hampa o de los comunistas. Luz parda que devela u oculta los errores o más bien el error que han cometido estos seres. En su *Autoanálisis literario* Revueltas señala:

<sup>54</sup> José Revueltas, *Los errores*, *op. cit.*, p. 18. Las siguientes referencias a esta obra aparecerán entre paréntesis.

“... El hombre es un ser erróneo”, escribe Jacobo Ponce, personaje de la novela. En este enunciado se cifra la problemática entera de la obra: el mundo de la enajenación, el hombre que no se pertenece, viene a ser el alucinante paradigma de lo que a *contrario sensu*, deberá ser algún día el mundo real. No se trata de ninguna clase de errores particulares, sino del *error*: La novela no se circunscribe a los errores políticos ni tampoco a una criminalidad específicamente vista a guisa de documento o de truculencia policiaca. Es el hombre erróneo el que hace la política y el que también comete los crímenes políticos o de índole privada...”<sup>55</sup>

Si la luz parda del atardecer penetra al través de los vidrios de una habitación de hotel que habitan Mario y el enano, los múltiples y variados ruidos de la ciudad arribarán hasta Jacobo Ponce, militante comunista, mediante un teléfono descolgado: “cláxones impacientes y rabiosos, la sirena de una ambulancia, el pregón largo y cantado de los periódicos de la tarde [...] con una entonación lastimera y una especie de desmayo en las sílabas finales hecho para sustituir una vocal por otra, indolentemente: *Grafeco-Noticieees*, entre e y a (por Gráfico y Noticias), con un ligero modular casi cínico” (p. 85). Esas imágenes telefónicas inducirán en Jacobo Ponce, posteriormente, otra percepción de la gran urbe: caos e incertidumbre, vidas vacías y absurdas, con los *insensatos* gritos del periodiquero, las mentadas de madre de los chcferes. Al final, sin mediación telefónica o imaginativa, recibirá el impacto directo de sonidos que ascenderán hasta el piso de su departamento:

“Allá abajo en la plaza... Gigantescos ómnibus y transportes, tranvías y automóviles de alquiler, habían formado inopinadamente, un laberinto del cual no acertaban a salir, y entonces su único recurso era chillar, chillar como cerdos a los que condujesen al matadero, cada uno preso en la red del otro, cada uno inconsciente y culpable, y cada uno también, rabioso y soberano.” (pp. 91-92).

<sup>55</sup> *Idem*, “El autoanálisis literario”, en *Cuestionamientos...*, *op. cit.*, p. 229.

Estos tres momentos de un escenario similar darán pie a Revueltas, vía Jacobo Ponce, a una amplia disertación sobre la locura e irracionalidad, y también un cierto orden, sobre la vida ciudadina de los cuarenta. Mediante un alejamiento del objeto de estudio, la urbe, pretende admirar desde una dimensión más objetiva, e introduce el artificio de un extraterrestre que contemple esa realidad (ciudad-autos-hombres) utilizando un *método racionómrfico*. Este ser racional “...miraría el espectáculo desde el más distante porvenir (...frente a una) actitud de los objetos por cuanto a las relaciones entre unos y otros; inquietud, por cuanto a la dirección de su impulso. ¿Sería real la actitud y la inquietud de estos objetos, o no era sino sólo una existencia absurda? Aquí radicaba el problema de la racionalidad en el sentido en que él quería descubrirla” (p. 94) La conciencia que muestran Jacobo Ponce-Revueltas-ser racional interplanetario es una conciencia profundamente urbana: *descubren* un mundo mecánico con autos, teléfonos —aun el hombre, un bípedo con extensiones y palancas—, ruidos y sonidos en donde al lado de la irracionalidad y el caos subsiste cierto tipo de armonía. Es un mundo donde imperan formas geométricas, esferoidales y poliédricas, y coexisten el movimiento-pensamiento y el movimiento-ruido.

Revueltas introduce la relación sujeto-objeto desde una perspectiva filosófica. La presencia del absurdo, lo sin sentido, abre dimensiones insospechadas en un análisis que juega con lo irracional. Así, en la confrontación de lo racional y lo irracional, la perspectiva del artista, mediante la imaginación y la inventiva, emerge triunfante. La imagen del laberinto en el caos vial de la ciudad avala la presencia del Minotauro y, simultáneamente, la de Ariadna: el grave problema se tomará intrascendente: “...tomado el hilo de Ariadna en las manos, el Minotauro dejaba de existir en el mismo momento. No había un Minotauro individual y privado.

Todos eran el Minotauro” (p. 99) Similar a la infernal condición del ciudadano, el Minotauro en su laberinto carece de elección.

Tal disertación revela una constante en su obra: la enajenación del individuo. Una personalidad atrapada por objetos de toda índole que cobran vida propia, al margen de su propio creador, se presentan a sí mismos y poseen mayor *vitalidad* que quien los admira y compra. Es un proceso de deshumanización, el hombre fragmentado y vuelto contra sí mismo, que termina por volverlo un extraño de su propia personalidad. “En cambio el hombre se reapropia a sí mismo y se desenajena cuando, a través de todas sus relaciones con los demás hombres y con las cosas, se objetiva como ser unitario y cuya *otredad* ha dejado, por ello, de serle hostil”.<sup>56</sup> Pero estamos hablando de un mundo donde los objetos *no* sean la objetividad enajenada del hombre, sino por el contrario expresen la “realidad de sus propias potencias y la realización de su individualidad, esto no será otra cosa que el mundo verdaderamente libre”.<sup>57</sup>

En “El hombre de la multitud” de Edgar A. Poe, un hombre viejo camina en la noche por las calles de la gran ciudad. A medida que transcurre el tiempo y la desolación hace presa de estas calles, el hombre se precipita hacia otro barrio y otra avenida donde se abrirá camino con dificultad entre la muchedumbre. Al caer la noche y disminuir el número de transeúntes, el hombre corre hasta una plaza y después una feria, iluminadas y rebosantes de vida. Más adelante se mezclará con espectadores que abandonan un teatro para, de nueva cuenta, tomar una ruta que lo conduce a un ruidoso barrio en su búsqueda de *sonidos humanos*. Penetra en una alegre cantina y percibe el tránsito de una eufórica multitud a la tristeza de los últimos parroquianos.

<sup>56</sup> *Idem*, “Libertad y técnica en el mundo contemporáneo” en *Cuestionamientos...*, *op. cit.*, p. 229.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

Es la madrugada, y ahora nuestro hombre se desplaza hacia el corazón de la metrópoli, el punto de partida, donde crece el bullicio con la actividad comercial. El torbellino aumenta y el hombre de la multitud se halla en su elemento vital.

Con las distancias de época y el grado de urbanización alcanzado en Londres o Estados Unidos, los personajes de *Revueltas* son los hombres de la multitud periférica: sus relaciones, siempre transitorias o de mínima interacción, se ubican en la frontera de lo clandestino, del anonimato. En los caldos de pollo como abonados, en la cantina bebiendo en la misma barra, en el amontonamiento de la calle: hombres y mujeres inconscientes de *estarse tomando mutuamente en cuenta*. Casi nunca buscan la relación visual, excepto para determinar cómo anticiparse a otras formas intensivas de contacto. En México hay un tiempo muy restringido de contacto visual, prolongarlo innecesariamente implica graves riesgos. La interacción particular es mediada para trascenderla sin problemas.

Olegario Chávez, el militante y Mario Cobián, *el chulo*, en su infinito tránsito nunca pasean por la ciudad: su caminar es un medio de transporte, no un medio de vida, no un gozar la ciudad. Conocen muy bien el centro y ni por asomo se muestran dubitativos ante qué calle o avenida tomar. Nadie se pierde en estas calles, como difícilmente nos extraviarnos en los centros o plazas latinoamericanos. Olegario o Mario situados en las calles de Correo Mayor saben que a derecha e izquierda hay calles paralelas que a su frente o espalda serán todas perpendiculares, no hay pierde. El centro estará a unos pasos y ahí se encontrará la Catedral y Palacio de Gobierno. Es la lógica de un urbanismo que nos fue impuesto por siglos de dominación y que Mario y Olegario, en la novela, lo asumen sin problema.<sup>58</sup>

<sup>58</sup> De ahí el extrañamiento y la desorientación en una ciudad como Managua, donde la plaza o el Centro fue destruido en el último de los terremotos, en

Mario Cobián, al igual que Olegario Chávez, nunca viola nuevos espacios de esta ciudad-laberinto. Su itinerario es en el centro de la ciudad, espacio que domina y conoce al dedillo, pues le indica al chofer, un experto ciudadano, por donde transitar. Mario vacilará con La Jaiba, se acostará con La Magnífica, tomará unas copas en una cantina, admirará el cadáver de Don Victorino, arrojará al enano en la mierda del Canal. En los múltiples eventos que protagoniza, combina su exasperante rutina con el prodigio de lo extraordinario pero, todos estos afanes, sin convicción, sin pena ni gloria.

El asalto a la Unión [...] por los comunistas ha resultado una genuina tragicomedia de equivocaciones: se han matado entre ellos y, en este error, uno de los militantes que no entraba en los planes ha sido asesinado por un jefe policiaco. El comunista Olegario Chávez ha sido detenido y se le culpa hasta por el asesinato del prestamista. Los izquierdistas expiarán con el silencio sus culpas ya que, como señala Revueltas, todas las circunstancias condenarán al inocente dentro de este gran equívoco. A la tragedia de su militancia se suma la traición de una dirigencia burócrata que ha pactado con la clase dominante de la época.

Ante crímenes y asaltos, muertes gratuitas y por encargo, violencia civil e institucional de tal magnitud, la ciudad trasciende su papel de observadora, es testigo fundamental y en su comportamiento ante el rastro de sangre manifiesta una *extraña atmósfera cargada de presagios*. "... Este amenazante reposo de las calles; esta quietud de acero. Era como si la ciudad se hubiese elevado un poco más sobre sus dos mil y pico metros de altura

---

1972. Puntos de referencia en Managua pueden ser un árbol, la gasolinera que ya no existe o la casa de Chuchita. Gracias al urbanismo colonial, algunas ciudades como Amsterdam o Colonia nos inhiben y nuestro sentido de orientación nos provoca malas jugadas ante anillos o arterias circulares. Véase Miguel Rojas-Mix, *La plaza mayor*, Barcelona, Muchnik Editores, 1978, 43 pp.

y la creciente delgadez de un aire enrarecido apenas permitiera respirar. Una ciudad que levitaba, sin tocar la tierra con los pies...” (p. 343) ¿Por qué presagios y amenazas después de lo acontecido? Otra catástrofe es inminente, lo peor apenas se perfila en la ya sufrida ciudad. Revueltas se pregunta “¿Mediante qué hilos misteriosos se enteraban los habitantes de que algo insólito iba a ocurrir?”

Olegario Chávez, el comunista y Mario Cobián, el padrote, son hombres de la multitud. Transitan con una gran ansiedad y enormes dosis de locura por la zona céntrica. No hay reposo posible en esa tarde, en la noche, en la madrugada. En esta novela de encuentros y desencuentros, los dos tienen compromisos  *citas* que cumplir y están emplazados para ello. En un lapso día-noche recorrerán calles y avenidas, burdeles públicos e imprentas clandestinas, puestos de comida y cantinas, bazares y despachos, para definir su destino. El lumpen y el militante se hermanan en “... una de las visiones más auténticas y complejas que haya dado nuestra literatura de los estratos más desamparados y sórdidos de la vida urbana de México [...] Nunca en México se ha llegado a mayor profundidad de novela urbana como en Revueltas”.<sup>59</sup>

En este ambiente altamente politizado la aparente libertad de tránsito en las calles resulta un espejismo: a la ausencia de espacios para el *descanso y la plenitud* se añade un ambiente tenso y de opresión que de hecho prefiguran la principal carencia del país: una genuina vida democrática. En una nota marginal, el escritor habla del funcionalismo urbano y de “cuatro necesidades simples: trabajar, circular, habitar, cultivar cuerpo y espíritu”.<sup>60</sup>

<sup>59</sup> José Joaquín Blanco, “Medio Siglo de literatura en México”, en *Política cultural del Estado mexicano*, México, SEP, 1983, pp. 115-116.

<sup>60</sup> José Revueltas, *Dialéctica de la conciencia*, op. cit., p. 239.

De estas cuatro necesidades tan sólo una satisfacen estos personajes: circulan.

José Revueltas, cual Dios, observa desde *su mirador* en Las Cruces y Uruguay los variados acontecimientos: es un espacio privilegiado, pues en la otra cuadra está Manzanares donde habita Don Victorino, el usurero, y deambulan La Magnífica y Lucrecia en busca de clientes. A seis cuadras, al norte, observa con todo detalle las oficinas de la Unión Anticomunista y los movimientos de los izquierdistas. Admira el enorme despliegue policiaco y los cientos de militares vestidos de civil en el zócalo, señales de una próxima marcha obrera. Sí que es un verdadero privilegio tener esa libertad. La misma que el polizone le pronostica a Mario Cobián. “Estás en libertad. Tienes la ciudad por cárcel”.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, M., “Respuesta a la revista NOVY MIR” en *Estética de la creación verbal*, cuarta edición, México, Siglo XXI, 1990.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, segunda edición, México, Siglo XXI, 1989.
- BRUSHWOOD, J.S., *México en su novela*, segunda edición, México, FCE, 1992.
- ESCALANTE, Evodio, *José Revueltas: una literatura “del lado moridor”*, Universidad Autónoma de Zacatecas, 1990.
- ESCALANTE, Evodio (coord.), edición crítica de José Revueltas, *Los días terrenales*, CONCA, Archivos núm. 15, UNESCO, México, 1992.
- FUENTES MORÚA, Jorge, *José Revueltas. Una biografía intelectual*, M. A. Porrúa/UAM, 2001.

- LO GATTO, Ettore, *La literatura Ruso-soviética*, Argentina, Losada, 1973.
- MARX, Carlos, *Economía Política y Filosofía. Relaciones de la Economía Política con el Estado, el Derecho, la Moral y la Vida Burguesa*. Traducción hecha de acuerdo con la edición alemana original de S. Landshut y J.P. Mayer (*Der historische Materialismus*, A. Kroener, Verlag Leipzig, 1932) y la versión francesa de J. Molitor (Alfred Costes, Editeur, París, 1937), por A.G. Rühle y J. Harari, Editorial América, México (1938).
- PACHECO, José Emilio, "Prólogo. Revueltas y el árbol de oro", en José Revueltas, *Las evocaciones requeridas I*, Obras Completas, 25, Era, México
- REVUELTAS, José "Sobre mi obra literaria" en *Cuestionamientos e intenciones*.
- , "Sobre Faulkner" en *Visión del Paricutín*, México, Era, 1986.
- , *Cuestionamientos e intenciones*, segunda edición, México, Era, 1981.
- , "Literatura y liberación en América Latina", en *Cuestionamientos e...*
- , *Los errores*, Obras completas 6, Era, 1987.
- , *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza*, Obras completas 17, Era, 1980; *Dialéctica de la conciencia*, Obras completas 20, Era.
- RUFFINELLI, Jorge, *José Revueltas. Ficción, política y verdad*, Universidad Veracruzana, 1977.
- RUIZ ABREU, Álvaro, *José Revueltas: los muros de la utopía*, segunda edición, México, UAM-X/Cal y Arena, 1993.
- TORRES MEDINA, Vicente Francisco, *Visión global de la obra literaria de José Revueltas*, UNAM, México, 1985.

- , “Las influencias literarias” en *José Revueltas, el de ayer*, México, U. de Ciencias y A. Chiapas, 1996.
- VIZCAÍNO, Rogelio, “Conversación con José Revueltas”, en A. Anguiano, G. Pacheco y R. Vizcaíno, *Cárdenas y la izquierda mexicana*, Juan Pablos, México, 1975.



# MI MEMORIA ES UNA INTERMINABLE ESPERA...

## LOS RECUERDOS DEL PORVENIR DE ELENA GARRO

GERARDO BUSTAMANTE BERMÚDEZ\*

*A Mauricio Ortiz Ramos*

La literatura mexicana del siglo XX presenta en la mayoría de las veces, un contexto sociohistórico, sobre todo en la novela, género en el que la representación de la historicidad se refleja de manera más amplia. Es en este sentido que podemos hablar por ejemplo de la novela de la Revolución, novela indigenista y novela del realismo social, entre otras. Los críticos y teóricos han estudiado la historicidad y su incursión en la ficción literaria, así como la versión que se desprende del texto literario; para ello han utilizado varias denominaciones entre las que destacan: “la teoría del reflejo”, propuesta por Lukács, “la historia dentro de la ficción”, de la que habla Todorov, entre muchos otros. De cualquier forma, el pasado histórico como ciencia de investigación, sólo puede aparecer en la literatura como una creación estética de carácter subjetivo y donde el autor replantea el pasado inmediato desde una visión y un lenguaje propio. Aunado al insoslayable peso sociohistórico que tiene la novela mexicana del siglo XX, hay que destacar que a partir de 1950, México se caracteriza por un importante auge y desarrollo en el ambiente cultural y literario. Ese mismo año se publica *El laberinto de la soledad* de Octavio

\* Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa.

Paz, texto sobre el mexicano y el polémico concepto de la mexicanidad. También es el año en donde el ideal de modernidad y progreso nacional se reflejan en la emigración del campo a la ciudad. Así pues, uno de los proyectos más ambiciosos fue la construcción de Ciudad Universitaria, que abriría opciones de educación científica y humanística a la población originaria de la Ciudad y a los inmigrantes de otros Estados de la República. Por su parte, en 1953 se concede el voto a la mujer y comienzan a elaborarse nuevos programas educativos acordes a las nuevas necesidades del país. Ya en los años sesenta se pone en circulación la píldora anticonceptiva con el objetivo de tener un mayor control de la natalidad, sobre todo en las clases populares. También es la época de la llamada “liberación sexual”. En el ambiente cultural, específicamente en la literatura, México recibe las influencias del existencialismo sartreano, el psicoanálisis y del feminismo anglosajón y francés, especialmente de Simone de Beauvoir con *El segundo sexo*, publicado en Francia en 1949.

En el campo de la literatura, en los años sesenta surge un grupo de escritores (hombres) conocidos como la generación del “*Boom*”, quienes replantean el rumbo de las letras, así como su originalidad y calidad estética. Es en este sentido que la novela de la Revolución y la novela indigenista, dejan de tener importancia para los nuevos escritores, pues la consideran repetitiva y panfletaria. Sin embargo, con el incipiente proceso de urbanización y sus consecuencias, se vuelven a proponer aspectos sobre el progreso nacional en novelas como *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes.

Al revisar el corpus de novelas mexicanas del siglo XX, encontramos que el contexto sociohistórico continúa presente aun en obras reconocidas por la crítica por su valor literario más que por el contenido social: *El luto humano* (1943), de José Revueltas, *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955) de Juan

Rulfo, *Ciudad Real* (1960) de Rosario Castellanos, *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, entre muchas otras. Considero que el dinamismo cultural del siglo xx en México, sigue plasmando —a pesar de la polémica sobre el regionalismo—, la historia de una cultura que se rescata a través de la literatura, alejada en su mayoría de las veces, de la versión oficial o histórica. En gran medida esto es lo que presenta Elena Garro en *Los recuerdos del porvenir*, escrita en 1953 y publicada en 1963 cuando la autora recibe el premio Xavier Villaurrutia.

La primera novela de la autora, articula el discurso narrativo con relación a la problemática de identidad nacional y la mexicanidad, pues a ciencia cierta, *Los recuerdos del porvenir*, así como *Balún Canán* (1957), *Ciudad real* (1960) y *Oficio de tinieblas* (1962), de Rosario Castellanos, cuestionan el concepto de nacionalidad, es decir, ¿a quién le pertenece el concepto?, ¿a los mestizos, a los criollos o a los indios? Bajo esta mirada, podemos encontrar que incluso el narrador-testigo de *Los recuerdos del porvenir* (el pueblo de Ixtepec), atribuye parte de su desgracia a los indios, mostrando así su rechazo hacia éstos:

A los mestizos, el campo les producía miedo. Era su obra, la imagen de su pillaje. Habían establecido la violencia y se sentían en una tierra hostil, rodeados de fantasmas. El orden del terror establecido por ellos los había empobrecido. De ahí venía mi deterioro. ¡Ah, si pudiéramos exterminar a todos los indios! ¡Si son la vergüenza de México! Los indios callaban. Los mestizos, antes de salir de Ixtepec, se armaban de comida, medicinas, ropa y “¡pistolas, buenas pistolas, indios cabrones!”. Cuando se reunían se miraban como desconfiados, se sentían sin país y sin cultura, sosteniéndose en unas formas artificiales, alimentadas sólo por el dinero mal habido. Por su culpa mi tiempo estaba inmóvil.<sup>1</sup>

Sin embargo, la novela presenta una confusión con relación a la figura del indio heredero de un pasado y de una cultura

<sup>1</sup> Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, Joaquín Mortiz, México, 2000. Cuando cito partes de la novela coloco el número de página entre paréntesis.

despreciada por el blanco. Por un lado, el pueblo rechaza y hace responsable a los indios de sus múltiples desgracias, sin embargo reconoce el poder y el dominio que se ejerce sobre ellos: “Estaban descalzos y sus pies, rajados por el continuo andar sobre las piedras, tristes y olvidados de su suerte” (p. 84). La presentación que hace Elena Garro respecto del indio mexicano, es similar a la de Rosario Castellanos en sus obras de corte “indigenista”: los indios son explotados por los blancos que ostentan el poder económico, creando así una dependencia, que por absurda es subalimenticia, sin embargo los indios también pueden “rebelarse” y atentar en contra de sus dominadores. Cabe destacar que como Rosario Castellanos en Chiapas, Elena Garro, conoció de cerca la forma de vida de los indios, principalmente a los del estado de Morelos: sus conflictos con el poder político y sus enfrentamientos con los caciques que ostentan el poder socioeconómico y político.

Para hablar del indio en la primera novela de Garro, existe una confusión con relación a su personalidad, su cultura y su incorporación al mundo mestizo y criollo. En este sentido el palpable rechazo del Ixtepec-narrador es subjetivo y personal, ya que no es el portavoz totalitario de la opinión del pueblo, pues hay otros personajes que de manera paternalista se enternecen con la desgracia, el hambre, la miseria y la exclusión del “otro”; tal es el caso de Nicolás Moncada, quien asegura: “¡Todos somos medio indios!” (p. 27). Por su parte, la familia Montúfar, Tomás Segovia y don Pepe Ocampo encuentran en el indio la figura del huérfano sin identidad, así lo expresa éste último en conversación con Felipe Hurtado: “La indiada no cuenta; duermen en los portales o en el oratorio” (p. 40).

La estructura narrativa de *Los recuerdos del porvenir* es la siguiente: está dividida en dos partes con sus respectivos capítulos (XIV la primera y XVI la segunda). El título de la novela

plantea una antítesis donde la memoria de un pasado se repite y proyecta hacia un futuro de manera cíclica. Así pues, en esta fusión del tiempo, encontramos que los personajes viven en un presente (el encierro y la imposición de Rosas), lo que narra el pueblo de Ixtepec como un recuerdo de lo que fue (el pasado) y lo que los ixtepecanos viven como la memoria-proyección de un futuro: “[Martín Moncada vio su muerte] muchas veces ya cumplida en el pasado y muchas veces en el futuro antes de cumplirse” (p. 83). El tiempo del narrador-Ixtepec queda reducido a la espera y al aniquilamiento, incluyendo al de sus gentes. Entre el pasado, presente y futuro la memoria aparece como una condena imborrable e inmutable.

La referencia histórica en *Los recuerdos del porvenir* también presenta a dos grupos económicamente opuestos, lo cual presupone el ejercicio del poder y la dominación de los poseedores de la tierra frente a los desposeídos e ignorados: los indios campesinos. En contraposición a la idea de Christopher Domínguez, quien afirma que en la primera novela de Garro no hay una ideología histórica, considero que la autora establece una simbiosis entre la ficción literaria (el relato de la trilogía Julia-Rosas-Isabel principalmente), y la lucha revolucionaria que no consiguió la añorada igualdad social y el reparto de tierras entre los campesinos, que siguen sometidos al dominio de los caciques, dado que en un nivel socioeconómico y político, el indio campesino es un individuo sin importancia para el desarrollo del país; de ahí que sea relegado en la práctica —mas no en el discurso oficial—. Por supuesto que en el problema de identidad y reconocimiento del indio intervienen factores muy diversos. Si bien es cierto que a partir del Porfiriato las políticas con relación al indio fueron excluyentes en su afán por modernizar y europeizar al país (lo que presupone una exclusión mayor), también hay que considerar el “cerrado” mundo indígena donde

difícilmente se establece el diálogo con el “otro” (el que manda, el que somete, según la versión del sometido). Este diálogo casi imposible se debe al experimentado sentimiento de marginación e incompatibilidad con una cultura impuesta que cambia de manera constante. También hay que agregar el sentimiento milenarista de la derrota. La referencia histórica que aparece en la novela aquí presentada, presupone un tipo de dominio y subordinación ostentado por la clase adinerada quienes han sido beneficiados con las políticas imperantes. Ejemplo de lo anterior lo podemos apreciar en los personajes de doña Lola Gorívar y su hijo Rodolfo, representantes del latifundio en Ixtepec:

Rodolfo Gorívar... ¿Cuántas veces lo habían amenazado? Se sentía seguro. El menor rasguño a su persona costaría la vida a docenas de agraristas. El gobierno se lo había prometido y lo había autorizado para apropiarse de las tierras que le vinieran en gana.

El general Francisco Rosas lo apoyaba. Cada vez que ensanchaba sus haciendas, el general Francisco Rosas recibía de manos de Rodolfo Gorívar una fuerte suma de dinero... (p. 68).

Si a lo largo de *Los recuerdos del porvenir*, los personajes viven en un espacio-infierno donde predomina la dominación y el miedo a ser colgados por el ejército del general Rosas, se entiende que los Gorívar continúan ostentando el poder económico y recibiendo beneficios políticos, aun después de la huida de Julia y la metamorfosis de Isabel en piedra.

Sobre doña Lola Gorívar y su hijo, quiero señalar que a lo largo de la producción literaria de la autora, es común encontrar que la relación madre-hijo se presenta de manera edípica. Estas figuras grotescas y malvadas son una simbiosis de dominio y aparecen generalmente ridiculizadas, sobre todo el hijo, que es manipulado por su madre. Lo anterior se puede apreciar ampliamente en *Un traje rojo para un duelo* (1996), una de las últimas publicaciones de Garro.

Lo grotesco del personaje de doña Lola se manifiesta en su avaricia, la sobreprotección hacia su hijo, así como su cuestionable fe religiosa: “No sabes Elvira, la dicha que es tener a un hijo como Fito... No creo que se case nunca. Ninguna mujer lo comprendería como su madre” (p. 69). Lola Goribar únicamente puede justificarse a sí misma de acuerdo con la acumulación de bienes que posee y a la presencia de su único hijo *varón* a quien ella considera un trofeo. En este sentido, el sexo del hijo posee una significación especial, pues es símbolo de la prolongación del poder que presupone una dominación económica y social.

En *Los recuerdos del porvenir* podemos notar que el tema del poder-dominio se desprende principalmente de dos núcleos: los terratenientes confabulados con el gobierno (doña Lola Goribar y su hijo Rodolfo) y el poder-temor ejercido por el general Rosas en Ixtepec. La presentación histórico-social de *Los recuerdos del porvenir* deja ver que la Revolución mexicana fue un fracaso en su intento de reivindicar a las clases populares como la campesina, dejándola al dominio del hombre que posee las tierras y los medios políticos y económicos:

Durante la Revolución los dueños de los minerales desaparecieron y los habitantes pobrísimo desertaron las bocas de las minas. Quedaron unas cuantas familias dedicadas a la alfarería. Los sábados muy temprano las veíamos llegar descalzas y desgarradas a vender sus jarros en el mercado de Ixtepec. El camino que cruzaba la sierra para llegar al mineral atravesaba “cuadrillas” de campesinos devorados por el hambre y las fiebres malignas. Casi todos ellos se habían unido a la rebelión zapatista y después de unos breves años de lucha habían vuelto diezmados e igualmente pobres a ocupar su lugar en el pasado (p. 26).

De acuerdo con Paul Ricoeur, el conocimiento histórico pertenece al plano de la representación —*representancia*—, mientras que la función significativa —*significancia*—, es lo que

revista a la ficción.<sup>2</sup> Tomando en consideración lo anterior, podemos hablar de dos ejes de significación literaria en la primera novela de Elena Garro: la historia oficial bajo la interpretación carnavalesca de la autora con relación a las secuelas de la Revolución mexicana, específicamente de la época cristera,<sup>3</sup> y la ficción narrativa sobre el pueblo-memoria de Ixtepec, con particular atención en la historia de Francisco Rosas, Julia Acevedo e Isabel Moncada.

Por otra parte, hay que subrayar que el poder en la obra de Elena Garro es en la mayoría de los casos un tema recurrente presentado desde diversas situaciones; ya sea que se hable de un poder político, económico, social o de género, siempre está presente la idea del “absurdo”. La visión que Garro adopta sobre la Revolución mexicana y de la época cristera tiene tintes eminentemente “carnavalescos”, como es el caso de la muerte de Álvaro Obregón en un plato de mole:

“Tiempo después, la muerte de Álvaro Obregón, ocurrida de bruces sobre un plato de mole, en la mitad de un banquete grasiento, nos produjo una gran alegría a pesar de que estábamos ocupados en la más extrema violencia” (p. 157).

En este fragmento, se puede apreciar que la versión literaria de Elena Garro se aparta de la versión oficial y ensayística que

<sup>2</sup> Paul Ricoeur, “La realidad del pasado histórico”, en *Tiempo y narración III*, Siglo XXI (Lingüística y teoría literaria), México, 1996, p. 837.

<sup>3</sup> La crítica ha notado que la primera novela de Elena Garro, tiene varias inexactitudes con relación a los acontecimientos históricos del México posrevolucionario. Considero que dichas inexactitudes están relacionadas con la memoria que en un sentido estricto no es “realista”. Las inexactitudes, también pueden entenderse de acuerdo con el planteamiento del “absurdo” de una época donde priva el fracaso de una Revolución que acarreó una miseria que se prolonga. De cualquier forma, la literatura como ficción, interpreta a su manera parte de la historia de México, pero sin comprometerse con la historiografía, por tanto, la exactitud de las fechas no interesa de manera decisiva para la novela.

no da cabida para el sarcasmo y la libre interpretación sobre un hecho real.

En *Los recuerdos del porvenir* sobresalen otros personajes secundarios de la novela como Juan Cariño, el “loco-cuerdo” que se autoelige como presidente municipal. La importancia de este personaje estriba en su oficio por recoger del habla popular, palabras que para él tienen una significación especial, pues a través del significado de las palabras contenidas en el diccionario, el hombre es capaz de destruir el mundo: “las palabras eran peligrosas porque existían por ellas mismas y la defensa de los diccionarios evitaba catástrofes inimaginables” (p. 60). Para Juan Cariño, las palabras tienen un significado único y restringido que en ocasiones llega a desvirtuarse por las acepciones; tal es el caso de la palabra “Bengala”, pensada en el contexto de luces. Para dar el significado, Juan Cariño lee: “—¡Bengala! ¡Bengala!: País extraordinario, azul, tendido en una tierra remota, habitado por tigres amarillos. ¡Eso es Bengala!...” (p. 195). En medio de un ambiente violento la locura de Juan Cariño también lo coloca como un personaje tolerante y humanitario: convive y respeta el trabajo de las cuscas, da limosnas a los pobres y no se enfada cuando los niños lo apedrean por las calles, además que ve en el lenguaje y en el pensamiento humano la vía de la emancipación social.

## IXTEPEC Y LOS ESPACIOS CERRADOS

A lo largo de la narración, la memoria del pueblo de Ixtepec sólo refiere aquellos hechos ocurridos en un plano geográfico determinado que se cierra a la mezcla de elementos reales y mágicos con los que trabaja Elena Garro. Así pues, las acciones se desarrollan en espacios cercados: el hotel Jardín, la casa de

las cuscas, la casa de los Moncada, el cementerio, la calle, etcétera. Utilizo el término de espacios cerrados porque el pueblo en general representa un microcosmos donde el terror, la muerte y las injusticias son símbolo de una condena eterna en el presente y que sólo puede tener lugar en la memoria en quien recuerda (Ixtepec). Todos estos espacios son desde mi punto de vista una alegoría del “infierno” tan temido por los habitantes del pueblo que no aciertan a “transgredir-huir” una zona que les permita la salvación. El hotel Jardín, no sólo es el lugar donde se encuentran encerradas las mujeres amantes de los soldados, sino que es un espacio determinante para la toma de decisiones del general Francisco Rosas, en este sentido, el hotel también resulta ser una alegoría del poder político y amoroso (sexual). En este último punto hablamos de una entrega sexual por parte de las mujeres “extranjeras” que están enclaustradas en el hotel-cárcel y que no pueden tomar decisiones por ellas mismas. El narrador de la novela refiere la desconfianza-rechazo de los habitantes de Ixtepec para con estas mujeres, sin embargo hay que destacar que todos los personajes de la novela pierden su libre albedrío por la imposición-poder de la milicia, en este sentido, las mujeres extranjeras (Antonio, Luisa, Rafael, Rosa y Julia) no pueden decidir, incluso sobre su propio cuerpo.

## LA MUJER

La literatura mexicana del siglo XIX y principios del XX, presenta a la mujer bajo el esquema de la subordinación a un orden patriarcal o social establecido. Las mujeres de esta época, tienen muy pocas alternativas de autonomía; por el contrario, la vida se les presenta como una signación que sólo admite la maternidad y el matrimonio como destino y función social y biológica.

La transgresión de la mujer al supuesto orden imperante, trae generalmente como consecuencia un destino fatalista —al menos así lo podemos apreciar en buena parte de las novelas decimonónicas—, sirvan como ejemplo: *Clemencia* (1869), *La Calandria* (1890) y *Santa* (1900) en donde la transgresión lleva a las protagonistas al enclaustramiento, al suicidio o a la prostitución. Estas formas de vida o aniquilamiento suponen que para la mujer infractora, la libre autodeterminación sobre su condición femenina es un concepto ajeno y abstracto, de ahí que su destino sea un castigo social e incluso un autocastigo. En la literatura, esta concepción de la mujer se prolonga más o menos hasta los años sesenta del siglo XX, lo cual no significa que desaparece, aunque sí se transforma y se mezcla con otros temas y tendencias literarias. Quiero resaltar el hecho de que la signación social del matrimonio y la maternidad —oficios de la condición femenina—, deben realizarse y complementarse, es decir, que para que socialmente sea admisible la unión del hombre y la mujer, ésta tiene la obligación de ser madre (sólo así se considera y se acepta su realización como individuo).

En *Los recuerdos del porvenir* aparecen básicamente dos tipos de mujeres: las transgresoras de la moral social y femenina: las cuscas (las queridas de los militares, especialmente Julia), y las solteras que piensan que la realización femenina se encuentra en el matrimonio (Conchita y Julia): “Julia también buscaba acomodarse, encontrar un marido y un sillón donde mecer su tedio” (p. 34). Sin embargo, en capítulos anteriores sostiene: “No, no creo que yo me case...” (p. 19).

Para los habitantes de Ixtepec, las queridas de los militares están desposeídas de todo valor femenino y social, por eso se considera —entre otras cosas—, que la vida de estas mujeres transcurre en medio de la extravagancia y la deshonra. Por tratarse de un tipo de vida ajena a la local, este círculo de mujeres

transgresoras: “[son] una ofensa para las mujeres honestas” (p. 77). Sin embargo, hay que señalar que son mujeres “robadas” de diferentes Estados de la República. Cada una tiene un pasado inmediato que rememoran bajo el secreto-silencio de su reducido espacio: las habitaciones del hotel Jardín. A pesar de que los ixtepecanos repudian la condición deshonrosa de estas mujeres, en realidad, todo Ixtepec —ya sean nativos o extranjeros—, están sometidos y dominados por el miedo y la muerte.

## JULIA ANDRADE

Para presentar la figura de una mujer transgresora como Julia, la autora utiliza dos ejes de significación: 1) la mujer extranjera y sin un pasado aparente, que se presenta ante los ixtepecanos como la amante del general Rosas. 2) El empleo del realismo mágico en la ficción literaria para que Julia pueda huir con Felipe Hurtado y su historia no concluya de manera siniestra.

Si Julia es considerada por el general Rosas como un trofeo, Ixtepec, por su parte, le adjudica la complicidad de los crímenes, de tal forma que este personaje tan significado en la novela se le expone al lector de manera ambigua y subjetiva. Si bien es cierto que para los demás personajes Julia es también representante del poder por ser la querida de Rosas, dicho poder sólo puede ejercerlo para huir y no para influir en los asesinatos de campesinos. No obstante, la belleza de Julia, la convierte en víctima de los celos obsesivos de Rosas: “Más de una vez el general dio de fuetazos a los atrevidos, y más de una vez abofeteó a Julia cuando devolvía la mirada. Pero la mujer parecía no temerlo y permanecía indiferente ante su ira. Decían que se la habían robado muy lejos, ninguno sabía precisar dónde, y decían también que eran muchos los hombres que la habían ama-

do” (p. 41). La personalidad enigmática de Julia, la mujer que se somete a los propósitos del general, está encaminada a la venganza como huída. Es interesante observar que a lo largo de la narración, los personajes extranjeros, incluso los más importantes, carecen de un pasado, de ahí que los nativos interpreten el pasado de los que consideran sus oponentes y su deshonra (los militares y sus queridas).<sup>4</sup>

Julia Andrade no es el estereotipo de la mujer robada y dominada, por el contrario, es astuta y utiliza su belleza como instrumento de dominación. Este personaje posee una memoria que se presenta como una incógnita inconfesable incluso para el narrador omnisciente: “en su memoria seguían repitiéndose los gestos, las voces, las calles y los hombres anteriores a él” (pp. 79-78). A lo largo de la narración, Julia aparece como resignada a la vida del hotel Jardín, a los golpes y al encierro a la que es sometida en un poblado-cárcel desconocido. Sin embargo, parte de su venganza-dominación es salir a las calles y dejar que los ixtepecanos admiren su belleza; y es que para Rosas:

“El día de su encuentro con Julia tuvo la impresión de tocar una estrella del cielo de la sierra, de atravesar los círculos luminosos y de alcanzar el cuerpo intacto de la joven, y olvidó todo lo que no fuera el resplandor de Julia” (p. 79)

de cualquier forma, el dominio que Rosas ejerce sobre Julia sólo queda en un plano de entrega sexual y no amorosa.

<sup>4</sup> El caso de Felipe Hurtado es distinto, ya que su buena conducta lo lleva a ser aceptado en un espacio cerrado y ajeno a los extranjeros. Este personaje enigmático es importante en el sentido que propone la representación teatral como alegoría de la ficción de Ixtepec, lo cual presupone la ilusión o la esperanza en un pueblo de muertos. A pesar de ser aceptado, tampoco se conoce su pasado y se desconocen los motivos que lo llevaron a Ixtepec, aunque se interpreta que llega por Julia: “Y era verdad que no sabíamos quién era aquel joven que había venido en el tren de México. Sólo ahora se nos ocurría pensar que nunca le preguntamos cuál era su tierra y qué lo había traído por aquí” (p. 144).

Julia aparece ante los ojos de Ixtepec como un destino funesto a la vez que es una esperanza de salvación. El narrador refiere que los desdenes de esta mujer desencadenan los asesinatos de campesinos. Para los habitantes de Ixtepec —incluyendo a los extranjeros dominados—, no hay alternativas de salvación. En el caso de Julia, la salvación se presenta de manera irreal y onírica para la lógica del lector al encontrarse con el hecho de la detención del tiempo. Julia consigue la autodeterminación como sujeto social (mujer) y logra transgredir y burlar los preceptos de Rosas. Así pues, la autora de la novela hace uso del realismo mágico como única alternativa para la huída-salvación de Julia-Hurtado. Al detenerse el tiempo, éste figura como cómplice y salvador de la pareja:

Un arriero entró al pueblo. Contó que en el campo ya estaba amaneciendo y al llegar a las trancas de Cocula se topó con la noche cerrada. Se asustó al ver que sólo en Ixtepec seguía la noche... Estaba dudando cuando vio pasar a un jinete llevando en sus brazos a una mujer vestida de color de rosa. Él iba de oscuro. Con un brazo detenía a la joven y con el otro llevaba la rienda del caballo. La mujer se iba riendo (p. 146).

El realismo mágico en *Los recuerdos del porvenir*, confiere una significación realista donde lo posible rebasa la lógica de lo imposible, y el hecho de la detención del tiempo se coloca en la categoría del asombro. En gozo y la burla de Julia Andrade parece ser el mismo que experimenta la autora, quien ridiculiza a Rosas como representante del poder.

## ISABEL

Es uno de los personajes femeninos más trágicos de la narración. Isabel pertenece a una familia pueblerina con afianzados

principios morales y con una idea impuesta sobre lo que es la feminidad. A lo largo de la primera parte, Isabel aparece —a diferencia de Julia—, como una mujer desdibujada e insignificante, lo cual implica que dentro de su lógica la transgresión no tiene cabida. No obstante, desde la primera parte de la novela se sugiere, aunque en otro contexto, la traición de Isabel. Nicolás dice: “Isabel es traidora y mi padre e infame” (p. 33).

En la primera parte de la novela, Rosas ama a Julia sin ser correspondido, mientras que en la segunda parte, la inversión se da cuando Rosas funge como el deseo-perdición de Isabel y donde el amor tampoco es correspondido, sino irrealizable y trágico. Como resultado de la pasión por el general Rosas, Isabel rompe los vínculos afectivos familiares y transgrede la concepción social que se tiene acerca de la feminidad. El castigo para Isabel es convertirse en “piedra aparente”. A diferencia de la huida-salvación de Julia, Isabel “permanece” como significación de una “vida-testimonio” imperecedero. En varios capítulos de la novela se lee el deseo de Isabel por parecerse a Julia, lo que supone la imitación de otra figura femenina como método de aceptación y seducción en Rosas, puede atraer al objeto deseado: “—¡Yo quisiera ser Julia! —exclamó Isabel con vehemencia” (p. 96).

Entre las diversas interpretaciones sobre la simbología de la piedra, encontramos la del conocimiento, que en este caso se presenta como una revelación para Gregoria Juárez —la mujer que descubre a Isabel convertida en piedra y escribe la leyenda-testimonio de la joven—, para el narrador de la novela que se sienta sobre la piedra a contar la historia de los ixtepecanos y sus invasores, y para todo aquel que contemple a la mujer-piedra como testimonio-condena de un pasado inmediato.

A lo largo de la producción literaria de Elena Garro, podemos apreciar que el tema de la huida, el miedo y el poder, aunado al

recurso del realismo mágico son una constante, aunque existen obras de carácter realista como *Y matarazo no llamó* (1991). En entrevista con Luis Enrique Ramírez, Elena Garro sostiene:

“...estoy ¡harta! de que me digan “realismo mágico”. Porque ha habido tanto realismo mágico estos últimos años, y es tan horrendo... Una señora que levanta los brazos y le salen 40 pájaros y luego ella se va volando. Todo eso son ¡pendejadas!...”<sup>5</sup>

La alusión a *Cien años de soledad* y a otras obras reconocidas como representantes del realismo mágico en Hispanoamérica hacen declarar a la autora que el hecho de convertirse en piedra es real —o pasa como real—, según la tradición popular de algunos pueblos de Guerrero: “hay montón de gente que se convierte en piedra. Que fulanita andaba en malos pasos y en una de esas quedó hecha piedra, cuentan, y yo lo creo. Por eso no es magia, es más que magia”.<sup>6</sup>

Entre las diversas ambigüedades que aparecen en la novela de Garro, destaca la metamorfosis de Isabel, pues el reconocimiento de la joven convertida en piedra, así como la inscripción de la leyenda, aparece de manera subjetiva. Por un lado, el narrador menciona que Isabel se aparta de Gregoria Juárez cuando iban a pedirle a la virgen que curara a la joven del gran amor que sentía por Rosas, lo cual presupone que no hay testigos. Luego se dice: “Después de mucho buscarla, Gregoria la halló tirada muy abajo, convertida en una piedra, y aterrada se santiguó” (p. 291). Parte de la ambigüedad sobre el destino de Isabel, se presenta cuando el narrador indica que el lugar está poblado de piedras (de acuerdo con Garro, gente transgresora convertida en piedra), lo que implica una confusión mayor e

<sup>5</sup> Luis Enrique Ramírez, “Elena Garro. Un destino errante”, en *La muela del juicio*, CONCA (periodismo cultural), México, 1994, p. 235.

<sup>6</sup> *Ibid.*

incluso una interpretación no real sobre el destino de la joven. De cualquier forma, lo que interesa es la versión literaria y poética como posibilidad y como un destino alejado de la lógica del lector, pues el efecto mágico como recurso literario es parte de lo que diferencia los tipos de discurso en la literatura.

La inscripción en piedra-mensaje, hace de Isabel una memoria imperecedera —como lo es el texto literario—. Entre el “ser” (mujer) y el “estar” (piedra), la presencia de la joven se hace inmortal en un espacio-infierno inamovible, del cual —al menos ella—, no puede escapar.

Resulta interesante la interpretación y la articulación que hace una mujer escritora sobre la época cristera, la forma de vida de la mujer mexicana de principios del siglo XX y la presencia del indio como problema de identidad nacional. Por lo anterior, considero que *Los recuerdos del porvenir* es una obra alejada del discurso de la novela de la Revolución, pues la ambigüedad de los personajes, el recurso mágico-realista, la ironía, los juegos temporales de la memoria desencadenan la polifonía de un pueblo de muertos y convierten el texto de Garro en una novela representativa y clásica del siglo XX en México.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. *Elena Garro en torno a su obra*, CNCA/INBA (Investigación y documentación de las artes), México, 1995.
- BARTHES, Roland, Georges Duby y otros, *Escribir... ¿por qué? ¿Para qué? ¿Para quién?*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1974.
- BASSIÈRE, Jean, “Literatura y representación”, en *Teoría literaria*, Siglo XXI, México, 193.

- GARRO, Elena, *Los recuerdos del porvenir*, Joaquín Mortiz, México, 2000.
- LÚKACS, György, *Sociología de la literatura*, Península, Barcelona, 1973.
- MELGAR, Lucía y Gabriela Mora (eds.), *Elena Garro. Lectura múltiple de una personalidad compleja*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2002.
- MENTON, Seymour, *Historia verdadera del realismo mágico*, FCE (Tierra firme), México, 1980.
- RAMÍREZ, Luis Enrique, "Elena Garro. Un destino errante", en *La muela del juicio*, CNCA (periodismo cultural), México, 1994.

# LA NARRADORA INOCENTE

## DE LA GUERRA DE ESPAÑA

EDITH NEGRÍN\*

### UN PAÍS, UNA FECHA

[ En 1937 Elena Garro se embarcó hacia Europa, acompañando al joven, guapo y talentoso poeta Octavio Paz, con quien acababa de contraer matrimonio, para asistir al “II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura”, que tuvo lugar en Valencia, Madrid, Barcelona y París, cuando España llevaba ya un año en Guerra Civil. Muy joven y hermosa Elena también, aún inédita, dedicada por entonces a la coreografía y la danza, así como a estudiar literatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, se integró a la delegación mexicana en la cual, entre representantes y voluntarios, se encontraban también Carlos Pellicer, José Mancisidor, Silvestre Revueltas, Juan de la Cabada, Fernando Gamboa, Susana Steel, José Chávez Morado y María Luisa Vera.

Con fecha de 1992, Elena Garro publica su libro *Memorias de España 1937*, donde evoca y relata su asistencia al congreso. La calidad memoriosa del título se enlaza con algunas otras

\* Universidad Nacional Autónoma de México.

denominaciones de la autora, como *Los recuerdos del porvenir* y *Testimonios sobre Mariana*, y reitera lo que los lectores de Garro ya saben, que la evocación y el atestiguamiento son elementos constantes, generadores en su obra. El título incluye también la mención de un país y una fecha, por medio de la cual se alude implícitamente al hecho fundamental que enmarca el relato, la Guerra Civil Española, aunque evitando mencionarlo en forma expresa. De igual manera, en la narración, las acciones bélicas o sus consecuencias están siempre presentes, pero la comprensión o el esclarecimiento del conflicto no constituyen tanto el propósito central de la narradora, como la recuperación personal de la mujer que era entonces.

Hay una diferencia en este texto respecto a otras narraciones precedentes de Elena Garro. En tanto aquéllas abarcan tanto la referencia a la realidad histórica como elementos fantásticos o mágicos que transgreden los marcos de tal realidad, en las *Memorias* la precisión de la circunstancia desde el título, hace que el relato tenga que sustentarse sobre una convención de verosimilitud “realista”. La obra se fundamenta, además, sobre un compromiso autobiográfico: la narradora del texto, tanto como los demás personajes, tienen sus contrapartes homónimos en el ámbito extratextual. Así, la cronología de los hechos narrados puede ponerse en juego con la historicidad de la escritora.

En estas notas exploro la construcción de la narradora-protagonista en las *Memorias de España 1937*.

## EL TIEMPO DE SU TIEMPO

Salvo que algunos fragmentos de las *Memorias* habían aparecido en 1987, no se sabe con precisión cuándo escribió Elena Garro la obra —y ella a veces podía dilatar años antes de publicar un

libro.<sup>1</sup> No obstante, dentro de la misma cronología de la historia relatada, la narradora ofrece pistas que, como veremos, dejan entrever que la escritura de las *Memorias* se llevó a cabo varias décadas después de la Guerra Civil Española. Para cuando Elena Garro publica sus rememoraciones, a principios de los noventa, ya es la autora de cinco novelas, dos volúmenes de relatos y cerca de una decena de obras de teatro. Se encuentra separada de Octavio Paz —quien se ha convertido en una de las figuras más influyentes dentro del ámbito cultural mexicano— y ha sido protagonista de acciones muy controvertidas desde el punto de vista político.

En 1968 Elena Garro hizo una serie de infortunadas declaraciones sobre el movimiento estudiantil. Dio a conocer los nombres de supuestos instigadores y dirigentes de la rebelión juvenil, entre los que se contaban algunos prestigiados intelectuales.<sup>2</sup> Si bien es cierto que, vistas a la distancia, sus “delaciones” resultaron tal vez inocuas, le acarrearón una respuesta de hostilidad en el medio cultural. En consecuencia ella optó por autoexiliarse y permaneció 25 años fuera del país. Al respecto, escribió Margo Glantz en 1981:

Elena Garro en sí es un personaje de novela y su misma presencia provoca desazón: cada vez que su nombre aparece en los periódicos se produ-

<sup>1</sup> Los fragmentos de las *Memorias...* fueron publicados en la revista *Litoral*, núms. 79, 80 y 81, noviembre de 1978, explican Manuel Aznar Soler y Luis Mario Schneider, quienes a su vez incluyen el texto en su compilación *II Congreso Internacional de Escritores para la defensa de la cultura (Valencia, Madrid, Barcelona, París, 1937)*. El escrito de Garro se incluye en el volumen III (*Actas, ponencias, documentos y testimonios*, p. 389) de esta obra, imprescindible para los estudiosos del Congreso.

<sup>2</sup> En su libro *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, Jorge Volpi reproduce las declaraciones de Elena Garro en 1968, las pone en contexto y explica las reacciones que suscitaron. Analiza también la conducta de Octavio Paz y de otros destacados miembros de la comunidad intelectual mexicana. Véase: “Quinto acto. La conjura de los intelectuales” (pp. 327-414).

cen miradas de recelo y preocupaciones galopantes, cada vez que se la menciona en una reunión se encienden las provocaciones y se propician los rumores. Casi podría decirse que es una apestada y como tal existe, alejada del país desde el 68, año sombrío en la historia mexicana que produjo reconocimientos y desgracias. Paz publica *Posdata* y renuncia al servicio diplomático, Elena Garro, se dice, denuncia a los jóvenes del 68, y por ello se autoexilia (p. 121).

El regreso de Elena Garro a México en 1993 coincide con la publicación de las *Memorias de España*. Aun cuando a estas alturas, la obra de Garro ha alcanzado ya cierto reconocimiento por parte de la crítica, la escritora parece no haber dejado nunca de sentir el repudio y el abandono que signaron su existencia en los años del exilio. Así, en 1980 escribía Emmanuel Carballo desde Madrid: “Me pides algo terrible: que me recuerde a mí misma cuando ya me había olvidado. Para sobrevivir en mi reino de sombras había cerrado la puerta a la memoria” (*Protagonistas*, p. 493). En esta carta, ella se autodefine como “no-persona” y hacia el final afirma: “No tengo suerte: he perdido muchos manuscritos, pues nadie los quiere. Tengo la impresión de que escribo para nadie” (p. 505).

No es aventurado pensar que el sentirse “no-persona”, la marginación en parte real, en parte imaginaria, de que Elena Garro fue objeto, la inevitable sombra que la figura de Octavio Paz generaba desde el centro del poder cultural, estén en el sustrato de las evocaciones autobiográficas de la escritora. No es extraño que ella que fue rechazada por su conducta en 1968, decidiera, ya en su madurez, hacer oír su voz sobre un hecho histórico, la Guerra Civil Española.

## UN TEXTO MONOLÓGICO

*Memorias de España 1937* es un texto monológico: la narradora-protagonista es la conciencia totalizadora, el único punto de

vista desde el que nos enteramos de la historia; de su visión, recuerdos y asociaciones, depende tanto el trazo de los restantes personajes como el funcionamiento temporal. Como personaje, la narradora es una mujer de edad madura que se recrea a sí misma cuando era una joven recién casada, no desprendida por completo de su familia, a la que recuerda constantemente. Aparentemente la perspectiva de la madurez que la narradora tiene a su alcance, apenas se deja sentir en breves intervenciones; en el texto parece predominar la mirada y la voz de la muchacha que la protagonista era en 1937.

La temporalidad dominante es la que refiere, en tiempos del pretérito, los sucesos de 1937: el mencionado periplo de los artistas mexicanos para apoyar a la República Española mediante su participación en el encuentro antifascista. Este plano constituye un eje central, de cronología progresiva, con interrupciones, que atraviesa los 18 capítulos. La jornada de los intelectuales coincide con la de la narración. En el primer capítulo se describen las circunstancias que motivaron el viaje y la partida del grupo del Distrito Federal a Nueva York en una camioneta y de ahí en barco a París.

El capítulo que clausura la novela relata el regreso a México de algunos de los integrantes del grupo original, su arribo al Puerto de Veracruz por barco y de ahí en tren a la capital del país, en condiciones de cansancio y pobreza. Entre estos límites, se van presentando aventuras y anécdotas de una diversidad de personajes que ocurrieron en los distintos lugares del itinerario, siempre entreveradas con las reflexiones de la narradora. Junto con la historia del viaje, ella va ofreciendo indicios de otra trayectoria, la del inicio de su relación conyugal.

Respecto a este plano dominante, hay atisbos de uno anterior, el de la infancia de la protagonista. Y hay un tercer plano, posterior al del viaje, el plano de la escritura, en el que la narradora toma distancia temporal frente a los hechos. A través de

detalles implícitos y expresos es posible pensar la distancia entre los acontecimientos y el momento de escribirlos. En cuanto al personaje, éste es asimismo el plano de la mujer madura.

Si el plano dominante, el del viaje, tiene un principio y un fin, el plano de la mujer madura, que permite el constante ir y venir del presente al pasado, enlazando todas las temporalidades, resulta en una sensación de fluidez, de apertura, de continuidad. En esta conjugación ondulante de los planos temporales reside el tiempo de su tiempo, el de la escritora.

## EN BUSCA DEL PARAÍSO PERDIDO

En el plano del viaje, la narradora de las *Memorias* se describe a sí misma como casi una adolescente: “En aquellos días yo era menor de edad, en España había una guerra civil...” (p. 7). Por su parte, los otros asistentes al Congreso también tratan a Elena Garro como una niña: León Felipe se dirige a ella diciéndole “pequeña”, y la esposa del poeta, “mocosa” (p. 26); Miguel Hernández se refiere a Elena como “esta chica”, en tanto trata de impedir que vea un espectáculo de centro nocturno parisiense inadecuado para su edad (p. 32); un miliciano la describe como “chiquilla”; André Malraux la llama “Angelito” (p. 25), José Mancisidor, “rubita” (p. 99), Pablo Neruda, “hijita” (p. 32) y David Alfaro Siqueiros, “muchachita linda” (p. 65), por citar algunos casos.

Cuando Elena Garro viajó a España estaba entre los veinte y veintiún años,<sup>3</sup> pero su *alter-ego* en las *Memorias* es deliberadamente infantil: traviesa, juguetona, caprichosa, imaginativa.

<sup>3</sup> En el *Diccionario de Escritores Mexicanos*, coordinado por Aurora Ocampo, en la edición de 1993, se da como fecha del nacimiento de Elena

La crítica Silvia Molloy apunta que, en el género autobiográfico, “la evolución del pasado está condicionada por la autfiguración del sujeto en el presente; la imagen que al autobiógrafo tiene de sí, la que desea proyectar o la que el público exige” (p. 19). Un pasaje que ilustra la tónica de la narradora de las *Memorias*, se refiere a una comida, recién llegados los mexicanos a Valencia:

Un hombrecillo parecido a un duende gordo se me acercó acalorado. “¡Oye!, ¿has visto mi cigarro? Lo perdí, ayúdame a buscarlo debajo de las mesas”. Los dos nos pusimos a cuatro patas. “¿Oye, tú quién eres?”, me preguntó. “¡Nadie!”, dije. “¡Muy bien! Yo soy Acario Cotapos, Acario Cotapos, músico chileno”, repitió.

—¡Camarada Paz, te busca tu compañero! ¿Qué haces en el suelo? Soy Arturo Serrano Plaja —dijo un joven de nariz pronunciada y pantalón de hilo (p. 14).

Como en esta anécdota, en el resto de la narración, la protagonista parece haber elegido la perspectiva que ofrece la estatura de un niño: jugando cerca del suelo, lejos de las complejidades del mundo adulto. Se hace evidente asimismo, la autodefinición de la narradora como “nadie”, frente a los otros dos participantes que de inicio hacen saber sus nombres. Ella no dice el suyo y Serrano Plaja la identifica con el apellido del esposo.

Tal vez los rasgos infantiles que la escritora imprime a su personaje obedecen a su concepción idealizada de la niñez. Si ésta es una etapa fundamental para todo artista, en la obra de Garro constituye un centro generador, siempre sinónimo de plenitud, libertad, amor y dicha. En la mencionada misiva a Carballo, a la pregunta “¿Crees en la felicidad?”, ella responde “Sí,

---

Garro el año de 1917. Sin embargo, la autora solía decir que nació en 1920 y ésta es la fecha que consignan otras fuentes, por ejemplo, Emmanuel Carballo, en un texto de 1986 (*Protagonistas...*, p. 505). Recientes investigaciones comprueban que el año de nacimiento de la escritora es 1916 (Carballo, “Elena Garro, la mejor...”, p. 4).

porque me acuerdo que la practiqué en la infancia” (*Protagonistas*, p. 494). Asimismo hace un inventario de su familia, padres, hermanos, tíos, primos, sirvientes y aun del perro incluidos, como una unidad bien integrada y feliz. Y comenta: “más tarde Octavio Paz me explicó que era ‘una célula de explotación’. ¿De manera que el Paraíso perdido era una célula de explotación? ¡Caramba!” (p. 500). La concepción de sus primeros años como “paraíso perdido” permanece constante en la producción de la autora, al punto que, como ha explicado la estudiosa Luzelena Gutiérrez de Velasco, “Elena Garro combate en su obra narrativa la angustia de perder la infancia” (“El regreso”, p. 110).

En las *Memorias de España 1937*, los pasajes en que la narradora recuerda su vida en la casa paterna, introduciendo el plano de la infancia, contribuyen a entender el trazo del personaje y la intencionalidad de la narración. Por citar un caso, la narradora cuenta que le platicó a Rafael Alberti la siguiente historia:

Le expliqué que un día del “Grito” en un pueblo del sur invitaron a mi hermano menor y a mi primo Bono a ser pajes de la reina y de la princesa de los festejos patrios, porque ambos eran muy bonitos. Esa fue la única vez que mi familia estuvo sentada en el estrado de honor en medio de los militares revolucionarios. Mi hermana mayor, Deva, y yo, nos escapamos del estrado y nos metimos entre la multitud [...]. De pronto llegó el “Grito”: “¡Viva México!”... “¡Viva!” coreó la multitud. “¡Mueran los gachupines!”... “¡Mueran!” contestaron, y mi hermana y yo huimos hasta el portón cerrado de la casa a esperar el regreso de los criados, ya que jamás regresarían mis padres. Volvieron y furiosos nos dijeron: “¡Habéis arruinado el grito!” (p. 7).

Los personajes citados, los padres, Boni, Deva, los sirvientes, son los mismos mencionados por Elena en las notas autobiográficas que envió a Carballo, lo cual confiere validez a la veracidad de los hechos narrados en las *Memorias*. Sin embargo, se

trata de una validez relativa, pues las remembranzas están tan permeadas por la subjetividad, que el texto bordea los límites de la ficción. La caracterización infantilizada de la narradora, hasta cierto punto carente de responsabilidad, no excluye la lectura del relato como documento, pero sí le introduce cierta complejidad.<sup>4</sup> Luzelena Gutiérrez de Velasco que ha rastreado el registro testimonial del libro, señala con tino lo que ella llama “la singular indeterminación en cuanto al género literario” del mismo (“El registro”, p. 514).

Las *Memorias* tienen mucho en común con una novela de formación, o —en palabras de Biruté Ciplijauskaitė— de “concienciación”: el uso de la primera persona y lo que ello implica en la producción de escritoras contemporáneas en cuanto a desarrollo de la conciencia, percepción del contexto sociohistórico, necesidad de hacerse oír (p. 20).

## OTRA VUELTA DE TUERCA

Como he dicho, la narradora ofrece múltiples pistas de que el plano de la escritura ocurre con posterioridad a 1937. Habla de uno de los asistentes al Congreso, Gustav Regler y comenta que “a principios de los años sesenta murió en la India” (p. 15). Alude, asimismo, en varias ocasiones a la época en que

<sup>4</sup> Alguna afirmación de la autora ha irritado, por su falta de veracidad, a personas vinculadas al acontecimiento histórico. Así por ejemplo, una hija del general José Miaja se ha quejado del pasaje en que Elena Garro relata que alguien llamó al dirigente “asesino”, porque había hecho matar a un militante, “el campesino” (*Memorias*, pp. 101-102). “El campesino”, aduce y fundamenta la señora Teresa Miaja de Lisci, sobrevivió al general (*Excelsior*). En un análisis detallado del pasaje puede verse que la narradora, caracterizada como ingenua, se limita a presentar el comentario como una opinión ajena, sin asumirlo como cierto.

vivió en París con Octavio Paz, cuando éste era embajador de México en Francia, también a comienzos de los sesenta. Así por ejemplo, en un pasaje de las *Memorias* relata la comida a la que Paz y ella asistieron en la residencia de Adalberto Tejeda, que en 1937 ocupaba el mismo cargo diplomático que luego tendría el poeta, y comenta: “en el comedor de muros de espejos ahumados, en el que tantas cosas de mi vida iban a ocurrir...” (p. 129).

O bien cuenta: “muchos años después, en 1970, Norberto Aguirre Palancares, que había sido ministro de Asuntos Agrarios, me acercó a la ventana de su despacho...” (p. 66).

Y en algún momento se refiere a su “ya larga vida” (p. 140).

El encanto de las *Memorias* reside en buena medida en el sentido lúdico y el humorismo de la narradora. Uno de los recursos en que se sustenta este humorismo es que, aun cuando al relato subyace la experiencia de la mujer madura, que ha presenciado el devenir de personas y acontecimientos, ella, cuando vuelve a 1937, desconoce lo que sabe al momento de escribir y consigue expresarse con el desenfado y la impertinencia de los adolescentes. Así, decide desentenderse de la supuesta importancia de los asistentes al encuentro de intelectuales y tratarlos con absoluta irreverencia. Por ejemplo: “Para Neruda era muy bueno, pero nunca se lavaba las orejas y las traía llenas de cerilla. Yo no entendía esa costumbre” (p. 29).

A lo largo del relato, la joven Elena insiste en su falta de información y de comprensión, en especial por lo que hace a conocimientos políticos. Las *Memorias* se abren con el siguiente enunciado: “Yo nunca había oído hablar de Karl Marx” (p. 5). Y como un estribillo, la narradora hace una y otra vez parecidas afirmaciones: “yo, sin saber cómo ni por qué, iba a un Congreso de Intelectuales Antifascistas” (p. 9); “yo no sabía, pero en España había habido una crisis política [...]. La lucha en

España era feroz, como lo era en esos días en la Unión Soviética, aunque yo ignoraba esas luchas...” (p. 11); “yo no estaba politizada” (p. 15).

Los demás personajes, en particular Octavio Paz, descalifican constantemente las opiniones de Elena, reprochándole tanto su ignorancia como su frivolidad de “pequeñoburguesa”: “Yo nunca había visto campos de trigo salpicados de pequeñas amapolas rojas y la belleza del campo francés me hacía lanzar exclamaciones que irritaban a Paz” (p. 9). En un pasaje Chávez Morado dice a Paz, hablando de Elena, “no te enojés Octavio, ya sabes que no quiere entender” (p. 48); y en otro momento, Ramírez y Ramírez afirma “Elena no tiene un concepto histórico claro” (p. 103). Hay una brecha decidida entre ella y los adultos, especialmente los marxistas, a los que llama “iniciados” (p. 106).

La tardía respuesta a la descalificación de que Elena Garro fue objeto son las *Memorias* en donde ella puede, en estricto sentido, reír al último. Por una parte la narradora, ya en su vida adulta, ha procurado adquirir la sabiduría que los demás creían poseer y, en una especie de vuelta de tuerca, ha descubierto que ni los conocedores de la verdad conocían ni los conocimientos eran tan importantes. Así, en sentido vital, ella descalifica el orden, implícitamente racional, del mundo de los adultos: “Durante mi matrimonio, siempre tuve la impresión de estar en un internado de reglas estrictas y regaños cotidianos que, entre paréntesis, no me sirvieron de nada, ya que seguí siendo la misma” (p. 159).

En cuanto al aprendizaje del marxismo, también lleva a cabo Elena una acción desacralizadora. Después de 1968, y a raíz de la crisis mencionada en el segundo apartado, a la cual se refiere veladamente en las *Memorias*, decide conocer a los clásicos del marxismo y concluye que poca gente los conoce:

[No] leí nada marxista hasta que el dichoso procurador de la República Sánchez Vargas, me acusó de ser “uno de los jefes del complot comunista para derrocar las instituciones del Gobierno”. En 1970 le dije a Helenita Paz “Voy a leer el *Manifiesto Comunista*”. Después de leerlo vi que el término comunista se aplica con mucha frivolidad [...]. Decidí leer a todos los marxistas [...]. Descubrí que los marxistas no han leído a Marx ni a los marxistas [...] (p. 91).

La aparente ingenuidad de la protagonista de los recuerdos, le permite percibir verdades más o menos ocultas. “¿Por qué los rusos o los comunistas perseguían a otros comunistas?” (p. 35) pregunta y se pregunta, a propósito de Juan Bosh; y con frecuencia expresa preocupaciones parecidas que quedan siempre sin respuesta. Estos cuestionamientos tocan un asunto fundamental, los ajustes estalinistas llevados a cabo durante la Guerra de España. Luis Mario Schneider, en su ensayo sobre el encuentro de intelectuales ha descrito “la sorpresa —más evidente después de cuarenta años de ocurridos los hechos— de que un congreso de escritores cuya principal misión era la de brindar ayuda moral a un pueblo en guerra, transformara con saña obsesiva en preocupación fundamental cuestiones que nada tenían que ver con el sufrimiento de España y sí mucho con los intereses estalinistas” (Aznar y Schneider, vol. 3, p. 140).

La joven narradora cuenta cómo sus compañeros discuten, conspiran, actúan, se agitan y movilizan. Y de nuevo en otra vuelta de tuerca hace ver, con astucia y con la impertinencia del niño que grita que el rey va desnudo, que las actividades adultas tienen mucho de juego. Dice, por citar algunos casos, que una tarde Juan Marinello y José Mancisidor “estaban tristes, se sentían discriminados porque no los habían nombrado presidente de algo” (p. 23). Se burla del muralista David Alfaro Siqueiros, que se había mandado hacer un disfraz de “húsar austriaco” (p. 38). Recuerda también cuando el grupo completo

de mexicanos atravesó el país, arrojando todo tipo de amenazas, para llevar a cabo una importante misión secreta. El cometido resultó ser avisar al pinto, quien para entonces estaba viviendo con una bellísima española, que “aquella”, es decir Angélica Arenal, su compañera mexicana, había llegado a la península. Y por supuesto, Elena hace objeto de su ironía a su esposo: “era verdad, Paz no paraba de pensar. —Ya tengo la solución —gritó una mañana y se sentó en la cama admirado de su inteligencia” (p. 144).

## EL DISCURSO DEL JUEGO CONTRA EL DE LA GUERRA

El tono lúdico impregna el texto. En una de las páginas iniciales se lee “El viaje a España fue feliz” (p. 9). Aunque no faltan en las evocaciones escenas de tristeza, violencia y angustia, la narradora encuentra múltiples motivos de felicidad: las flores, las uvas, el mar, el sol, una muñeca, las bromas que planea con su amigo Juan de la Cabada. El infantil espíritu de juego es políticamente incorrecto para referirse a una guerra, acontecimiento viril por excelencia y trágico por definición. El discurso lúdico se contrapone al discurso bélico. Lo placentero del texto cobra así un carácter subversivo, contestatario del mundo adulto, y en buena medida masculino, regido por la seriedad y la racionalidad.

A su vez, Juan de la Cabada, en su propio testimonio del acontecimiento histórico, evocación registrada en 1979, antes que se publicaran las *Memorias...*, muestra una sensibilidad afín a la de Elena: “Para mí fue una época muy especial la de la guerra civil española. Descubrí que era capaz de sentir el despertar del mundo en medio de un bombardeo. Es curioso. Aunque sé que no se puede hablar de alegría en la guerra, si algo

encontré durante aquellos catorce meses en que estuve en España fue un inusitado júbilo de vivir” (Fierros, 141).<sup>5</sup>

En su texto, la adolescente Elena hace mofa de las figuras autoritarias, exhibicionistas, solemnes y grandilocuentes, pero muestra una inequívoca sensibilidad para reconocer la verdadera grandeza. Son conmovedores sus apuntes sobre Miguel Hernández, Antonio Machado, Silvestre Revueltas y César Vallejo, todos ellos desdichados. “El desdichado nunca tiene razón, siempre es culpable”, dice la narradora a propósito del poeta peruano.

Mediante su estrategia de poner a narrar a una joven infantilizada, a la vez ingenua y maliciosa, que al momento de escribir cuenta con la perspectiva de la distancia temporal, Elena Garro ha logrado en las *Memorias de España 1937* uno de sus mejores textos, un testimonio de una etapa significativa en su formación y un relato deleitoso y placentero.

## REFERENCIAS

- AZNAR SOLER, Manuel y Luis Mario Schneider. *II Congreso Internacional de Escritores para la defensa de la cultura (Valencia, Madrid, Barcelona, París, 1937)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1987, 3 vols.
- CARBALLO, Emmanuel, “Elena Garro”, en *Protagonistas de la literatura mexicana*. México, SEP, 1986, p. 505.

<sup>5</sup> En 1979, Juan de la Cabada fue entrevistado por Cristina Pacheco para Radio Universidad. El tema de las conversaciones eran los recuerdos autobiográficos del narrador. De la transcripción de una serie de estas emisiones, Gustavo Fierros editó una especie de autobiografía del escritor, *Memorial del aventurero. Vida contada de Juan de la Cabada*, que se publicó en 2001.

- , “Elena Garro, la mejor escritora del siglo XX”, en *Tierra adentro*, núm. 95, diciembre de 1998-enero de 1999, p. 4.
- CIPLIJASKAITĒ, Biruté, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una topología de la narración en primera persona*. Barcelona, Anthropos, 1988.
- Diccionario de Escritores Mexicanos*, Aurora Ocampo (ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- FIERROS, Gustavo, *Memorial del aventurero. Vida contada de Juan de la Cabada*, México, Conaculta, 2001.
- GARRO, Elena, *Memorias de España, 1937*. México, Siglo XXI, 1992.
- GLANTZ, Margo, “El niño y el adulto se vuelven expósitos: Elena Garro”, en *Esguince de cintura*, 1981, México, Conaculta, 1994, pp. 121-125.
- GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luzelena, “El regreso a la ‘otra niña que fui’ en la narrativa de Elena Garro”, en Nora Pasernac, Ana Rosa Domenella, Luzelena Gutiérrez de Velasco (eds.), *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*. México, El Colegio de México, 1996, pp. 109-125.
- , “El registro testimonial en *Memorias de España 1937* de Elena Garro”, en Yvette Jiménez de Báez (ed.), *Varia lingüística y literaria. 50 años del CELL. Vol. III. Literatura Siglos XIX y XX*, México, El Colegio de México, 1997, pp. 511-525.
- MIAJA DE LISCI, Teresa, “Falso que J. Miaja asesinara a V. González”, *Excelsior*, 24 de septiembre de 1993.
- MOLLOY, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, 1991, México, El Colegio de México y FCE, 1996, p. 19.
- VOLPI, Jorge, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, México, Era, 1998.



# ROSARIO CASTELLANOS. *OFICIO DE TINIEBLAS*:

## ENTRE LA HISTORIA Y LA FICCIÓN

EZEQUIEL MALDONADO\*

“El oficio de tinieblas se reza,  
por la liturgia católica, en el viernes santo”

Rosario Castellanos

[ El señalamiento sobre el origen burgués europeo de la novela es un lugar común y una verdad a medias no sólo en el mundillo intelectual, lectores y críticos de literatura, sino en manuales y diccionarios,<sup>1</sup> los más leídos por los estudiantes, y aún en textos propiamente literarios<sup>2</sup> en donde se afirma que es no sólo la creación más típica de la sociedad burguesa sino su logro más elevado: criatura de la civilización occidental. A estas certezas, delimitadas a la (in)existencia de la literatura latinoamericana, se añaden autores y críticos excepcionales como Bajtin. En su monumental obra, donde utiliza las categorías dialógico, polifónico, carnavalesco,

\* Profesor-investigador de la UAM-A, Departamento de Humanidades, Área de Literatura.

<sup>1</sup> Véase, *Océano uno color. Diccionario enciclopédico*. Barcelona, España, Océano, 1996. En esta obra, el “origen y evolución del género” se relacionan con el mundo europeo, cual dogma. Además, el estudiante se entera que la novela, “busca interesar y distraer al lector por medio de la descripción de sucesos, caracteres o costumbres”, p. 1140.

<sup>2</sup> Véase, Ralph Fox, *La novela y el pueblo*, México, Nuestro Tiempo, 1980, p. 24.

cual formas novelescas de analizar la literatura y, por ende, la novela, solamente menciona a un autor latinoamericano, Pablo Neruda, cuyo oficio era el de poeta.<sup>3</sup> Otro texto estudiado en Filosofía y Letras de la UNAM *Mimesis* de E. Auerbach, se obvia cualquier otra literatura que no sea, sobre todo, la europea.<sup>4</sup>

En el Diccionario del “Saber moderno”, *La Literatura*, dirigido por B. Gros, en una especie de introducción se advierte al lector que “al margen de todo dogmatismo” se levanta “acta de nacimiento de la literatura moderna: el año de 1880 y el naturalismo”.<sup>5</sup> Con todos los bemoles de esta afirmación, el diccionario sólo considera como autores modernos de la literatura latinoamericana a Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier y a Jorge Luis Borges. Podemos intuir que al primero, Asturias, por la obtención del Nobel en 1967, a Carpentier por su ascendencia y sus vínculos europeos,<sup>6</sup> y el caso de Borges por su *tendencia europeizante* y el privilegio de ser citado por M. Foucault en una de sus obras.<sup>7</sup> Otra monumental obra, *Historia de la novela*

<sup>3</sup> Véase, Javier García Méndez. “Por una escucha bajtiniana de la novela latinoamericana” en *Casa de las Américas* (La Habana, Cuba), enero-feb. de 1987, p. 11. En su extraordinario ensayo García M. Señala: “Sólo un escritor latinoamericano es mencionado en las tres mil páginas de la producción bajtiniana que los aparatos de editoriales occidentales nos han permitido conocer hasta el momento en lenguas latinas y germanas”.

<sup>4</sup> Véase, Erich Auerbach, *Mimesis*, México, FCE, 1950. No es gratuito el subtítulo de la obra: “La representación de la realidad en la literatura occidental”. Caso similar es el de G. Luckas.

<sup>5</sup> Bernard Gros (director) *La literatura, desde el simbolismo al nouveau roman*, Bilbao, España, Ediciones Mensajero, 1976, p. 10.

<sup>6</sup> *Ibid.* Se afirma en el Diccionario: “Novelista cubano de ascendencia francesa... vivió en París de 1928 a 1939, donde frecuentó al grupo surrealista”, p. 65.

<sup>7</sup> *Ibid.* Señala el Diccionario: “Es interesante advertir que el libro de Michel Foucault *Les mots et les choses*, que anuncia una gran problematización de los sistemas ideológicos milenarios, se abre con una referencia a Borges y a la risa y al malestar que nacen de su lectura, así como de esa presentación de objetos de pensamiento imposibles de pensar”, p. 48.

*moderna*,<sup>8</sup> también francesa de origen, rompe relativamente con este eurocentrismo literario y destaca a varios novelistas latinoamericanos: Borges, Asturias, Carpentier, Ciro Alegría, Jorge Amado, Icaza, Guimarães Rosa, Rómulo Gallegos. No hay una sola referencia a los novelistas mexicanos. Es de agradecer que esta Historia contenga un Apéndice de la “Novela Hispanoamericana”, escrito por Fernando Alegría.

A las certezas sobre el origen occidental de la novela habría que oponer la célebre y poco leída novela japonesa *Genji Monogatari*<sup>9</sup> escrita por el año mil de nuestra era y, lo que resulta increíble en un género dominado por hombres, quien la escribe es una mujer Murasaki Shikibu. En línea similar, el excelente novelista peruano Miguel Gutiérrez nos recuerda la lectura de las “dos mil páginas de *Sueño de las mansiones rojas*, la gran novela china del siglo XVIII”,<sup>10</sup> y que induce su rechazo al origen europeo de la novela.

Con este breve repaso es posible plantear, los mexicanos o latinoamericanos, que pertenecemos, eso sí, a la tradición novelística de Occidente; que las principales influencias narrativas provienen de Europa y de Estados Unidos. Sin embargo, nuestros novelistas han logrado resignificar sus obras y hoy son estímulo para escritores de diversas latitudes. Latinoamérica ha recreado genuinos aportes como la fusión de una temática, una problemática y un lenguaje narrativo propiamente americanos a través del regionalismo.<sup>11</sup> Igualmente la renovación

<sup>8</sup> R. M. Albérès, *Historia de la novela moderna*, México, UTEHA, 1966.

<sup>9</sup> Murasaki Shikibu, *Genji Monogatari (Romance de Genji)*, Barcelona, España, Juventud, 1998.

<sup>10</sup> Miguel Gutiérrez, *Celebración de la novela*, Lima, Perú, PEISA, 1996, p. 3.

<sup>11</sup> Véase, Bernal Herrera, “El regionalismo hispanoamericano: coordenadas culturales y literarias” en *Casa de las Américas* (La Habana, Cuba), julio-septiembre de 2001, núm. 224.

temática, estilística y léxica que impuso la corriente llamada del boom en los años sesenta y setenta, “con sus nuevas formas de expresar y leer la realidad cultural e histórico-social de aquellos años, junto al empeño crítico de identificación, descolonización y renovación que alcanzaron los estudios literarios latinoamericanos”.<sup>12</sup>

## LA NOVELA *OFICIO DE TINIEBLAS* Y SU REFERENCIA TESTIMONIAL

*Anécdota.* El ingeniero Fernando Ulloa, representante oficial de la Reforma Agraria, arriba a Chiapas con la finalidad de hacer vigentes las disposiciones agrarias emitidas por la presidencia de Lázaro Cárdenas, entre otras, dotación de tierras a las comunidades indígenas y rectificación de los límites hacendarios. Esto último causa malestar entre los finqueros, principalmente de Ciudad Real que ven afectados privilegios e intereses, e intentan corromper al ingeniero. En ese lapso, las condiciones sociales, ya exacerbadas, de las comunidades indias alcanzan un punto climático irreversible.

Un acontecimiento de carácter religioso es el detonador de un nuevo levantamiento indígena: una mujer, Catalina Díaz Puiljá, mediadora de los poderes celestiales o ilol revela a un grupo de chamulas: “Está madurando el tiempo; se acercan los grandes días, los días nuestros. El hacha del leñador está derrumbando el árbol que ha de caer para destruir a muchos. Te lo digo a ti y a ti. Que lo que se acerca no te coja desprevenido.

<sup>12</sup> Roberto Zurbano, “A campo traviesa: para llegar a las zonas críticas de la literatura latinoamericana (antes del siglo XXI)” *Temas* (La Habana, Cuba), julio-díc., 2000, núms. 22-23.

Alístate, prepárate...”.<sup>13</sup> Estas profecías se vinculan a la voluntad de los dioses indígenas: “La promesa de que el tiempo de la adversidad había llegado a su término” y que los indios, a través de la recuperación de sus tierras ancestrales, se igualarían a los ladinos. El asesinato del padre Mandujano, favorito del obispo de Chiapas, Alfonso Cañaverl, en tierras chamulas, precipita venganzas y más rebeldías.

La ilol Catalina anuncia a los chamulas la necesidad de una víctima indígena y, para ello, requiere *una cruz que reclama a su crucificado*. Y qué mejor si esa víctima propiciatoria es su pequeño hijo adoptivo Domingo, el que nació con el eclipse.

“Las potencias oscuras se reconcilian con sus siervos y les conceden el don que ha de hacerlos semejantes, en fuerza, en mando, a los caxlanes. Derramarán la sangre de un inocente y los que la beban han de levantarse llenos de ímpetu. Cristo tenían de más los otros. Cristo también tendrán ahora ellos”(p. 318).

La profecía se cumple y los indios poseen ahora un cristo indio. “Su nacimiento, su agonía y su muerte sirven para nivelar al tzotzil, al chamula, al indio, con el ladino. Por eso, si el ladino nos amenaza tenemos que hacerle frente y no huir. Si nos persigue hay que darle la cara” La igualación religiosa trasciende a la igualación social.

Al final, la rebelión india ha sido sofocada por los coletos. “El valle de chamula —de niebla, de regatos— ahora es el valle de las humaredas. Humo es lo que antes fue paraje, sembradío, pueblo. Humo: tierra sollamada, aire envilecido, arrasamiento y aniquilación” (p. 362). La novela finaliza con la metáfora “Faltaba mucho tiempo para que amaneciera”.

<sup>13</sup> Rosario Castellanos, *Oficio de tinieblas*, México, Joaquín Mortiz, 1962, p. 195. Las siguientes citas de esta obra aparecerán entre paréntesis.

La ficción novelada de Rosario Castellanos se origina en tres vertientes vinculadas a la historia de México: la Reforma Agraria de Lázaro Cárdenas en su periodo 1934-1940, la insurrección indígena de 1867-1871 aplacada a sangre y fuego y la crucifixión de un niño chamula, Domingo Gómez Checheb, el viernes santo de ese año. Mientras la autora fue testiga preferencial, siendo niña, de los efectos que ocasionó la reforma agraria cardenista<sup>14</sup> a familias de terratenientes como la suya, la crucifixión y el alzamiento chamulas en lapso similar son adecuaciones del célebre texto de Vicente Pineda:

“Está basada en un hecho histórico: el levantamiento de los indios chamulas, en San Cristóbal, el año de 1867. Este hecho culminó con la crucifixión de uno de estos indios, al que los amotinados proclamaron como el Cristo indígena. Por un momento, y por ese hecho, los chamulas se sintieron iguales a los blancos... Los testimonios que pude recoger se resenten, como es lógico, de partidismo más o menos ingenuo... A medida que avanzaba, me di cuenta que **la lógica histórica es absolutamente distinta a la lógica literaria**. Por más que quise, no pude ser fiel a la historia”.<sup>15</sup>

El texto de V. Pineda<sup>16</sup> reseña esta sublevación indígena y descarta el apelativo de *guerra de castas*, en referencia a la

<sup>14</sup> En referencia al general Lázaro Cárdenas, véase, Rosario Castellanos “El hombre del destino” en *El uso de la palabra*, México, *Excelsior*, 1974. En estos textos periodísticos Castellanos no oculta su admiración por Cárdenas “por su idea de la justicia y por su constancia en el deseo que se aplicara la ley... Fue este el primer nombre que escuché pronunciar a mis mayores con espanto, con ira, con impotencia. Porque su política no sólo estaba lesionando sus intereses económicos... sino que estaba despojándolos de todas las certidumbres en las que se habían apoyado durante siglos”, p. 205.

<sup>15</sup> Entrevista con Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, SEP/Ediciones del Ermitaño, 1986 (*Lecturas mexicanas*, Segunda serie, núm. 48), p. 529. Negritas del autor.

<sup>16</sup> Vicente Pineda, *Sublevaciones indígenas en Chiapas. Gramática y diccionario tzel-tal*, México, INI, 1986. Pineda ubica a esta sublevación como la cuarta, iniciada en junio de 1869 a octubre de 1870. Las próximas citas de este texto aparecen entre paréntesis.

contradicción indígena/blanco, pero asume los conceptos salvajismo *versus* civilización y las metáforas tinieblas *versus* luz: análogas a las ideas dominantes del cono sur. Estas guerras, afirma Pineda, no son contra las razas, sino contra la civilización, encarnada ésta en los terratenientes coletos. El origen de la sublevación lo ubica cuando Pedro Díaz Cuscat y Agustina Gómez Checheb fabrican un figurín de barro y lo adornan con listones en el paraje Tzajal-hemel, cerca del pueblo de Chamula. Propagan el rumor del advenimiento de un ídolo celestial parlante para favorecer a los pobladores. Se entera el cura del pueblo, acude al paraje, sermonea a los indígenas y se lleva a la figura. Posteriormente se repite esta historia pero corregida: los indios difunden consignas sobre catástrofes y tiempos malignos de seguir el orden de cosas, el blanco sometiendo al indio. El jefe político de la zona manda aprehender a Pedro Díaz C. y a varios de sus seguidores por *faltas a la autoridad*. Pero salen en libertad “bajo el efímero pretexto de que estaba vigente la ley de libertad de conciencia y de libertad de cultos”(p. 75)

V. Pineda destaca el sarcasmo indígena, expresiones burlescas a leyes coletas y medidas audaces como el tener un Cristo propio que les iguale a los blancos. Pedro Díaz Cuscat propone: “Tener un señor propio a quien adorar, que tuviera una misma alma y una misma sangre que sus hijos... se eligió para ser crucificado el viernes santo del año de 1868 al joven indígena Domingo Gómez Checheb, de diez a once años de edad...” (p. 77) En este ascenso, Ignacio Fernández Galindo, de la ciudad de México, ofreció dirigir a los chamulas en *contra de los de su propia raza* y asolaron pueblos y rancherías aledaños a Ciudad Real. El día 17 de junio de 1867 se enfrentaron verbalmente Fernández Galindo y el jefe político de la entidad. Pese a burlarse y desconocer leyes coletas y federales, Fernández Galindo se entrega a estas autoridades en canje por Díaz Cuscat y seguidores, que habían sido encarcelados.

El 21 de julio los chamulas, al mando de Cuscat, exigen la liberación de Fernández Galindo, que es negada. Empieza el asedio a Ciudad Real y los indios ganan esa primera batalla. Pineda distingue entre personas de la *primera clase de la sociedad* de Ciudad Real, *patriotas o personas notables*, frente a la chusma alzada o soliviantada. Se pregunta “hasta hoy no hemos podido alcanzar ¿cuál fue el motivo porque las chusmas indígenas victoriosas se quedaron en sus posiciones sin marchar en maza para sobre la población, cuando la fuerza del gobierno andaba dispersa...”(p. 101) Posteriormente el ejército toma la ofensiva y masaca a los indios que fueron incapaces de organizarse. Hubo resistencia indígena aislada pero ya la bota militar y los terratenientes imponían sus condiciones. Hasta aquí la crónica de Pineda.

“Los testimonios que pude recoger se resienten, como es lógico, de partidarismo más o menos ingenuo”, Con esta frase lapidaria, Castellanos evidencia al cronista Vicente Pineda, insigne coletista y fuente histórica primordial y, a pesar de ello, inserta sublevación y crucifixión indias y logra trascender, en la ficción, prejuicios, racismos y valores de la clase dominante de antaño. Para Jean Franco, Castellanos cayó en la trampa coletista: “Elegió como fuente una anécdota histórica de dudosa autenticidad, una anécdota que la impresionó en cierto modo pero que destruye la autenticidad histórica que deseaba”.<sup>17</sup> Franco califica de historia apócrifa e inventada por los terratenientes en desprestigio de las auténticas víctimas: los indios. La ficción rosariana

<sup>17</sup> Jean Franco, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México, El Colegio de México/FCE, 1994, p. 182. Franco evidencia a otro intelectual: “El famoso antropólogo Ricardo Pozas, que trabajó con los chamulas en 1950, relata esta leyenda en su libro *Chamula* como si fuera un acontecimiento verídico, incluso menciona la crucifixión como ejemplo de una tradición de sacrificios humanos que se remontara a los antiguos mayas”.

se eleva a otro rango, adquiere otra dimensión no sólo al trastocar valores y maniqueísmos bueno/malo sino al imponer una lógica estética que supera las limitaciones y prejuicios históricas. M. Lienhhar analiza cómo la ficción destruye el tendencioso texto de Pineda: “Panfleto que justificaba la masacre de los indios por la política supuestamente agresiva, anti-ladina, de los insurrectos. La *polifonía* narrativa que desarrolla Castellanos, no necesariamente convincente en sus aspectos etnoficcionales, revela en todo caso la índole monológica de la versión ladina canónica”.<sup>18</sup> Analicemos algunas claves de *Oficio de tinieblas*.

I. Novela regionalista *tardía*. Si atendemos a la crítica y reseñas literarias de los años sesenta y setenta, *Oficio de tinieblas* sería doblemente reprobada: cuenta una historia regional frente a la floreciente temática urbana y narra un acontecimiento rural cuando ya esta producción agotó sus posibilidades y su época de esplendor, 1924-1940. Su aparición en 1962 contrasta con dos novelas con cuyo natalicio emparenta: *La muerte de Artemio Cruz* de Fuentes —la acumulación de riqueza y poder en un político, mediante novedosos recursos narrativos y la apuesta a la universalidad y el cosmopolitismo— y *Las tierras flacas*, vida de un patriarca en un pueblo de campesinos desarraigados y sin identidad. La Historia de la época, avance portentoso del capitalismo, también reprobaba a Castellanos pues el otrora espíritu nacionalista cede ante una burguesía desnacionalizada que abre puertas al capital extranjero. Presenciamos en ese México a una población rural en ciudades ocupando villas miseria, ciudades perdidas, fabelas. De ahí el calificar como obsoletas o anacrónicas obras de una enorme vitalidad, pero a contracorriente, como *Oficio de tinieblas*.

<sup>18</sup> Martín Lienhard, *La voz y su huella*, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1990, p. 328.

Hoy constatamos que la novela rural, señala Bernal Herera, no es sino un eslabón más de una larga cadena cuya producción continúa en nuestros días en textos tan diferentes como *Pedro Páramo* o *Cien Años de soledad*; amén de cierta impopularidad tras el surgimiento del *boom* y, lo más lamentable, ante la ausencia de lecturas críticas contemporáneas, individuales y de conjunto.

II. Historia y ficción. Castellanos, al través de la ficción, amplía y complejiza dos tramas históricas: la sublevación chamula de 1867-1870 y la reforma agraria cardenista. Entrelaza experiencia y testimonio documental con la finalidad de recrear esas etapas históricas, confusa la primera cuando no tergiversada por los prejuicios de cronistas. Castellanos procede no por representación fidedigna vinculada a una interpretación histórica, sino mediante una hipótesis: un grupo de la etnia tzeltal, los chamulas, a través de una insurrección *mesianica* pretende igualarse con los blancos en sus condiciones espirituales y sociales, no económicas ni desestabilizando a la clase en el poder. La autora confiesa perplejidad y frustración al no *empear* lógica histórica con lógica literaria y, por ello, ser infiel a la Historia; pero, finalmente, logro de la trama novelesca y abandono del hecho real.

La confesión intenta explicar las causas de la contradicción Historia/ficción y sus resultados. La autora procede mediante aproximaciones sucesivas, va tanteando un terreno sumamente resbaladizo donde intuye el principio pero ignora el final. Las certezas no son instrumentos de su oficio sí las ambigüedades. Es una acróbata sin red de protección. Al contrario, el cronista, afiliado al poder dominante, se maneja mediante certezas y ante la arrogancia: ¿quién posee la autoridad para rebatir lo que vio y escribió? Así lo señala V. Pineda: *De los acontecimientos y demás ocurrencias habidas en esta sublevación el autor es*

*testigo presencial de algunos hechos.* Y si faltaren está la documentación de los diarios y la información de comandantes y capitanes. Todo ello genera un plus, como hoy se dice: esta crónica será fuente o referencia primordial para otros relatos o ficciones. Sin conocer a Marx Pineda intuye, y seguramente comprobó, que las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época, o que quien posee el poder material también es dueño del poder espiritual.

III. Traducción de una cultura. Primero fue el terror, después la perplejidad y, al final, la admiración indígenas ante el secreto poder de la escritura, el enigma del papel parlante. Por ello, su descubrimiento pone en tela de juicio el recurso comunicativo oral y, por ende, el menosprecio y devaluación de mecanismos tradicionales. La escritura cobrará relevante prestigio al paso de la creciente *inferioridad* de lo oral. Una con poder decisivo de tierras, vidas, pensamientos; la otra, acorralada en choza y parajes, como medio expresivo indio. ¿Era real la superioridad de la escritura sobre la oralidad, lo fidedigno de una frente a lo dudoso de otra? En *Oficio de tinieblas* son relevantes tres etapas del destino indio:

Pedro González Winiktón, líder indio y marido de la ilol Catalina, se estremece al leer de corrido, al descubrir nombres de objetos, escuchar su pronunciación y al escribirlos: “¡Qué asombro cuando escuchó, por vez primera, *hablar el papel!*” (p. 58). *Su apoderamiento* del mundo, paradójicamente, será a través de la cartilla religiosa de San Miguel. Después, Winiktón desea apelar a justicia y leyes de blancos y que mejor utilizar sus propios recursos, lengua y escritura, que serán *validados* por jueces y autoridades:

“Fernando saca el papel que habla; apunta lo que oyes para que todo lo tengas presente. Aquí está Crisanto Pérez Condiós y la historia de cuando lo engancharon a la fuerza para trabajar en las fincas. Aquí, Raquel

Domínguez Ardilla, con las señas de los latigazos que todavía no cicatrizan en su espalda... Pon, con esas letras, que los soldados entraron al paraje de Majomut y arrasaron lo que salió a su paso... apúntalo, Fernando; escríbelo, caxlan" (p. 186).

Y en la tercera escena, Castellanos relata la veneración de un supuesto libro divino que vincula a los indios con sus ancestros, Jean Franco alude a uno de los mitos de *Oficio de tinieblas*, la escritura: "Los tzotziles dispersos se reúnen en una cueva (es inevitable la referencia platónica) e incorporan a sus rituales un libro que no pueden descifrar: resulta ser el de la Ordenanza Militar: sin saberlo veneran el mismo sistema que los ha derrotado, y así aseguran su propia opresión".<sup>19</sup> Franco percibe este mito, la escritura, cual instrumento del dominio blanco, sin embargo está presente la contradicción: alienación hacia el papel que habla frente a la percepción, en Winiktón, de ser instrumento de denuncia y de liberación.

En el vínculo indisoluble ficción de Rosario Castellanos-historia de Vicente Pineda, se establece una cruel paradoja, si las hay: el cronista conoce y reproduce mediante gramática y diccionario la lengua tzeltal.<sup>20</sup> Pero su difusión no intenta rescatar o salvaguardar esa lengua, y dentro de ella su cultura. Todo lo contrario: el lingüista e historiador utiliza la consigna de los

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 186.

<sup>20</sup> Recordemos que una gramática y un diccionario contienen datos duros e irrefutables, científicos. "El diccionario es un producto cultural e inserto en una condición histórica e ideológica concreta", o lo que es lo mismo las ideas dominantes de una época... Véase, Raúl Reissner, "El indio de los diccionarios", *Comunicación y Cultura*, México, UAM-X, julio de 1985. Al respecto, es ilustrativo de un discurso desde el poder como se recomienda el texto de Pineda en la Presentación: "Fundamental en la historia de los movimientos indígenas de liberación en América... para contribuir a la labor de antropólogos e historiadores (estos datos...) ayudarán al estudio riguroso y profundo de nuestra historia".

antiguos misioneros: conocer la lengua aborigen para mejor dominar. Por lo contrario, Rosario Castellanos simpatizante de la causa india desconoce la lengua tzeltal o no la aprendió a profundidad. Ello le hubiese permitido penetrar, más bien interiorizar, en el alma chamula. Castellanos maneja el código cultural mediante una dimensión más densa, de participación, gracias a la aceptación de la cultura del *otro*. El conocimiento de V. Pineda del código lingüístico se convierte en un obstáculo intelectual, el ser instrumento de control más que liberador, amén de su condición de clase.

IV. Enajenación. En la novela, esta categoría está inmersa en las relaciones sociales, no se salvan ladinos ni indios. Las relaciones humanas se toman lo contrario y el mundo rural de Castellanos sufre una constante degradación que evidencia el discurso del sector dominante de la época: el campo o terruño colmado de virtudes paradisiacas y lejano del infierno ciudadano o imperio del mal, violento y degradado. El coletito sufre una alienación irreversible al estar maniatado a su poder y a sus leyes, a los miles de indios que sojuzga; el indio, por lo contrario, es objeto de la alienación coleta pero también es alienado de su propia cultura, una cultura que desconoce. En este complejo entramado, Castellanos avizora en lengua-colectividad-solidaridad indias resquicios que los liberen de pesado fardo alienante.

Por ejemplo, la categoría económica dinero en *Oficio de tinieblas* es novelada como parte integral del modo de vida coletito:

“Dinero. La dote con la que el padre quiere cubrir una fealdad excesiva o remediar una virginidad maltrecha. Dinero. La herencia que, en torno de la cama del moribundo, se disputan los allegados. Dinero. Litigios interminables para apoderarse de una franja de tierra, de una escritura de propiedad. De una generación a otra se transmiten el pleito, la codicia, el odio” (p. 287).

Y este dinero funciona para adquirir frivolidades, comprar cual mercancía devaluada trabajo y ánima indias. Y también funciona para transformar en seres extraños a sí mismos a coletos e indios y para que objetos venerados adquieran existencia propia, *más real* que la de sus dueños. C. Marx señala al respecto:

“Cuantos menos libros leas, menos vayas al baile, al teatro y a la taberna, menos pienses, ames, teorices, pintes, pesques, etcétera, más *ahorrarás*. Mayor será tu tesoro... Cuanto menos *seas* tú, cuando menos exteriorices tu vida, más *tendrás*, mayor será tu vida *enajenada*, más esencia enajenada acumularás”.<sup>21</sup>

V. Rebelde, traidora, sumisa. Rosario Castellanos descartó temas como sometimiento y rebeldía indígenas o explotación y racismo de opresores como hilo conductor de sus narraciones. Si destaca como unidad de sus relatos la persistente recurrencia de ciertas figuras: las mujeres desvalidas, las adolescentes marginadas, las solteras vencidas, las traidoras, las estériles. ¿No hay otra opción?, inquiere Castellanos, “Dentro de esos marcos establecidos, sí. La fuga, la muerte, la locura. La diferencia entre un cauce y otro de vida únicamente es de grado. Porque si lo consideramos bien, tanto las primeras como las otras alternativas no son propiamente cauces de vida, sino formas de muerte”.<sup>22</sup> En esa galería, la personalidad rebelde cumple un papel fundamental, como el caso de la ilol Catalina que transgrede “un orden patriarcal dominante tanto en el grupo indígena como en el grupo ladino al abandonar la posición de otro subordinado

<sup>21</sup> Carlos Marx, “Manuscritos económico filosóficos de 1844”, en *Marx. Escritos de juventud* (trad. de Wenceslao Roces), México, FCE, 1987, p. 629. Cursivas de C. Marx.

<sup>22</sup> Rosario Castellanos, “Satisfacción no pedida”, en *El uso de la palabra*, México, *Excélsior*, 1974, p. 229.

para asumir el rol de sujeto constituido en la actividad y trascendencia... Catalina hará uso del lenguaje para intervenir y modificar el devenir histórico".<sup>23</sup> Esta ilol incita al pueblo chamula a la rebelión pero, la masacre del mismo, revela el fracaso de su palabra, o su voz como mujer, en un ámbito donde el predominio de la palabra lo detenta el hombre, blanco o indio. En Catalina, la ilol, en la mujer india, se condensa la imagen rosariana, la expresión de la desgracia.

VI. Rebelde, taimado, desagradecido. El indio, al contratarse y vender su fuerza de trabajo, necesariamente se exilia de la comunidad, de sus parajes, de su existencia. El desamparo, la tristeza, la soledad, serán sus acompañantes. Será necesario que aprenda la lengua de sus patrones pero también sus valores y vicios. En esta travesía, su identidad es la primera víctima:

"Desde el momento en que se alejaron de sus parajes se operó en los indios una extraña transformación. Dejaron de ser Antonio Pérez Bolom, tocador de arpa; o Domingo Juárez Bequet, cazador de gatos de monte y famoso pulseador; o Manuel Domínguez Acubal, entendido en cuestiones de encantamientos y brujerías. Eran solamente una huella digital al pie de un contrato. En su casa dejaron la memoria, la fama, la personalidad. Lo que andaba por los caminos era un hombre anónimo, solitario, que se había alquilado a otra voluntad, que se había enajenado a otros intereses" (p.51).

Lo que Rosario Castellanos narra no es sólo la historia de estos personajes o la de Winiktón, respetado ex juez de su comunidad, ni la de los chamulas sino la de los indios de Los Andes, de las sierras boliviana y guatemalteca. Nos recrea la destrucción

<sup>23</sup> Lucía Guerra, "El lenguaje como instrumento de dominio" en *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX* (Aralia López, coord.), México, El Colegio de México, 1995, p. 191.

del colectivo, del tejido comunitario, de los lazos familiares. Este hombre en su desamparo olvidará sus virtudes y a cambio aprenderá vicios y degradaciones. Pero también, medirá sus fuerzas, sus potencias, frente al hombre blanco y descubrirá debilidades y fortalezas. Sin embargo, en el caso específico de los chamulas, se cumple parcialmente la profecía del historiador Vicente Pineda, en torno a la cuarta ¿y última sublevación? al proporcionar vacunas civilizatorias en el intento de exorcizar la resistencia indígena: contener su *asombrosa reproducción*, propiciar que *el gobierno y los ministros de la religión* les hablen en su idioma, para ello la gramática y el diccionario Tzeltal del propio Pineda; *no distraerlos* de las tareas agrícolas y, por último, fomentar su inserción en el mundo civilizado, por ejemplo como sirvientes o jardineros, en el ánimo de que *cambien de vestido, aprendan a hablar el castellano, olviden sus dialectos, y la mayor parte de ellos contraiga relaciones y enlaces que les imposibilite volver a sus antiguas costumbres*.<sup>24</sup> No cabe duda que al novelar la sublevación chamula y no otra, Rosario Castellanos pone el dedo en la llaga en una historia con un expediente abierto.

VII. Profecía. No sólo Catalina la ilol lanza arengas y profecías. Ni únicamente el cronista Pineda propone medicamentos lingüísticos y recetas civilizatorias para contener y explotar racio-

<sup>24</sup> Vicente Pineda, *op. cit.* Véase, Prólogo. Los consejos que dictó el cronista parecieran cumplirse puntualmente. Hoy el pueblo chamula mantiene la vanguardia en su intolerancia religiosa y en su afinidad corporativa con el partido que estaba en el poder, el PRI. "Frente a la hostilidad y el cerco impuestos por la explotación regional, los tzotziles de San Juan Chamula construyeron en esos años de incubación una especie de fortaleza comunitaria, un castillo de la pureza crecientemente autoritario, intolerante y excluyente, que se constituyó en el modelo más acabado". Véase, A. García de León, *Fronteras interiores. Chiapas una modernidad particular*, México, Océano, 2002, pp. 107-111.

nalmente a la barbarie indígena. Rosario Castellanos, a través de Fernando Ulloa, señala:

“Las rebeliones de los chamulas se han incubado siempre, como hoy, en la embriaguez, en la superstición. Una tribu de hombres desesperados se lanzan contra sus opresores. Tienen todas las ventajas de su parte, hasta la justicia. Y sin embargo fracasan. Y no por cobardía, entiéndame. Ni por estupidez. Es que para alcanzar la victoria se necesita algo más que un arrebato o un golpe de suerte: una idea que alcanzar, un orden que imponer” (p. 309).

Es clave la referencia por varias razones: el levantamiento indio de enero de 1994 encauzó la rabia y el descontento, confrontó en el terreno militar al poder establecido y luego dio paso a la palabra convocando a la sociedad civil y lanzando planes, programas y un proyecto de nación.

Los anteriores movimientos y alzamientos habían caído en la raya pero *sin una idea que alcanzar, un orden que imponer*. El zapatismo de 1994 ha inventado formas de resistencia novedosas y su discurso, en castellano y en lengua indígena, evidencia la pobreza intelectual y la irracionalidad del actual poder. Estamos frente del caso inusitado de unos indios arrinconados que portan destreza discursiva, salvaguardando el arca de la memoria y con una dignidad a toda prueba. Hoy es posible conectar, en tiempo y espacio, aquella frase de Castellanos: *Debe haber otro modo de ser más libre y más humano* con la consigna zapatista que prelude la construcción de *un mundo en el que quepan muchos mundos*.

## BIBLIOGRAFÍA

CASTELLANOS, Rosario, *Oficio de tinieblas*, México, Joaquín Mortiz, 1962.

- , *Obras I Narrativa*, México, FCE, 1996.
- , “La mujer en el mundo indígena” en *Declaración de fe*, México, Alfaguara, 1997.
- , “El uso de la palabra”, México, *Excélsior*, 1974.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio, *Fronteras interiores. Chiapas: una modernidad particular*, México, Océano de México, 2002.
- FOX, Ralph, *La novela y el pueblo*, México, Nuestro Tiempo, 1980.
- FRANCO, Jean, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, El Colegio de México/FCE, 1994.
- GARCÍA MÉNDEZ, Javier, “Por una escucha bajtiniana de la novela latinoamericana” Casa de las Américas (La Habana, Cuba), ene.-feb. de 1987, núm. 160.
- GUERRA, Lucía, “El lenguaje como instrumento de dominio y recurso desconstructivo 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.
- HERRERA, Bernal, “El regionalismo hispanoamericano: coordenadas culturales y literarias” Casa de las Américas, La Habana, Cuba, jul.-sept., 2001, núm. 224.
- LIENHARD, Martin, *La voz y su huella*, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1990.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia, *De la intimidad a la acción. La narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo*, México, UAM-I, 1985.
- , “Rosario Castellanos: lo dado y lo creado en una ética de seres humanos y libres”, en *Política y Cultura*, México, UAM-X, primavera 96, núm. 6.
- PINEDA, Vicente, *Sublevaciones indígenas en Chiapas. Gramática y diccionario Tzeltal*, México, INI, 1986.

RODRÍGUEZ-LUIS, Julio, *Hermenéutica y praxis del indigenismo. La novela indigenista de Clorinda Matto a José María Arguedas*, México, FCE, 1980.

Zebadúa, Emilio, *Breve historia de Chiapas*, México, El Colegio de México/FCE, 1999.



## MÍNIMO HOMENAJE

A LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ

SEVERINO SALAZAR\*

Una de las más importantes plumas de la literatura mexicana del siglo XX, Luisa Josefina Hernández, nació en la ciudad de México en 1928, y pertenece a esa generación de escritores talentosísimos y prolíficos como Carlos Fuentes, Sergio Galindo, Jorge López Páez, Rosario Castellanos y Emilio Carballido, por mencionar sólo unos cuantos. Siempre más asociada e identificada con el teatro, su obra narrativa es abundante en novelas (hasta 1989 había publicado 16), y tanto o más importante que en el género dramático. Como en el caso de su compañero de viaje literario, Emilio Carballido, su producción para la escena compite en calidad, importancia y prolijidad con su narrativa.

Su carrera como novelista comenzó en 1959 con la publicación de *El lugar donde crece la hierba*. Aparecía en la legendaria Colección Ficción de la Universidad Veracruzana, que a la sazón animaba Sergio Galindo. El entusiasmo que provocó esta primera novela en los suplementos culturales de la época auguraba el advenimiento de una narradora de excepción, casi inédita en el panorama literario de entonces por sus temas y motivos.

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

Esta novela hurga, con una prosa poética e intensa, en las sutiles motivaciones psicológicas de un personaje femenino y su mundo íntimo en su relación con el amor y sus intrincados procedimientos, y la existencia en el sentido sartreano. Se podría afirmar que es el primer personaje femenino que, en la narrativa de los sesenta, explora con tanta minuciosidad en sus motivaciones psicológicas.

La explicación y exposición de estos embrollos de la condición humana se volverán una constante en su obra futura, los cuales irá profundizando a lo largo de los años y a través de sus novelas. También esta primera impresión de la crítica le valió que se la incluyese entre los exponentes de la novela psicológica.

Y no faltó razón, adivinaron aquellas voces críticas —entre ellas el legendario maestro César Rodríguez Chicharro— el camino que seguiría nuestra autora a lo largo de los próximos treinta años: en sus siguientes novelas se dedicaría a la exploración de los dramas interiores en que se debaten individuos al parecer comunes y corrientes, que habitan mundos cotidianos, pero muchas veces oscuros, sórdidos, nunca carentes de importancia, de estética y de pathos. Pero, por otro lado, nos preguntamos qué novela no es psicológica en mayor o menor medida.

En la década de los años sesenta salieron a la luz siete de sus novelas, lo cual nos da una idea de su ritmo de trabajo en la escritura; eso sin tomar en cuenta las obras de teatro que escribió en ese mismo tiempo y que estrenó; y amén de las que se quedaron en el cajón sin estrenar. Sin embargo, ese es otro asunto. Como sin duda lo es el hecho extraño de que esta autora tan dotada no haya dado a la estampa un libro de cuentos, aunque se sabe que en sus inicios como narradora publicó algunas narraciones breves. (Ella misma, en una entrevista, ya en los años setenta, comentó que éstos no le gustaban porque acababan muy

pronto). O que haya publicado unos cuantos ensayos en revistas y suplementos de muy escasa circulación.

Solamente conozco algunos, muy breves, de ocasión. Y uno se ve forzado a preguntarse el porqué de la falta de motivación de esta autora para publicar ensayos, ya que las clases de literatura comparada y de teoría dramática que impartía en Filosofía y Letras de la UNAM, son parte de una leyenda, marcaron un paradigma, pues en ellas ensayó, enseñó y puso en práctica sus propias teorías del teatro moderno y clásico, de la narrativa y de la escritura en general, del ser del artista, así como también puso a leer y analizar la novela clásica y moderna a muchas generaciones; entre éstas a muchos escritores.

Como muestra un botón: parte de su método para enseñar el género novelístico, estructura de la novela, era que al final del análisis de ésta, el alumno debía de sintetizarla en una sola oración. Y era prodigioso el ver cómo después de una lectura acuciosa, de muchos esquemas y estructuras en el pizarrón, la novela efectivamente cabía en un solo enunciado. Por ejemplo, después de cinco o seis clases de análisis y discusión de *El idiota* o de *La balada del café triste*, el alumno escribía en su cuaderno la esencia de la novela en muy pocas palabras. Pero hay que aclarar que esto era más un ejercicio intelectual que una reducción. El otro maestro, que se sabe utilizaba este mismo método de análisis, es el estructuralista francés Roland Barthes.

Y a uno no le queda más que lamentar que con la lucidez, originalidad y agudeza del método, muy de Luisa Josefina Hernández, con las que se impartieron esas cátedras, de la pluma de esa misma persona no salieran libros de ensayos con igual calidad de penetración y lucidez con la que expresaba oralmente en su cátedra.

*La plaza de Puerto Santo* (1961), tiene como escenario la plaza de un pueblo tropical y bananero de la provincia mexicana.

Igual que en una comedia de enredos, desde ahí se nos narra la historia de un grupo de hombres respetables, sin embargo ociosos, que un buen día se les ocurre la perversa idea de espiar y descubrir las actividades nocturnas de los habitantes de dicha comunidad. Hay en esta comunidad tan peculiar una fábrica de ron llena de obreros y una dueña que funcionan como el elemento dionisiaco, de embriaguez y sus consecuentes implicaciones. Al desvelarse la vida íntima del pueblo, el pueblo entero sufre el resultado de este desvelamiento, de esta provocación, de este escándalo. (Existe una versión para teatro hecha por la misma autora y una película, adaptada por Emilio Carballido). Los elementos telúricos, heredados de la narrativa lationoamericana al estilo José María Arguedas o José Eustacio Rivera, se van a encontrar en la narrativa de esta autora, como detonadores de la acción, como parte intrínseca de los personajes o como catalizadores. Pensemos en narraciones con las que esta autora visita la provincia: *Nostalgia de Troya* (1972), *Cartas de navegaciones submarinas* (1987), y *La cabalgata* (1988). Y qué decir de *Apocalipsis cum figuris*, (1982). Aunque en esta última el escenario corresponde a otro espacio, como se verá más adelante.

Es necesario tener en cuenta que, aunque salieron publicadas en determinadas fechas, las novelas fueron escritas años antes. Al final de la mayoría de estas obras se encuentra la fecha y el lugar donde les fue puesto el punto final. Por otro lado, es una práctica inusual entre los novelistas mexicanos la de fechar la terminación de sus obras. Dichos datos, en nuestra autora, son importantes, porque nos ayudan a hacer comparaciones entre su producción para el teatro y su narrativa, para observar en el tiempo su evolución en cuanto a su selección de temas y motivos, cómo se va desplazando de un tema a otro y cómo va profundizando en ellos, también para ubicarla con relación a lo que se producía en el panorama nacional, y un largo etcétera.

Aunque las causas de este espacio de tiempo, algunas veces prolongado, entre escritura y publicación de la obra nos sean desconocidas, pueden obedecer a variados motivos: o la autora se demoró en entregar la novela a la imprenta o el editor tomó mucho tiempo en publicarla. (En una entrevista de 1971, enumeraba las obras que tenía en el cajón, esperando ser publicadas). Así pues, por ejemplo, *Los trovadores* está fechada en 1968 y publicada cinco años después, en 1973; *Almeida* está terminada en Cuernavaca, en julio de 1983, y es publicada seis años después, en 1989, por el FCE; *Apocalipsis cum figuris* está fechada en abril de 1974, y es publicada hasta 1982. No sucede lo mismo con *Los palacios desiertos*, que fue terminada a mediados de 1962 y apareció al siguiente año.

La primera época narrativa de Luisa Josefina Hernández oscilará entre la ciudad de México y la provincia. No es ajena a las prácticas literarias de la época. Pero su provincia ya no será como la de Rulfo o Yáñez, ni como la de Ricardo Pozas o Rojas González; será una provincia más actualizada, más sofisticada —pero no menos trágica, aunque la tragedia será más soterrada, más íntima, más sutil—, más inmedita y compleja, como la verán también los ojos de otros narradores como Jorge López Páez, Sergio Galindo o el propio Emilio Carballido. La ciudad tampoco será la del primer Carlos Fuentes y el afán totalizador de sus novelas.

La ciudad que ella nos alumbra contiene modestos rincones, bullendo de drama, bien identificables: los populares cafés de chinos, un departamento deprimente donde vive el modelo de trajes de baño (*La memoria de Amadis*); un hotel de segunda o una casa de huéspedes (*Los palacios desiertos*); los departamentos y los lugares de diversión de la clase media, (*La cólera secreta*, *La noche exquisita*, de 1965) etcétera. *El valle que elegimos*, de 1965, como su título bellamente lo afirma, es un

homenaje a la Ciudad de México. En la mitad de los años sesenta, la ciudad era un motivo ineludible, estaba en los ojos de todos los narradores. Y por coincidencia editorial, este año aparecerían tres novelas de nuestra autora.

*La primera batalla*, de 1965, publicada por Era, tiene como escenario otra ciudad: Cuba, sus calles, sus guaguas, sus rincones, durante los primeros meses de la revolución. Es una novela muy diferente a lo que había hecho hasta entonces e hizo después nuestra autora. Es más una crónica —en pequeñas viñetas, llenas de diálogos ingeniosos, simpáticos, compactos y mucho color local— de los primeros momentos de la revolución, con todo el despliegue de entusiasmo que ese acontecimiento histórico provocaba en los intelectuales latinoamericanos. Un aspecto interesante de esta narración es su técnica segmentada y el mosaico de la vida cubana que al final de la lectura queda en la mente del lector.

Sin embargo existe otro espacio, otro escenario más importante y significativo (y si hacemos eco de la noción que afirma que tiempo y espacio son lo mismo, que son indivisibles); otro *setting* más grandioso y rico en el sentido en que lo define E. M. Forster, donde sucede una porción importante de la dramaturgia y de la narrativa de esta autora: un espacio y al mismo tiempo un tiempo, ubicados en lo ontológico, en el mito, en el origen o en la atemporalidad de lo mítico. Este espacio y su atmósfera, con sus leyes y convenciones propias, corresponde a la denominada “escuela gótica”, por un lado y, por el otro, a lo surrealista, lo fantástico, lo “medieval” oseudomedieval a la manera de esa joya de la edad media titulada *La leyenda dorada*. El primero es una derivación directa de la narrativa gótica que aparece en la novela inglesa después de su exceso de realismo y racionalidad, y sobre todo prerromántica, de las últimas décadas del siglo XVIII. Y, el segundo, corresponde o deriva

del no menos misterioso y fértil *setting* de la hagiografía, de las leyendas de los santos recopiladas y escritas por Jacobus de Vorágine en pleno siglo XIII.

Es en este escenario donde se reproducen esos diálogos violentos y poéticos, místicos, de los siete ritos de paso titulados *Autos sacramentales*, o donde aparecen y se dan la mano tanto seres fantásticos, sublimes, así como deformes y grotescos; o las tramas alucinantes y alucinadas de las novelas *Los trovadores*, *Apostasia* y *Apocalipsis cum figuris*. Este mundo y esta atmósfera donde cabe todo, donde todo es posible y probable, este espacio maleable, que se puede retorcer y deformar de acuerdo con las necesidades del artista. Un mundo que, sin embargo, ya se había hecho presente en nuestra autora desde *Los palacios desiertos*, en la narración insertada en esta novela —como un diario encontrado—, la fantástica, donde aparece un dragón con ojos como dos enormes uvas, y un bosque misterioso, de fábula, que complementa a la primera parte, a la realista, la que narra la existencia del atormentado Rob Marlon. Creo que desde esta novela la autora comienza a contrastar y a traslapar mundos, realidades.

De entre estas 16 novelas hay por lo menos cuatro que son magistrales: *Apocalipsis cum figuris*, *Los trovadores*, *Cartas de navegaciones submarinas* y *Apostasia*, donde, sin ninguna duda, se percibe a una artista madura, trabajando con toda la capacidad de su inteligencia, su aprendizaje, abriendo nuevos caminos en su tradición y en perfecto dominio de sus habilidades estéticas. Son cuatro novelas que de alguna forma llevan el género a límites insospechados. Las cuatro piden un lector atento, avisado, que no se distraiga, dispuesto a entrar en un juego plástico donde se ponen a prueba su propia inteligencia, su conocimiento del mundo y la cultura. Las referencias a la cultura mística occidental son muchas (son novelas demasiado

inteligentes para estar al alcance del lector. Tal vez aquí se halle la razón por la cual las obras de nuestra autora no circulen con profusión).

A finales de los sesenta y principios de los años setenta, se hace evidente en la producción de Luisa Josefina Hernández una preocupación estética que trabaja y reflexiona sobre la mística, sobre la gracia y el pecado, sobre los problemas de la fe que Dios, como ente y concepto, le plantea al hombre. Esto quiere decir desde *Los trovadores* (de 1973, aunque escrita cinco años antes), tal vez. Aquí es justo hacer notar la correspondencia o el diálogo que se da entre su producción dramática y su producción narrativa. En 1994 publica sus siete *Autos sacramentales*, en la desaparecida editorial Jus, que aunque fueron escritos muy al principios de los setenta (entre 70 y 72), y sólo uno fue puesto en escena en esos años, por las fechas deducimos que fueron escritos al mismo tiempo que escribía las novelas *Los trovadores* y *Apostasía*; en seguida vino *Apocalipsis cum figuris*, en 1974, aunque publicada hasta 1982, que le valió el Premio Villaurrutia en ese año.

Emilio Carballido, en la breve presentación de los *Autos sacramentales*, dice que este género netamente didáctico, catequizador —que florece en la España del Siglo de Oro, en un tiempo cuando no es para nada necesario, pues no cumplía con su función original— era tan absurdo como predicarle al convencido. Sin embargo, al no tener una función de adoctrinamiento se tiene que desarrollar y transformar en una experiencia estética, espiritual, en un juego barroco. Lo literario se impone sobre lo utilitario y funcional, se sofisticada. Y esto es importante porque el auto sacramental es el género que más se ajusta a las necesidades de nuestra autora, es el vehículo que ella modifica, adapta y enriquece de acuerdo con sus necesidades plásticas: los diálogos, los escenarios, las atmósferas, los conflictos, los estereotipos

—en su acepción más positiva— y los arquetipos, obviamente los temas y motivos. En sus manos este género se vuelve maleable, toma formas insospechadas. Y lo practica tanto en la escena como en la novela. Como muestra dos botones: *La danza del urogallo múltiple* y *Apostasía*.

De aquellos aprendizajes proviene *Apocalipsis cum figuris*. Es un mundo de peregrinos y seres deformes que nos recuerda también algunos de los personajes de Chaucer y de *The Pilgrim's Progress*, novela inglesa, escrita en la celda de una cárcel en el siglo XVI por John Bunyan. Solamente que los preregrinos de Luisa Josefina Hernández no tienen meta aparente, o ellos la ignoran o nos la ocultan —a veces—, y cuando llegan a ellas, a las metas —muy pocos, los elegidos— se dan cuenta que ése precisamente era su destino. También esta novela tiene como referente la *Stultifera navis*, de Sebastian Brant. El ser humano visto como un hombre “en tránsito”, muchas veces demente y corrompido como el frailecillo, o un peregrino sobre la tierra (como el Peregrino y la Peregrina) que se va encontrando a su paso la fauna más variada y terrible que habita los bosques frescos y pródigos, los oasis, los desiertos ásperos e infinitos, los valles y las aldeas del hombre, con la cual se ve obligado a compartir espacios y situaciones, algunas terribles y otras sublimes, a salvarse y a tratar de salir bien librado de dichos encuentros, (de acuerdo con la fortaleza de sus armas: la moral y la ética) a dialogar para explicarse la existencia y vislumbrar por momentos la presencia de Dios en la fe o en la falta de ella.

Es una novela simbólica, donde se traslapan o se contraponen dos sistemas, dos mitologías: la judeocristiana por un lado, y otra más mundana y también irreal, que corresponde a la imagería de lo profano fantástico, por llamarlo de algún modo. La novela está llena de resonancias bíblicas, donde ciertos pasajes del Antiguo Testamento nos dan la norma, la medi-

da de lo ejemplar, de lo sublime. Los personajes de la novela: los peregrinos, los frailes, los unicornios, los pierrots, los cirqueros, los payasos, los espantapájaros, los ejércitos de hombres grises, todas las castas que pueblan los espacios de este *morality play* moderno representan un arquetipo que, al entrar en comunicación con otro, resulta en una trama extraña, totalmente desvinculada del realismo, en el mundo de lo probable. Como en *Everyman*, todos los tipos humanos están representados, sólo que en esta narración vienen disfrazados de *bibelots*. Entonces, como resultante, tenemos tres realidades que se traslapan: la bíblica, la de los *bibelots* o los personajes de esta novela y la realidad real fuera de la novela, la nuestra, donde se encuentra el lector, la cual, en última instancia, será el referente principal.

Los diálogos y los movimientos de los personajes, así como las descripciones del paisaje y de las atmósferas son perfectamente teatrales, concretos, bien medidos, se trata de un juego puramente estético e intelectual de los que no hay muchos en la Literatura Mexicana. Muy pocas veces se ha arriesgado tanto y se ha salido tan bien de la empresa.

Por el mismo rumbo va *Apostasía*. Es otra novela que también trata el misterio en el que Dios se vuelve para los hombres y las mujeres que habitan el desierto. Un desierto bíblico, o medieval (*La leyenda dorada*), plagado de anacoretas, que bullen sobre el desierto como los gusanos en una herida de animal. La referencia a Julián el apóstata es evidente. Pero aquí se trata de otro aspecto de la apostasía, ésta es alumbrada desde otro ángulo. El pecado más terrible contra Dios: la pérdida de la fe, o sea, de la gracia.

Otra novela que indaga en las motivaciones y misterios de la santidad, del fenómeno del ser de un santo, es *Los trovadores*. Lo santo como una parte constitutiva, aunque excepcional, de

la condición humana. El santo como el vaso espiritual de elección, el vaso precioso de la gracia. Esta novela es la que más resonancias tiene de la ya mencionada *The Pilgrim's Progress* de John Bunyan (un viaje espiritual muy concreto, la aventura de un peregrino a través de su espiritualidad). *Los trovadores* comienza con una peregrina santa, llena de joyas, desprendida de toda pasión humana, que lleva un mensaje básico, elemental, simple y a la vez enorme: Dios está con nosotros; y lo va difundiendo a medida que recorre aldeas de borregueros y chiveros. Aldeas que son muestrarios de todas las bajezas y digresiones humanas. Y a lo largo de siete historias o capítulos independientes —aparentemente—, se nos dibujan diferentes estados de santidad y de falsa santidad, se nos muestra, con una amplia gama de caracteres, la delgada línea que separa lo santo y su opuesto, lo demoniaco.

La estructura de esta novela es espectacular, como todas las de Luisa Josefina Hernández. El juego de las formas, “lo formal”, se podría afirmar que es el aspecto más subrayado, más importante de su narrativa. El lector brinca de un capítulo al otro y se encuentra con una fábula diferente en cada ocasión. Las historias se van enlazando y se van tocando a medida que la lectura avanza. El último capítulo mete a foco toda la historia. Es impresionante el capítulo donde aparece una monja estigmatizada, que va a mostrarles sus heridas a su hermana y a sus sobrinas, una de las cuales resulta ser la peregrina del principio. La santidad es algo complejo, contradictorio, paradójico, simple, inexplicable, fácil, así como la gracia.

La narrativa de Luisa Josefina Hernández es un monumento que se empezó a desvelar a mediados del siglo pasado. Un monumento literario que no está terminado, ya que no conocemos las novelas que esta autora produjo en los años noventa, porque no están publicadas; y que seguramente siguió escribiendo.

Y que sigue haciéndolo. Sin embargo, a juzgar por las 16 novelas que se conocen hasta ahora, podemos afirmar sin temor a la duda o a ruborizarnos, que se trata de una escritora dueña de un proyecto literario de largo aliento, genial. Un proyecto que permanece en parte oculto, ya que esta obra no ha sido ampliamente difundida como bien se lo merece. Me temo que el grueso de sus lectores no ha llegado aún. De todos modos, se trata de un proyecto sólido, apabullante, bien pensado y planeado —hecho al margen de los reflectores enceguecedores de la moda o del feminismo ramplón—, comparable al de José Revueltas o al de sus compañeros de generación Juan García Ponce y Jorge Irbargüengoitia. Cada novela y cada texto para la escena es una pieza bien ensamblada, sin desperdicio, en dicho monumento.

## BIBLIOGRAFÍA

Obras de Luisa Josefina Hernández

*El lugar donde crece la yerba*, Ficción, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1959.

*La plaza de Puerto Santo*, Letras Mexicanas, FCE., México, 1961.

*Los palacios desiertos*, Joaquín Mortiz, México, 1963.

*La cólera secreta*, Ficción, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1964.

*La primera batalla*, Era, México, 1965.

*La noche exquisita*, Ficción, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1965.

*El valle que elegimos*, Joaquín Mortiz, México, 1965.

*La memoria de Amadís*, Joaquín Mortiz, México, 1967.

*Los trovadores*, Joaquín Mortiz, México, 1973.

*Nostalgia de Troya*, Siglo XXI, México, 1971.

- Apostasia*, Dirección General de Publicaciones, UNAM, 1978.  
*Las fuentes ocultas*, Ed. Extemporáneos, México, 1980.  
*Apocalipsis cum figuris*, Ficción, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1982.  
*Carta de navegaciones submarinas*, Letras Mexicanas, FCE, México, 1987.  
*La cabalgata*, Océano, México, 1988.  
*Almeida (danzón)*, Colección popular, FCE, México, 1989.  
*Autos Sacramentales*, presentación de Emilio Carballido, Jus, México, 1994.

#### Varia

- Diccionario de Escritores Mexicanos*, Aurora M. Ocampo y colaboradores, UNAM, 1968.  
*La leyenda dorada*, S. de la Vorágine, Alianza Forma núm. 29, Madrid, 1982.  
*Aspectos de la novela*, E.M. Forster, Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, núm. 7, UV, Xalapa, 1959.  
*Reverso de la palabra*, entrevista con LJH., M. A. Quemain, *El Nacional*, México, 1996.



# EL LIBRO VACÍO Y SUS SIGNIFICADOS

ALEJANDRA HERRERA\*

[ *El libro vacío* (1958) de Josefina Vicens (1911), paradójicamente, está lleno de significados. El tema central es un profundo cuestionamiento sobre el quehacer literario: ¿Qué tema puede ser trascendente? ¿Cómo proceder para interesar al lector? ¿Cómo articular las palabras para que revelen lo que no se ve en la cotidianidad? ¿Cómo describir convincentemente a un personaje? Se trata, pues, de una novela sobre la escritura. Según Alberto Paredes:

El valor de la obra estriba en su plena capacidad de aportar ese tópico a las letras mexicanas. Con ella se inaugura y declara ampliamente abierto tal terreno. Al mismo tiempo se da ejemplo de cómo escribir una novela de este tipo. *El libro vacío* da cuenta de la guerra que significa escribir: se escribe contra la vida cotidiana [...] contra la miseria existencial de esa vida rutinaria [...] (“Josefina Vicens”, en *Figuras de la letra*, p. 183).

La autora no sólo da la voz a José García, personaje principal del relato, para que narre una balbuceante historia fragmentada, sino lo hace deambular por el laberinto que implica la creación de una novela: el argumento, el tema, la anécdota, el ordenamiento de las acciones, todos ingredientes del mundo autónomo

\* Departamento de Humanidades. UAM-A.

que es la literatura. Por esta razón, en adelante, me referiré a José García como el autor del libro, tal vez como lo hubiese querido Josefina Vicens.

*El libro vacío* no es una novela en el sentido tradicional. En las primeras páginas aparece José García frente a su cuaderno en blanco, librando su íntima batalla de escribir o no hacerlo. Porque si algo lo distingue en medio del anonimato, es su insoslayable deseo de escribir, de romper la blancura de las páginas de su cuaderno o claudicar: darse por vencido y dejarlas para siempre. Esta escisión del personaje es el corazón mismo de la trama, no hay antecedentes: ahí está José a solas, desdoblado: una parte de él le dice que no debe escribir más; la otra, se lo impide, pues en ella, esa necesidad se vuelve más febril, más imperante. La lucha es sin tregua: “No escribir. Nada más. No escribir. [...] Simplemente irme. Así no tengo que explicar nada. Debo poner un punto y levantarme. [...] Un punto común y corriente, que no parezca el último. Disfrazar el punto final. Sí, eso es. Aquí.” (J. Vicens, *El libro vacío*, p. 13) Pero es inútil, no puede sostener el punto final y vuelve: “Deseo aclarar esto. (Es sólo un pequeño, momentáneo retorno, después me iré.)” (*Loc. cit.*) Esta lucha se repetirá durante el desarrollo del texto: abandonar la escritura o regresar a ella anteponiendo las trampas necesarias. “Es como ser dos. Dos que dan vueltas constantemente, persiguiéndose.” (*Ibid.*, p. 12) Éste es el drama de José García.

Pero ¿quién es José García? A lo largo del libro apenas hay rasgos que permitan conformar su perfil físico: “No me gusta mi cuerpo: es débil, blando, insignificante.” (*Ibid.*, p. 48) No se trata, pues, de un héroe, con quien deseara el lector identificarse. No se le percibe capaz de realizar ningún tipo de hazaña. Parece que no hay nada que lo distinga de los demás. Su nombre tampoco tiene nada especial, ni siquiera el segundo apellido

que amplificara el García. Es prácticamente un personaje anónimo. Lo que sí se sabe es que tiene cincuenta y seis años y es empleado de una oficina de contabilidad: un horario que cumplir, un modesto sueldo que permite sobrevivir a él y a su familia: mujer y dos hijos. Poquísimos amigos, también de la oficina. Su vida transcurre sin sorpresas ni brillos que diluyan el gris de la continuidad de los días, siempre lo mismo, la repetición agobiante: “¡Estoy tan harto, tan cansado de esta vida estúpida! No tengo tiempo ni calma para hacer nada distinto. Me vuelvo loco entre tantos días exactos, cortados como un molde.” (*Ibid.*, p. 205)

En ese entorno, quién puede entender su necesidad de escribir, a quién decir que tiene dos cuadernos que diariamente lo esperan en casa, uno es un borrador y el otro, el que permanece vacío, es en el que escribirá lo que pueda rescatar del primero. Entonces, dónde encontrar lo trascendente, lo digno de escribirse, el tema profundo: “[...] pensé que no podía usar sentimientos y situaciones personales que reducirían, que localizarían el interés. Y empezó la lucha por atrapar el concepto, la idea amplia, de entre el montón de paja acumulado en mi cuaderno uno. Es lo difícil. [...] Pero la frase se me queda así, seca, muerta, sin el calor [...]” (*Ibid.*, p.19)

Quizás este personaje y su entorno sean característicos de lo que Ludovic Janvier define como el objeto de la novela de mediados del siglo pasado: “[...] la novela actual se preocupa ante todo y de una forma total por el hombre de aquí y de ahora, comprometido con su presente y que se esfuerza por hablar en el espacio que le rodea, así como por hacerle hablar a ese mismo espacio.” (*Una palabra exigente. El “nouveau roman”*. p. 11) Y ahí es justo donde está José García, en su eterno presente rutinario, en su mediocre espacio laboral y familiar del que hay muy poco que decir, pero con un compromiso vital por escribir,

que a ratos le permite hacer hablar a ese entorno y darle un sentido.

José García no es como los demás, es su propio enemigo, no vive a gusto con él, porque no consigue lo que quiere. No tiene paz ni sosiego, es como si la escritura fuese una mala pasión que se le hubiera filtrado hasta su ser más íntimo, más hondo, y lo único que puede hacer es expresarlo, pero siempre por escrito, dado que no tiene interlocutores, y aunque declara por momentos: “Escribo para mí; que quede bien entendido.” (Vicens, *op.cit.*, p. 21) Esto no es más que una trampa, para sentirse un poco libre de la tiranía que le atormenta:

¡Qué absurdo, dios mío, qué absurdo! Si el libro no tiene eso, inefable, milagroso, que hace que una palabra común, oída mil veces, sorprenda y golpee; si cada página puede pasarse sin que la mano tiemble un poco; si las palabras no pueden sostenerse por sí mismas, sin los andamios del argumento; si la emoción sencilla, encontrada sin buscarla, no está presente en cada línea, ¿qué es un libro? (*Ibid.*, pp. 16-17)

Frente a su incapacidad para sonar convincente, para estructurar una novela, José prescinde de los lectores. Pero desde la primera página los toma en cuenta al demandarles: “Créanme.” (*Ibid.*, p. 11) y más adelante: “Perdonen.” (*Ibid.*, p. 14) Lo que implica la necesidad de posibles lectores. De este modo, la contradicción es otro de los rasgos que configuran su personalidad: “Escribir es decir a otros, porque para decirse a uno mismo basta un intenso pensamiento y un distraído susurro entre los labios. Y no se puede decir algo a los otros cuando se tiene la conciencia de que no se posee nada que aportar.” (*Ibid.*, p. 45) Sin embargo, sigue escribiendo y guardando dentro de sí la esperanza de alguna vez ser leído. José se siente así porque no consigue las palabras, las palabras que logren transmitir el calor de los gestos, lo significativo de una acción y su escenario. La

dignidad de una tarea cotidiana, por ejemplo, una vez escrita, se vuelve intrascendente, torpe, vana. José se queja porque no logra delinear los rasgos de un personaje, pues una vez fijados, con tinta en el papel, pierden toda frescura, toda verdad y no expresan aquello que define a una persona: “Si me fuera posible dar la impresión exacta, conjunta, de lo que se desprendía de aquel porte, de aquella dignidad, de aquel olor especial, de aquel temblor, de aquellos trajes siempre de la misma hechura, de todo aquello que formaba su personalidad discreta, voluntariamente escondida.” (*Ibid.*, p. 29) Es un contrasentido lo que José García pretende lograr al describir a su abuela, pues esa impresión visual de conjunto sólo se consigue a través de la imagen de una fotografía o de una pintura, pues los medios expresivos de estas artes son diferentes. La imagen muestra, mientras que las palabras describen y con esto y el oficio de escritor se consigue una “imagen” sugerente que hace que lo subjetivo aflore a la superficie.

Pero no sólo basta con describir al personaje, hay que crearle un ambiente con un espacio y un tiempo pertinentes; hay que pensar, también, en que las acciones le resulten verosímiles. Escribir es un oficio. No se puede ir sin rumbo, por lo menos se tendría que prefigurar, esbozar algo. Aquí es donde falla José, en su afán de atrapar, en su cuaderno, un suceso extraordinario:

En mi deseo de originalidad falseaba, imaginando, lo que hubiera salido bien con sólo observar y relatar después con sencillez.

Por todo eso no pude, claro está, lograr personajes vivos, ni argumentos interesantes, ni ambientes adecuados [...] durante mucho tiempo me empeñé angustiosamente, en interminables noches de esfuerzo continuo, en poner en situaciones absurdas a unos seres absurdos también, que no sentían, ni hablaban, ni gesticulaban como lo hacen los seres humanos; que si enfermaban era siempre para morir; que si lloraban no era sencillamente porque vivían, como lloramos a veces los hombres, sino porque algo terrible y truculento les había acontecido [...] (*Ibid.*, pp. 35-36)

Cómo conseguir la naturalidad, la apariencia de vida, en lo inventado. La ambición de José es la de todo artista: lograr que su trabajo parezca tan sencillo, que dé la impresión de que cualquiera puede hacerlo, no se trata de manifestar el trabajo y artificio que hay atrás, sino de deslumbrar con “la sencillez” del resultado para así conseguir “[...] lo que sólo el gran artista logra: que esa realidad la *conocemos* de siempre y, no obstante, la *notamos* por primera vez.” (*Ibid.*, p. 205)

Si bien es cierto que este escritor no encuentra la gran idea, ni el tema trascendente que necesariamente tendría que ser comunicado, expresado a través de las palabras y convertido en libro, quizá logra algo más ambicioso: que su verdad emerja. Me explico: a lo largo de *El libro vacío* aparece, como ya he mencionado, constantemente la preocupación de la escritura, pero a veces cede su lugar para que el narrador cuente un suceso que ocurrió a su familia, a él mismo o a algún amigo; ahí es donde surge lo verdadero, la frase con sentido, incluso contundente, la situación que revela la condición humana y que da significados al vacío del libro. Sintetizo: Cuando nace José, su hijo mayor, se siente deslumbrado frente al milagro de ser padre, pero al mismo tiempo se atormenta porque no fue consciente en el momento que engendró a este hijo. Según él dice, ése es el origen de la soledad del ser humano: la falta de conciencia en el momento mismo de la concepción: “Yo sentía remordimiento por no haber pensado en mi hijo, aunque fuera vertiginosamente, pero dentro del vértigo mismo.” (*Ibid.*, p. 105) Después del nacimiento, lo que sigue “Ya es el amor a una conmovedora presencia sin remedio [...]” (*Loc. cit.*) Así vive José con este sufrimiento a flor de piel, hasta que un día pregunta a su mujer: “—En esos momentos, mientras nos amábamos, dime la verdad, ¿pensaste en el niño?” (*Ibid.*, p. 107) A lo cual la mujer responde que no. José insiste en su culpa:

“—¡Pobre niño! (*Loc. cit.*) Y ella dice con toda naturalidad: “—Pobre niño si en esos momentos hubiéramos pensado en él; creo que jamás nos perdonaría la premeditación.” (*Loc. cit.*) José se siente tranquilo ante la contundencia de su mujer, sabe que lo que ella dice es la verdad, porque es necesaria una dosis de inconsciencia y como diría Ernesto Sabato de la inherente esperanza a la especie humana para dar vida a otro ser. En palabras de José García: “Porque, claro, no es la conciencia, sino el olvido de la conciencia, lo que abre la puerta al milagro.” (*Ibid.*, p. 108) Y así se revela a él y a sus lectores que lo que hace a la vida digna de vivirse es esa zona oculta y misteriosa que escapa a la razón.

Es interesante la mujer de José García como personaje. En primer lugar no tiene nombre, es la única en la novela sin nombrar, es sólo eso: la mujer de su marido. Sus rasgos físicos apenas se describen: de la lozanía de la juventud al pelo canoso y los ojos arrugados de una prematura vejez. Es un personaje hundido en sus tareas cotidianas: limpiar la casa, tener la comida a sus horas, resolver los problemas que presentan los hijos, uno en la adolescencia y el otro pequeño y enfermizo, preocupadísima por ahorrar, por estirar el corto gasto que le da el señor de la casa, a quien cuida también hasta donde él se deja. No es necesario elogiarla, con lo que hace basta. Tal vez esta ausencia de nombre sea uno de los rasgos que Ludovic Janvier menciona como propios del *Nouveau roman*:

[...] no resulta difícil constatar que en la nueva modalidad narrativa los personajes ya no tienen nada de arquetipos. Es más, ni siquiera se nos muestran abiertamente, como no sea a la vuelta de un acontecimiento, sin que la mayor parte del tiempo podamos saber nada de su origen, de su aspecto físico o de sus manías. (Janvier, *op. cit.*, p. 20) [Todo esto] ‘A fin de hacernos ver lo esencial, que no precisa del ‘Cómo se llama usted’, ni tampoco del ‘¿Quién es usted?’’, no hay más que un solo medio: evitar a toda costa el movimiento de complicidad, o por el contrario de aversión, que une o separa al lector con relación al personaje [...]’ (Nathalie Serrate, *apud Janvier, ibid.*, p. 22)

De este modo no se trata de describir al personaje, sino de mostrarlo actuando en su circunstancia, en su medio. Si hay simpatía entre los personajes de *El libro vacío* y el lector no es por su aspecto o apellidos, sino por su valentía para enfrentar una vida llena de limitaciones y, no obstante, resolver los conflictos cotidianos. Así, el nombre casi no importa, pues en este sentido lo interesante es verlos mover en su entorno, así sea el pequeño espacio de una oficina y una casa medianas, donde no abundan las comodidades ni los lujos, justamente como son tantas casas y oficinas del México de los años cincuenta y del México de hoy. Estos son los lugares en los que se desarrolla la historia de Josefina Vicens, y ahí es donde está lo sorprendente, lograr transmitir la esencia de los personajes por encima de características individuales. Lo que deslumbra de ellos es que revelan a través de su modo particular de actuar una verdad que atañe a gran parte de los hombres. Así, pues:

Se trata ahora del descubrimiento y del asombro, de reducir el mundo a lo que es, sin ninguna de las adherencias que lo desfiguran. Se trata de rechazar la inflación de la persona que se anteponía en todo momento al mundo que pretendía revelarnos [...] ya no se habla de nuestra fiesta o diversión, sino de nuestra dificultad [...] el esfuerzo del anonimato nos sitúa en el centro mismo del proyecto en curso. (*Ibid.*, p. 24)

Lo que hace Josefina Vicens es hacernos penetrar en el mundo de dificultades en que están inmersos sus personajes: la profunda necesidad de José por ser escritor, su permanente contradicción y su soledad, el horror de la vida cotidiana, las agobiantes necesidades económicas, la imposibilidad casi absoluta de la comunicación entre sujetos, sea oral o escrita. No en vano, la autora dedica su obra: “*A quien vive en silencio, dedico estas páginas, silenciosamente.*”

Otro rasgo de estos personajes anónimos según Janvier es el caminar por una ciudad o dentro de una habitación, este caminar obedece a una necesidad de separarse del mundo, parar así encontrar un sentido, para conseguir una nueva perspectiva más clara de la realidad. (Cfr. *Ibid.*, p. 25) José recorre cada noche el espacio confuso y caótico de sus cuadernos y se aleja de ellos, cuando decide dejar de escribir, quizá para en esta huida, que necesariamente será un deambular dentro de él mismo, de su mente y obsesiones; ordenar y encontrar lo trascendente que le permitirá volver a escribir. Pero cuando José transita por la ciudad, casi siempre de la oficina a su casa, le abruma la soledad que siente. Es una impotencia generada por la incapacidad de acercarse a esos otros seres semejantes a él que tal vez sientan la misma necesidad de romper el silencio ya sea mediante las palabras o un abrazo: “No es una forma de piedad, de conmiseración a los demás. Quiero que se entienda: es por lo contrario, una avidez, un incontenible anhelo de hombres, de voces, de vidas.” (Vicens, *op. cit.*, p.70) Es esto lo que le impulsa a abordar en la Alameda a un desconocido para intentar dialogar con él. Después de ofrecerle un cigarro, José comienza a hablar al mirar la cara de preocupación de su nuevo interlocutor, en términos generales el mensaje consiste en que José es su amigo, que los hombres no deben estar solos, que deben hablarse, quererse, “[...] que todo hombre que pasa junto a nosotros representa una ocasión de compañía y de calor y que la indiferencia y el desdén de unos a otros es un pecado, el peor de los pecados.” (*Ibid.*, pp. 73, 74) Este tono abstracto, sin que denote la necesidad de compañía del propio José, provocan en el desconocido una reacción inesperada, tajante: “—¡No estoy para sermones! (*Ibid.*, p. 74) y se fue.

Este encuentro me recuerda de nuevo a Ernesto Sabato cuando en su novela *Sobre héroes y tumbas*, uno de sus personajes

afirma que ninguna consideración abstracta sirve para consolar a un hombre que en un momento dado sufre por una situación precisa, y este error de José, del que en breve cae en cuenta, se saldará con una profunda frustración, pues José auténticamente sufre por haber desperdiciado la oportunidad. Hipotéticamente se plantea otras posibles formas de acercamiento con el mismo desconocido, teniendo como base la igualdad, evidenciar, por ejemplo, que José también sufre. Claro que no le habría hablado sobre su angustiada necesidad de escribir, ni de su hastío frente a la repetición de los días. Le expresaría algo más íntimo, algo que tal vez el otro hubiese sentido: la lucha interna de no ir a tocar a la puerta de su ex amante, de no llamarla, de no repetir quedamente su nombre. Sin embargo, esto irremediamente ya no podrá realizarse, José ya no podrá ir en compañía “[...] al fondo de nosotros mismos, a nuestros sitios turbios y doloridos, a esos sitios donde el hombre padece la angustia de serlo y no serlo en la medida ideal.” (*Ibid.*, p. 87) Y así es como *El libro vacío* va adquiriendo significados, al mostrar una parte de la condición humana, como esta necesidad de comunicarse y encarar la imposibilidad de hacerlo.

Y el problema es otra vez las palabras, si hubiese dicho otras al principio, quizá podría haberse dado el diálogo, pero igual que cuando escribe, José se censura de no encontrar las que atrapen a su interlocutor o a un lector.

¡Otra vez las palabras! ¡Cómo atormentan! La verdad es que yo no puedo inventar algo ni a alguien y entonces necesito llenar con palabras ese hueco, ese vacío inicial. Pero con tales palabras, tan convincentes, que no se perciba la existencia del hueco. Que no sea un ir poniendo, rellenando, dejando caer, sino un transformar, hasta que sin tema, sin materia, el vacío desaparezca. (*Ibid.*, pp. 31-32)

Pero cómo hacerlo, me pregunto, si las palabras siempre dicen algo, existen porque son signos que implican un contenido

conceptual, que alude a un referente, sin éste sólo son sonidos que se desarticulan por esa falta de significado. Quizá esta cita tenga relación con el poema de Paz titulado “Las palabras”. En él, el poeta quiere someterlas, domarlas, cito algunos versos: “Dales la vuelta,/ cógelas del rabo (chillen, putas) [...] hazlas, poeta,/ haz que se traguen todas sus palabras.” (*Libertad bajo palabra*, pp. 59-60) Parece que en esto consiste el trabajo del poeta, en hacer que las palabras “se traguen sus palabras”, porque éstas con el uso han perdido su naturaleza original, sus valores afectivos y sonoros, entonces de lo que se trata es de devolverles su ser perdido, desgastado en los afanes de la comunicación pragmática de la vida diaria. (Cfr. Octavio Paz, *El arco y la lira*.)

José García no pretende ser poeta, pero sí escribir una buena novela, de ahí su lucha permanente con las palabras, porque alteran, traicionan lo que realmente se quiere expresar. Sin embargo, en ocasiones, la palabra escrita llena de significado a los objetos, que ya casi ni se perciben. Así ocurre con las cosas que rodean su casa: “Parece que no nos damos cuenta y en realidad así es. Los objetos simplemente están y envejecen a nuestro lado. Pero en este momento que lo pienso, que lo escribo, me percató de la tierna importancia que tienen para nuestro amor y de cómo lo anudan y lo protegen.” (Vicens, *op. cit.*, p. 103)

Otra parte que muestra la obsesión de José por escribir, es el relato del caso de su amigo Luis Fernando Reyes, pero aquí no sólo se trata del repetido problema en torno a la escritura. Cuando José está conmovido porque aprehendieron a su amigo de oficina debido a un desfalco que cometió, pues no quería que su mujer, el ser a quien más quería en el mundo, fuera operada en una institución abstracta e impersonal como el Seguro Social, se da cuenta de que su comprensión y solidaridad por la desgracia de su amigo se ha contaminado por su deseo de escribir el

suceso, de este modo José comienza a literaturizar la realidad, a verla como un tema de escritura y desde luego la culpa lo invade:

[...] Pero en el fondo sé que no me entregué del todo, porque en determinados instantes sentía como una ola caliente que me subía a la cabeza y una especie de hambre —sí, era esa sensación— de escribir lo que ocurría, de explicar lo que yo sabía que Reyes pensaba [...] (*Ibid.*, p. 162)

Estoy seguro que todos los demás tenían puesta su total atención en el problema; sólo la mía estaba interferida como por ráfagas que pertenecían a otro problema, mío únicamente, y en el que mi amigo y su conflicto no tenían más función que la de proporcionarme, sin saberlo, un tema y un pretexto para escribir. (*Ibid.*, p. 163)

Sucede entonces que José empieza a ver la vida desde una perspectiva literaria. Tal vez como lo haría cualquier escritor que de pronto es seducido por un acontecimiento que le parece importante no sólo por el hecho en sí, sino porque puede reproducirse en un espacio artificial como el literario, y no tanto porque sea extraordinario, sino porque es algo que de pronto adquiere una significación tal, que el escritor no puede hacer a un lado la necesidad de contarla.

Un caso como el de la detención de Reyes, ocurre cuando un empleado se encuentra en una situación sin salida debido a las presiones económicas, y la experiencia es tan conmovedora para José porque se da cuenta de que en una situación semejante, él o cualquiera de sus compañeros hubiesen cometido la misma falta. Es su clase social la que los hermana: “[...] nosotros somos, en cierta forma, él mismo: problemas semejantes, idéntico ritmo cotidiano, igual cansancio y la misma intermitente y levisima esperanza.” (*Ibid.*, p. 171)

Por otra parte, esta misma experiencia le revela a José García que la diferencia de clases impide que la comunicación, ni siquiera en una situación límite, pueda establecerse: “La realidad de ellos es distinta, su lenguaje es otro. Nosotros tampoco lo

entendemos. Ellos creen estar en lo justo; nosotros también. Lo doloroso es tener que hablar así, de 'ellos' y 'nosotros', en lugar de hablar de 'todos'." (*Ibid.*, p. 170) Por eso en el mundo de los empresarios no se puede comprender que un hombre, un empleado, desee que su mujer sea atendida en un hospital privado, ser asistida como un paciente individual y no ser reducido al del número de una cama. Con el suceso de Reyes, José sintetiza la falta de valores humanos en una sociedad dividida en clases y cuyos intereses económicos conducen a la deshumanización de los hombres, y en donde la palabra amor no tiene sentido.

Son estos fragmentos de vidas lo que llena de significados al cuaderno borrador de José García, claro que él está paralizado porque es demasiado consciente de la escritura y del vacío que le genera su rutina diaria, no obstante, su heroicidad consiste en no traicionar su vocación porque es lo único que da sentido y emoción a su vida: "[...] lo que más me interesa, lo único que me consuela de mis fracasos, de mi pequeñez, de mi oscuridad; lo que pone ansiedad en mi corazón y alegría en mi vida, son mis cuadernos, mis cuadernos [...]" (*Ibid.*, p. 130) Y así, a solas, sin ningún apoyo académico, sin otro escritor, por ejemplo, que pudiese ser su lector y crítico, José libra cada noche la batalla de escribir sin ninguna esperanza de conseguir un texto bien logrado.

La heroicidad de José se va construyendo, también, a través de intentos frustrados, no importa, de trascender la realidad vivida como cárcel. Por eso se atreve a tener una amante de tan poca categoría que después de explotarlo durante dos años, le hace volver a los brazos tiernos y seguros de su mujer; por eso, para vencer la incapacidad de comunicarse, aborda al extraño de la Alameda; por eso, en la fantasía, abandona a su familia y se pierde en un lugar hospitalario y cálido donde sólo pudiera dedicarse a escribir, para finalmente, fuera de ese imposible

sueño, declarar: “Si algún día pudiera irme y vivir solo y libre, tendría que escribir sin tregua [...] Únicamente así podría ahuyentar los recuerdos y la soledad [...] Estoy tan atado, tan fuertemente unido a mi mujer y a mis hijos, que ya no siento mis propios linderos.” (*Ibid.*, pp. 211-212) Esta es la contradicción tan humana de José: quiero escribir, no quiero límites, pero sin ellos no puedo vivir y se queda a la mitad, entre el vacío y la necesidad de hacer algo trascendente. ¿No es esto parte de la vida?, ¿de la condición humana? Por eso no estoy de acuerdo con Brushwood, cuando afirma que el protagonista de *El libro vacío* “[...] no puede trocar la muerte en vida.” (p. 71) Yo creo que sí, de pronto y aunque titubeante, José da sentido al vacío, lo vuelve vivible, aceptable y, a veces, hasta gozoso: rescata, pues, la mediocridad de la vida, la absurda repetición de los días; es como el Sísifo de Camus, que en lo absurdo de su tarea encuentra el sentido.

Más que un personaje existencialista, agobiado por la angustia ante la nada, a mí me parece que José García es un ser desesperado porque no puede dedicarse por entero a lo que quiere: escribir. Lo único que puede hacer es lidiar con un trabajo completamente lejano a su auténtica vocación, sin ninguna esperanza de poderlo abandonar porque es el único sostén de su familia. En este sentido, está completamente atado pues es responsable y sabe, siente, que no los puede dejar, y, en efecto, a ratos los vive como una condena. De ahí su nostalgia por la juventud, por no haberse detenido en el momento preciso en que la vida cambia y no tiene vuelta atrás, por eso se queja de su inconsciencia en el momento de elegir, pues más bien se ha dejado llevar por la vida. Tarde para cambiar y así lo asume.

Josefina Vicens y José García dejan a sus lectores un reflejo dramático de que así es la vida, y la certeza de que no debería ser así, con tantas exigencias superfluas e intrascendentes, que

alejan a los hombres de los valores realmente humanos como la solidaridad, la piedad y el amor; pero aún así, como diría Sartre, la libertad se ejerce, e incluso, a veces, se llena el vacío.

## BIBLIOGRAFÍA

### *Directa:*

VICENS, Josefina, *El libro vacío*, México, SEP, 1986 (© 1958), 230 pp. (Lecturas mexicanas, 42 / segunda serie)

### *Indirecta:*

BRUSHWOOD, J. S., *México en su novela*, segunda edición, México, FCE, 1992 (© 1966), pp. 71-72.

JANVIER, Ludovic, *Una palabra exigente. El nouveau roman*. Barcelona, Barral, 1972 (1964), 177 pp.

PAREDES, Alberto, "Josefina Vicens", en *Figuras de la letra*, México, UNAM, 1990, pp. 182-185.

PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, México, FCE, 1956.

———, *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957)*, segunda edición, México, FCE, 1968. (Letras mexicanas)



1

[ El nuevo milenio trajo para México un sinfín de esperanzas no cumplidas. El cambio de gobierno generó expectativas difíciles de verificarse en la realidad. Los jóvenes que en el año 2000 —fin del azaroso siglo XX— cumplieron 18 años ejercieron su derecho al voto. Y con el hastío heredado por 70 años de corrupción priísta, constituyeron la fuerza decisiva para instalar en el gobierno al PAN, partido tradicionalmente comparsa de los despropósitos de los “herederos de la Revolución”. Los jóvenes, más un sector considerable de la sociedad, bien intencionado pero ingenuo, se dejaron seducir por un discurso basado en los efectos persuasivos de los avances de la mercadotecnia. Discurso, por lo demás, estólido y sentimentaloides. El “voto útil” y el “voto del hastío heredado” sólo consiguieron, desafortunadamente, que el país, a tres años de “el gobierno del cambio”, esté prácticamente paralizado.

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

No pudo ser más descorazonador el principio de la gestión. El escándalo de las toallas vino a confirmar lo que las promesas de campaña ya anunciaban. Desde luego que no era posible resolver “en 15 minutos” el problema con el EZLN; ni crecer anualmente al 7 por ciento; ni crear mágicamente millones de empleos para abatir un rezago histórico. El llamado *toallagate* hizo claro que el nuevo gobierno no tenía un programa de gobierno. Es más: que ni siquiera tenía la mínima idea de lo que era gobernar un país. Lo confirmó, también, la instalación del llamado “gabinetazo”. Instalación que, dados los procedimientos, de seguro causó la envidia de los más avezados priistas.

En este verano del 2003, mientras las lluvias parecen resarcir delpreciado líquido a la mayoría de las presas del país, un nuevo escándalo se suma al de “Los amigos de Fox” —y al heredado del Fobaproa—: el tráfico de influencias. Y no es que esto sea nuevo. Por más que Diego Fernández de Cevallos sea, en este momento, el personaje más visible de este negocio, y que insulte y descalfique a quien se atreve a cuestionarlo, el problema parece ser una costumbre en México. Lo ridículo de este nuevo *affaire* es la desfachatez del involucrado.

A mediados de agosto apareció, en casi todos los periódicos, una noticia: Guido Belsasso, comisionado del Consejo Nacional contra las Adicciones, dependiente de la Secretaría de Salud, tiene una oferta peculiar: agilizar a inversionistas extranjeros trámites con autoridades gubernamentales aprovechando sus relaciones políticas. Oferta difundida por internet y, desde luego, para favorecer a una empresa de su propiedad.<sup>1</sup>

Jaime Avilés, reportero de *La Jornada*, fue quien realizó la investigación. Consulta a la página indicada y unas llamadas

<sup>1</sup> A partir del 18, 19 y 20 de agosto, casi no hubo periódico que no tocara el asunto.

telefónicas fueron el hilo conductor. Una semana después renunció a su cargo y aún se duda si seguirle proceso. Independientemente del fin de este caso, vale la pena destacar dos cosas. La primera es un antecedente. Se descubrió que, en 1990 o en 1991, el señor Belsasso había falsificado su cartilla para ingresar al servicio exterior mexicano. Se hizo aparecer nacido en el Distrito Federal cuando, en realidad, vio la primera luz en Trieste, Italia. Y uno se pregunta, para formar parte de la administración “del cambio” ¿no es necesario un *curriculum* intachable?, ¿no hay una investigación, por somera que ésta pueda ser? Y aquí viene la segunda parte.

El señor Belsasso era esposo de Sara Guadalupe Bermúdez, la inefable conductora de los destinos culturales de nuestro país. Y fue el siquiatra del hijo de la esposa del presidente Fox. Como parece que es muy capaz, ayudó al joven a recuperarse de sus problemas de adicción. Por eso la primera dama del país lo recomendó para el cargo contra las adicciones. ¿Buena voluntad? Quizás. Y es posible que sea un magnífico profesionalista. Pero su tránsito en la administración pública habla de componendas. Y no es poca cosa el asunto en que se halla inmerso.

Todo esto parece un episodio que todos nos sabemos de memoria. Otros actores y la misma escenografía. Y la necesidad de revisar en el pasado reciente para hacer menos ingrata la necesidad de un verdadero cambio. “A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos” escribió Jorge Luis Borges.<sup>2</sup> Y ahora, en este principio de un nuevo milenio, no deja de sorprender la sagacidad de los fabuladores. Sin la intención de hacer sociología, la novela le toma el pulso a su tiempo y puede hasta predecir el futuro. O encontrarse con él inopinadamente. Y no por la circularidad de los tiempos, sino por la línea recta de

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges, “El Sur”, en *Narraciones*, p. 125.

algunas costumbres ominosas. De ahí la actualidad de *Casi el paraíso*, de Luis Spota, novela que redescubre a México como casi un paraíso, sobre todo para los extranjeros.

## 2

Luis Spota (ciudad de México 1925-1985), hasta no hace mucho tiempo, era considerado como el autor mexicano más leído, el que mayor cantidad de ejemplares de sus libros veía agotarse en librerías. Probablemente siga siendo cierto lo anterior. Y no está mal. Sobre todo si se piensa que tenía una virtud —que de cuando en cuando tienden a olvidar los narradores—: una asombrosa facilidad para contar historias. Esto le acarrió, como es natural, un considerable número de lectores y cierta indiferencia de alguna tendencia crítica. Con todo, dejó una vasta obra novelística, incursiones en el cine, el teatro y la televisión y una fecunda labor como periodista, amén de su labor en la Comisión de Box y Lucha Libre del Distrito Federal.

Entre su obra novelística se encuentran: *El coronel fue echado al mar*, *Murieron a mitad del río*, *La estrella vacía*, *Más cornadas da el hambre*, *Las grandes aguas*, *Vagabunda*, *Las horas violentas*, *Casi el paraíso*, *La sangre enemiga*, *El tiempo de la ira*, *La carcajada del gato*, *La pequeña edad*, *Los sueños del insomnio*, *Las cajas*, *Retrato hablado*, *El primer día*, *La víspera del trueno*, *Lo de antes*, *Días de poder*, *Mitad oscura y Paraíso* 25.

Su incursión en el cine fue, asimismo, afortunada. Entre 1950 y 1952 fueron llevadas a la pantalla nueve historias suyas, de las cuales dos resultaron espléndidas películas: *La noche avanza*, con Pedro Armendáriz y *En la palma de tu mano*, con Arturo de Córdova y Leticia Palma. Ambas cintas fueron dirigidas

por Roberto Gavaldón y fueron adaptadas por José Revueltas. La segunda obtuvo ocho Arieles, uno de ellos por el argumento de Spota.<sup>3</sup> Dirigió, además, dos cortos experimentales.<sup>4</sup> En la escena ayudó a formar el Taller Teatral Mexicano, con fortuna desigual.<sup>5</sup>

Su trabajo en la prensa fue relevante. Quizás por sus apariciones en la televisión y por sus frecuentes entrevistas en radio, era uno de los periodistas más leídos. Numerosas publicaciones difundieron sus colaboraciones, así como algunos programas de televisión lo revelaron como un ameno conversador y un inteligente conductor. Creo que valdría la pena ver otra vez algunos programas que hizo con Gutierre Tibón. Recuerdo con particular interés algunos que le dedicaron a las pulquerías, en proceso de extinción ya en aquellos años (¿los setenta?), de Azcapotzalco. Pretexto para hablar de su amor por la ciudad, el conocimiento de la ubicación, nombres pintorescos y botanas ofrecidas constituían una gala de los conversadores.

A la Comisión de Box y Lucha entró Luis Spota durante el mandato de Adolfo López Mateos. Unos artículos del autor de *Más cornadas da el hambre*, en los que denunciaba la explotación de que eran objeto los boxeadores en México, fue el disparadero. Una campaña de alfabetización para los peleadores y su inscripción al Seguro Social, el conteo de protección, el nocaut automático y algunas otras cosas fueron su aportación en ese cargo, que mantuvo hasta su muerte.<sup>6</sup>

Tantas y tan diversas actividades fueron, tal vez, una forma de llenarse de mundo, de inmiscuirse en los entretelones del

<sup>3</sup> Elda Peralta, *Las sustancias de la tierra. Una biografía íntima*, p. 142.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 143.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 213 y ss.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 211 y ss.

poder para entender el punto de vista de los que pueden y los que no; de los que tienen la capacidad de decidir y de los que son obligados a soportar la costumbre del poder.

### 3

Al Luis Spota novelista lo distingue su conocimiento del cúmulo de historias que se gestan alrededor de los juegos del poder. Su visión es la de un testigo privilegiado que deja constancia de los hechos, del escenario devastado que dejan las relaciones con el poder. Dentro de la tradición de la narrativa realista, parece empeñado en contar la infrahistoria de los personajes que nunca salen ilesos. De un modo u otro, nadie es el mismo al fin de la novela: ni los personajes ni el lector. Posiblemente porque su temple narrativo le apuesta a la eficacia y a la economía de medios.

Sus personajes son reconocibles en la vida real: en los vericuetos de la política, en las calles y sitios públicos. Más que conocedor del alma humana, es un certero observador de las actitudes y los gestos que acompañan a sus criaturas literarias en su relación con los demás. Le importan las historias que se pueden contar; y cómo éstas se inscriben en la historia del país. Cuando menos en la historia del tiempo y de las circunstancias que le fue dado presenciar. Por eso su visión es aguda. Por eso todo el tiempo asistimos al espectáculo degradante de la corrupción y de la falta de escrúpulos: cada quién intenta escribir su historia avizorando un futuro cada vez más desolado. Escribió Sara Sefchovich:

La solución novelesca spotiana hace un juego doble (contradictorio): ofrece la historia y al mismo tiempo la vacía, le quita su condición de proceso, deja a los hechos como entidades autónomas, con una lógica propia, que

no es responsabilidad de nadie. De esta manera el pasado queda como necesario y el futuro como irremediable.<sup>7</sup>

De ahí, quizás, la necesidad de su estilo. Mucho se ha dicho de que en la literatura de Luis Spota se advierten caídas y ausencia de pulimento, debido a su formación periodística. Sin embargo, esa peculiaridad le confiere eficacia. Spota sabe contar; y muy bien. Por eso, tal vez, la enorme cantidad de lectores y la considerable cantidad de ediciones de sus libros con tirajes elevados.

J. S. Brushwood anota al respecto:

Luis Spota [...] ha obtenido un éxito asombroso. Sus caracterizaciones son a menudo superficiales y propenden a ser sensacionalistas, pero su capacidad para narrar un relato no es algo que los demás novelistas se puedan dar el lujo de menospreciar [...] Spota ha publicado novelas que nos narran desde dentro el mundo de las corridas de toros, de la sociedad elegante, de los trabajadores migratorios y otros temas [...] En gran medida, las novelas son un refinamiento y una ampliación de lo que el autor hace en su columna periodística.<sup>8</sup>

Creo que es un poco exagerado hablar de personajes superficiales. Más bien son trazados con rapidez y con líneas gruesas, cerca del estereotipo. Pero de un estereotipo que responde —valga la paradoja— a los propios requerimientos del personaje, dados sus vínculos con la realidad. A Spota le importa la acción que aquéllos son capaces de desatar o de seguir. Rogelio Carvajal apunta:

Para referirse a Luis Spota es necesario hacer hincapié en su profesión de periodista, dado que lo ha provisto de una facilidad narrativa y, sobre todo para la atmósfera y el estilo de sus novelas, de una definida capacidad de

<sup>7</sup> Sara Sefchovich, *Ideología y ficción en la obra de Luis Spota*, p. 25.

<sup>8</sup> J. S. Brushwood, *México en su novela*, p. 54.

observador de personas y sucesos, lo cual le permite manejar el cuerpo del texto con soltura y fluidez, dotándolo de una característica muy cara al lector: la amenidad. El interés sostenido a lo largo de sus tramas las hace consumo de mayorías que ceden al atractivo del tratamiento del texto [...] Spota es un escritor realista lleno de un singular vigor narrativo que se subordina a la sencilla premisa de contar una historia y bien, dando acción a sus tramas y personajes...<sup>9</sup>

Y hay algo más que frecuentemente se pasa de lado. El oficio narrativo de Luis Spota seguramente es resultado, amén de la práctica periodística que “suelta la mano”, de ese otro oficio tan necesario para cualquier escritor: el de lector. Sin mucho trabajo se puede advertir el gusto por la novela del siglo XIX, particularmente en el manejo del clímax narrativo, en esa suerte de *suspense*<sup>10</sup> abrevado seguramente lo mismo en la novela de folletín que en la policiaca y el *thriller* estadounidense. Y los clásicos de la literatura universal. Es posible que, al paso del tiempo, Spota no se haya exigido más. Y que *Casi el paraíso si sea* su mejor novela.<sup>11</sup> Pero su obra, en su conjunto, sigue siendo una referencia necesaria para observar otras cosas de esa segunda mitad del siglo XX mexicano que parece seguimos obsesivamente.

## 4

*Casi el paraíso* fue escrita entre julio de 1953 y agosto de 1954. Y publicada en 1956. Fue “la expresión de un desencanto”.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Luis Spota, *Las grandes aguas*, presentación de Rogelio Carvajal, pp. I-II.

<sup>10</sup> Ignacio Trejo Fuentes, hace mención de esta característica. V. *supra*.

<sup>11</sup> *Loc. cit.*

<sup>12</sup> Elda Peralta, *op. cit.*, p. 167.

Había finalizado el sexenio de Miguel Alemán —con quien Spota simpatizaba— y resultaba claro que su estrategia económica para transformar a México y colocarlo de golpe entre los países industrializados más avanzados, fue simplemente otra muestra del discurso demagógico tan caro a los regímenes priistas, por más que Elda Peralta afirme que:

El proyecto alemanista era bueno. Sin embargo, algunos de los que estaban cerca de él no fueron capaces de llevarlo a cabo. Otros, sólo se aprovecharon de la situación y con sus corruptelas dieron marcha atrás a la historia.<sup>13</sup>

Lo curioso del caso es que, a pesar de la simpatía de Spota y su esposa por la administración del “cachorro de la Revolución”, este momento le ofrece al autor de *Las grandes aguas* el material para su novela mejor construida, y más acerba en su crítica social. Escribe Elda Peralta:

Al elaborar su novela, Luis tenía en mente a miles de arribistas —empresarios y políticos, incluso de regímenes anteriores— que, después de acaparar las riquezas del pueblo, buscaban consolidar su triunfo mediante el prestigio social.<sup>14</sup>

El material estaba allí. Y también la garra del novelista. Con ello Luis Spota construye “su mejor obra”.<sup>15</sup> Una obra que, de acuerdo con Gustavo Sainz, es una suerte de “bisagra” que delimitaba la novelística provinciana con una de posibilidades mayores, renovada y a tono con la nueva circunstancia histórica, política y cultural que enfrentaba el país.<sup>16</sup> Además, en el sentido

<sup>13</sup> *Loc. cit.*

<sup>14</sup> *Loc. cit.*

<sup>15</sup> Ignacio Trejo Fuentes, *op. cit.*, p. 74.

<sup>16</sup> Citado por *ibid.*, p. 87.

de exploración de esa parte del espíritu de ese segmento del mexicano, “esa novela es tan importante como *La región más transparente* de Carlos Fuentes”.<sup>17</sup>

Escribió Sara Sefchovich:

*Casi el paraíso* de 1956 consagró a Luis Spota como novelista, porque en ella supo retratar una situación real y candente del momento histórico: una burguesía nueva, rica y ‘rastacuera’, del México que crecía y se ‘modernizaba’ después de la Revolución, pero no por ello terminaba con sus prácticas tradicionales: el robo, la traición y el asesinato. El tema, que ya había preocupado a Azuela y a Yáñez, que preocuparía poco después a Fuentes, fue abordado por Spota de modo distinto: la acción, el impacto sorpresivo, el diálogo rápido, la narración descriptiva y ninguna perorata ni sermón sobre los males sociales, sobre la moral o el carácter nacional del mexicano. Este modo de escribir que le atrajo (y sigue haciéndolo) infinidad de lectores definió su escritura: un relato de época en el cual los personajes de ficción son reconocibles en el mundo real; donde se aprovecha el interés de los lectores por los chismes y pecadillos de los famosos y se juega con los límites entre la solemnidad y la ironía.<sup>18</sup>

Y en efecto, todo eso está en la novela de Luis Spota. Cómo cada personaje de ese peculiar sector de la sociedad mexicana es capaz de construirse sus propios parámetros morales, sin descubrir —a fuerza de compartirlos con sus iguales— que se parecen tanto los unos a los otros. Así, las circunstancias se encadenan para ofrecernos una animada comedia en la que todos son cada vez más risibles en tanto que pugnan por ser cada vez más respetables.

Un hecho de la vida real le proporcionó el tema para la novela. Afirma Elda Peralta:

No hacía mucho había pasado por México un vivaldes que, haciéndose pasar por noble europeo, por hijo del káiser Guillermo II, embaucó a

<sup>17</sup> *Loc. cit.*

<sup>18</sup> Sara Sefchovich, *op. cit.*, p. 62.

toda la sociedad. Impresionados ante su aristocrática estirpe los nuevos ricos, y con ellos muchos sectores de la vieja burguesía, buscaron atraérselo con fiestas y halagos que se prolongaron hasta que alguien descubrió al impostor. La aventura del falso príncipe permitió a Luis trazar, con malicia y humor, la semblanza de una sociedad aldeana, ostentosa, corrupta, enferma de vanidad y desvergüenza. *Casi el paraíso* es una sátira implacable, una historia muy divertida.<sup>19</sup>

Y ésta es la anécdota de la novela. Quien desempeñaría en México el papel de príncipe Ugo Conti era, en realidad, el hijo de una prostituta italiana. Y aunque de padre desconocido —obviamente—, había nacido con el don de la belleza física. Lo demás fue asunto de aprendizaje. De eso se encargó Francesco, a quien conoció en la cárcel y del que aprendió, sobre todo, la manera de “ser noble” para que todos lo creyeran. Amadeo Padula era el nombre verdadero del falso príncipe. Y llega a México, por Acapulco, en el barco de una anciana, gringa rica y vieja a punto de ser abandonada, para cumplir las expectativas de esa sociedad aldeana en la búsqueda desesperada de reconocimiento social.

De inmediato le exigen que los acepte como amigos. Fiestas, caravanas, zalamerías, honores y servilismo le son dispensados hasta el hartazgo. Y cada momento de su entrada a la sociedad mexicana le sirve al novelista para afinar los detalles de un cuadro por demás animado pero deprimente. El espacio apropiado para que el lector aumente su interés son las fiestas. Damas de sociedad, hombres públicos, militares, seres con títulos más que envejecidos y demás le hacen la corte al falso príncipe. Y son capaces, como la esposa de un general, de aceptar a la amante del esposo porque sería de mal gusto social no hacerlo; o de ponerse calcetines distintos en cada pie. El ridículo más atroz.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 167.

Ridículo que llega al extremo cuando Alonso Rondia, el hombre más influyente de México, le ofrece casa, chequera y a su hija, para emparentar con la nobleza. Y aquí vale la pena destacar los guiños del novelista. Este personaje y su familia —los Rondia— y su relación con Ugo Conti están trazados a medio camino entre *El burgués gentil hombre*, de Moliere y *El gran Makakikus*, la divertida película en la que Joaquín Pardavé da su versión del personaje del dramaturgo francés.

Mención aparte merece Carmen Pérez Mendiola, mujer que de inmediato asume el papel de secretaria particular del noble europeo. Sin sueldo, pero en la posibilidad de medrar con la agenda de Conti, es comparsa y amante desdeñada. Aprovecha la popularidad del personaje, pero se convierte en sombra. Y claro que es la primera en huir cuando se descubre el engaño. Y también la primera en aparecer cuando, al final de la novela, otro noble europeo —Francesco, el maestro de Conti— llega a México para repetir la historia.

## 5

A los atributos novelísticos ya señalados de Spota —vigor narrativo, rapidez en la descripción, mirada certera, eficacia en los diálogos, manejo del *suspense*— se debe agregar una estructura novelística más ambiciosa. *Casi el paraíso* está dividida en cuatro partes, y cada una con apartados señalados con número arábigo. Estos apartados constituyen bloques narrativos que, conforme avanza la novela, ayudan a reconstruir la historia de Ugo Conti y la de los otros personajes que le dan sustento. Así, su nacimiento, la infancia, sus inicios en el arte de engañar, su aprendizaje con Francesco y su relación con la sociedad mexicana están dispuestos con exactitud para que no

decaiga el interés del lector. Es malicia narrativa. Y conocimiento del género.

Por eso aparece oportunamente la condesa Frida von Becker —también impostora— para recordarle sus lecciones y que ellos, los vividores, existen gracias a los estúpidos; y que en México abundan. Y por eso, los apartados en que se registra su aprendizaje con Francesco aparecen entre corchetes. Es habilidad del buen contador de historia. De ahí la verosimilitud de la historia. Desde que Francesco, con almanaque Gotha de por medio, le construye la personalidad a Conti-Amadeo, hasta el embarazo de la hija de Rondia y los planes para la boda, los giros de la historia si bien rápidos, responden exactamente a una lógica narrativa.

Es posible que por esto los personajes que son vistos con cierta simpatía por el novelista sean los que no forman parte de esa sociedad arribista. Los intelectuales, por ejemplo. Tal vez porque estaban ocupados en sus guerras internas. Quizás. Lo cierto es que, con ellos, es la única borrachera —feroz— que disfruta Ugo Conti. O los agentes que lo llevan al aeropuerto para deportarlo. Uno de ellos, en un gesto de simpatía, le pregunta: ¿Y es cierto que te tiraste a todas las viejas?

## 6

Ugo Conti es el personaje central de la novela. Lo es a la manera de un héroe trágico, acaso un Edipo a fuerza de desobedecer las señales del destino. Francesco es su maestro. Un poco a la manera del Abate Faria con Admundo Dantés y otro poco Pigmalión, prepara al joven Amadeo para la vida a la que debía estar destinado. Con una obsesión un poco ambigua, Francesco es el artífice y el modelo. Y el que le da consejos. Conti no siguió los más importantes.

“Trata a tus amigos con cautela, por si alguna vez llegan a ser tus enemigos; y a éstos con cortesía, por si con el tiempo llegan a ser tus amigos” fue una de las enseñanzas mayores de Francesco. Y “no hay peor enemigo que una mujer despechada” fue el otro. Con una mujer Ugo no siguió los consejos. Sin la menor prudencia, con el pretexto de una cruda feroz, fue desconsiderado y grosero con Liz Avrell. Ella sólo le pedía que volvieran; que ya todo estaba arreglado con sus hijos; que otra vez disponía de mucho dinero. Él fue cortante. La vida le sonreía. Estaba a punto de casarse con la hija de Rondia. Tan sólo de regalos, sin contar la dote, el dinero era más que suficiente. Liz Avrell ejerció su derecho de mujer despechada. Conti lo pagó.

Pero el otro personaje es la sociedad mexicana, entendida la sociedad como esa aspiración aldeana a figurar con blasones y dinero, arribista y sin asideros de identidad. Y más que personaje trágico es patético. Conti cumplía su destino, la sociedad quiso acomodarse a él. Lo descubrió como un impostor. Pero no le importó. Rápidamente llegó otro “noble”. Y llegarán más. Ella siempre estará dispuesta a recibirlos de rodillas.

Ahora, a casi 50 años de la publicación de la novela, las cosas no parecen haber cambiado mucho. El tráfico de influencias se ha vuelto más escandaloso. Sobre todo porque no hay castigo para los culpables, aunque todos los conozcamos. Y siguen llegando extranjeros, con otros títulos quizás, pero sabedores de que, aquí, se pueden seguir cambiando espejos por piedras preciosas. México sigue siendo casi el paraíso.

## BIBLIOGRAFÍA

BORGES, Jorge Luis, *Narraciones*, España, Salvat, 1982, 135 pp. (Biblioteca Básica Salvat)

- BRUSHWOOD, J. S., *México en su novela*, México, FCE, 1974. 436 pp. (Breviarios, 230)
- PERALTA, Elda, *Luis Spota: las sustancias de la tierra. Una biografía íntima*, México, Grijalbo, 1990, 359 pp.
- SEFCHOVICH, Sara, *Ideología y ficción en la obra de Luis Spota*, México, Grijalbo, 1985.
- SPOTA, Luis, *Casi el paraíso*, México, Grijalbo, 1982, 319 pp.
- , *Las grandes aguas*. Presentación de Rogelio Carvajal, México, Grijalbo, 1978.
- TREJO FUENTES, Ignacio, *Segunda voz. Ensayos sobre novela mexicana*, México, UNAM, 1987. 140 pp. (Textos de humanidades).



# LA NOVELA, CARLOS FUENTES Y EVOCACIÓN DE

## LA REGIÓN MÁS TRANSPARENTE

YVONNE CANSIGNO G.\*

¿Ha muerto la novela?

Carlos Fuentes

### LA NOVELA Y EL ESCRITOR

**P**ara muchos de nosotros, la lectura de una novela, no sólo es un encuentro de personajes en diferentes espacios narrativos, sino también un encuentro de lenguajes, de tiempos históricos lejanos, de civilizaciones distantes, que de una u otra manera, se recrean en la ficción de acontecimientos capaces de conmover los sentimientos del lector.

Si bien es cierto que actualmente, el cine, la televisión, el teatro y el periodismo han ganado espacios acaparando la información histórica, política, social, económica e inclusive psicológica, el entusiasmo por el mundo novelístico aún existe.

Desde hace más de siglo y medio, un sinnúmero de escritores se han complacido en escribir novelas, con el cometido de narrar el acontecer profano y sagrado de este planeta.

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

El trabajo artístico de la novela dio entrada triunfante al mundo literario a obras conmovedoras y relevantes de autores como Miguel de Cervantes Saavedra, Charles Dickens, Honoré de Balzac, Marcel Proust, Gustave Flaubert, George Orwell, Aldous Huxley, Franz Kafka, Edgar Allan Poe, Thomas Mann, Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias, Juan Carlos Onetti, Augusto Roa Bastos, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Julio Cortázar, Octavio Paz, Milan Kundera, Jean-Marie Gustave Le Clézio por mencionar sólo algunos nombres.

Para muchos escritores de novelas, el pensamiento moderno o posmodernista ha insistido que la verdadera tiranía y violencia de nuestro tiempo han sido alimentadas por la seducción del poder y al novelista le ha tocado vivir un proceso de “des-historización” y “des-socialización” que la escritura y la lectura novelescas reclaman en el mundo de hoy.

Habría que preguntarse ¿Qué puede decir la novela que no pueda decirse de otra manera? De hecho, la potencialidad de una novela va más allá de la cotidianidad o la imaginación, del nacionalismo o del cosmopolitismo, del compromiso o del formalismo, del impresionismo o del hiperrealismo, de la libertad o de los dogmas.

En México, y podría constatarse que en países de Latinoamérica, Hispanoamérica y Europa, la teoría y la crítica, cuyo carácter complejo suele ser atenuado en el ámbito de las academias, forma parte de la productividad textual del género novelesco. Sin embargo, la novela es inasible, sugiere las figuras o imágenes que un lector está dispuesto a imaginar, evoca también artificios narcisistas y caprichosos, ya que el escritor frecuentemente se contempla en su propia escritura.

Gilberto Owen escribe en *Novela como nube*: “La novela se contempla en el cielo y se convierte en nube, flor purísimamente blanca que danza y se pavonea en la inmensidad de su propio

azul. [...] Cuando es novela, el poema se niega a contarnos el mito que promete ...”.<sup>1</sup>

Carlos Fuentes expresa en *Geografía de la novela*, que “la novela concilia sus funciones estéticas y sociales[...] en el descubrimiento de lo invisible, de lo no dicho, de lo olvidado, de lo marginado, de lo perseguido...”<sup>2</sup>

De nueva cuenta, demasiados ejemplos del siglo XX demuestran que el escritor es la voz de su nación, de su época y que la imaginación es palpable en la pluma del escritor y se caracteriza también por sus lenguajes múltiples.

Si como quiere expresar Carlos Fuentes, el “compromiso mayor de la novela —realidad imaginativa, narración de la nación, de la sociedad y su cultura”— constituye hasta cierto punto un compromiso “de inventar verbalmente la segunda historia sin la cual la primera es ilegible” y reclama “en primer lugar, un campo amplificado de recursos técnicos, en segundo término, una voluntad de apertura, y, terceramente, una conciencia de la relación entre creación y tradición”,<sup>3</sup> “la novela es la voz de un nuevo mundo en proceso de crearse”.

Sin duda, la novela es toda una marcha interminable de palabras que pretende cristalizar en imágenes, anécdotas, acontecimientos y esquemas, la voz encarnada del lenguaje donde operan las estrategias narrativas de cada escritor.

Carlos Fuentes afirma que “nadie ha definido mejor la novela, a nivel teórico” que Mijail Bajtin: “La novela es, será y deberá ser uno de esos lenguajes. Pero sobre todo, deberá ser la arena donde todos ellos pueden darse cita”.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Coronado, Juan, *La novela de los contemporáneos*, México, p.19.

<sup>2</sup> Fuentes, Carlos, *Geografía de la Novela*, México, FCE, p. 21.

<sup>3</sup> *Ibid*, p.26.

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 26.

A partir de una gran preocupación por la estética, así como un deseo de universalización del lenguaje, ya antes fundado por José Luis Borges y Octavio Paz; Carlos Fuentes lleva a cabo un proyecto narrativo donde muestra el rompimiento entre las tradiciones de vanguardia y el realismo, y plantea tres elementos bases para la construcción de la novela: el mito, el lenguaje y la crítica.

Asimismo, el escritor se permite hablar de mitologías, usar y mezclar otras lenguas en sus relatos, ejemplificar con estructuras complejas un estilo particular que lo distingue como creador de realidades.

Para Carlos Fuentes la “búsqueda de la novela” constituye una “búsqueda de la segunda historia, del otro lenguaje, del conocimiento mediante la imaginación, búsqueda, en fin, del lector y la lectura”.<sup>5</sup>

Recuerdo que el primer encuentro con la obra del escritor Carlos Fuentes fue en 1980, en una vieja librería de la calle de Madero. Fue *La región más transparente*, libro de pasta roja publicado por el FCE en 1958, texto que meses más tarde me permitiría exponer en la Universidad de Ciencias Humanas de Estrasburgo en Francia, el ciclo de la novela social y urbana inaugurada con *La región más transparente*, mapa para representar mundos y submundos entrelazados dentro de la Ciudad de México y proponiendo una arqueología de la urbe en ebullición. Posteriormente en 2000, en un Seminario de Literatura Mexicana en el Departamento de Español de la Universidad de Poitiers, comenté la importancia de *Geografía de la novela* (1993), obra donde el escritor evoca la función poética de Milan Kundera, José Luis Borges, Juan Goytisolo y Artur Lundkvist, György Konrád, Julian Barnes, Italo Calvino entre otros novelistas, y

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 31.

sugiere que el novelista “no respeta los géneros [...] los asume, subsume y transforma. [...] Los devuelve al solar común de la metamorfosis narrativa [por medio de] la raíz poética.” Y que “gracias a la poesía, la novela es el sitio en el que todo puede ocurrir, así el viaje inmóvil como la metamorfosis de todas las cosas, incluyendo a la vida y a la muerte”.<sup>6</sup>

En este contexto, la novela constituye un espacio narrativo múltiple, plural y polémico. No se puede negar que para Carlos Fuentes, la novela va más allá de su condición de género, es un instrumento fundamental para afianzar la continuidad de una nación. Este impulso se da particularmente en la década de los setenta, cuando se consolidan diversos proyectos narrativos acerca de las funciones de la novela en América Latina.

Con Carlos Fuentes se pueden trazar dos recorridos en su narrativa que sugieren a la vez la revisión de modelos narrativos: la *épica crítica* concebida como una crónica del pasado o del futuro en un viaje diacrónico, y la *novela social* que se inclina por un recorrido sincrónico. El primer modelo se vincula con la crónica de los tiempos revolucionarios y de la Conquista, destacando *La muerte de Artemio Cruz* (1962) que se inscribe dentro de la denominada narrativa de la Revolución mexicana, *Gringo Viejo* (1985) que pone en escena las relaciones entre literatura y poder, y *Terra Nostra* (1975), obra donde este modelo alcanza su plenitud.

El segundo modelo se inaugura con *La región más transparente*, novela social que propone toda una arqueología del México urbano.

El proyecto narrativo del escritor incluye el realismo social como a la novela psicológica, relacionados estrechamente con el Estado y se nutre de la imaginación histórica. El mismo Carlos

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 147.

Fuentes confiesa que también él se ocupa de crónica de héroes: “Mi gran modelo es Balzac. Yo soy un enorme admirador y lector de Balzac [...] yo he tratado de formar una especie de gran mural de la vida mexicana, pero a todos sus niveles. Balzac me enseñó que se podían tocar registros muy, muy distintos”. Con sus novelas trata de historiar el imaginario urbano estructurado por clases sociales nacidas del movimiento revolucionario.

*La región más transparente* surge como un inventario de la sociedad mexicana dentro del ciclo de la novela social, comparable a la versión vanguardista de la *Comedia Humana* de Balzac. Si bien es cierto que la figura humana se distorsiona a través de los diferentes personajes, el autor da a conocer con sus relatos las preocupaciones políticas, económicas y sociales de la ciudad de México, antes de ser una metrópoli asfixiante, desde la improvisada aristocracia del Porfiriato hasta el proletariado de la época, y de la Revolución a la reivindicación popular del país.

Por medio de Carlos Fuentes se percibe todo un testimonio de hechos que señalan a esa nómina de fracasados o de falsos triunfadores dentro de una magistral novela urbana. En ese sentido, su narrativa sostiene la creencia en la función cultural, social y política y mantiene un gran compromiso en la construcción de una sociedad diferente y opuesta a autoritarismos.

En todo este proceso, la novela es un homenaje a la literatura y al imaginario mexicano que abarca desde 1910 hasta 1968, periodo donde se resuelve la frontera entre realismo y fantasía.

## TRAYECTORIA DE CARLOS FUENTES

A nuestros ojos, Carlos Fuentes surge al mundo literario como novelista, guionista de cine y diplomático mexicano. Por medio de sus peculiares fuentes de inspiración retoma en sus obras la

identidad y la esencia de su propio país que lo ubican en uno de los lugares privilegiados de la literatura de México y Latinoamérica.

El escritor nace en la ciudad de México el 11 de noviembre de 1928. Hijo de padre diplomático, se educa y viaja con su familia por diversos países de América y Europa. Termina sus estudios de Derecho en la Universidad Nacional Autónoma de México y toma cursos de economía en Ginebra, Suiza. Fue director de prensa en la Secretaría de Relaciones Exteriores y embajador de México en Francia. Colabora como director de la *Revista Mexicana de Literatura* (1955) junto con Octavio Paz y Emmanuel Carballo y con la revista *Siempre!*. Obtiene diversos premios: Biblioteca Breve (Barcelona, 1967), Rómulo Gallegos (Caracas, 1977), Alfonso Reyes (México, 1979), Nacional de Literatura (México, 1984) y Cervantes (Madrid, 1987).

Inicia sus publicaciones con *Los días enmascarados* (1954), posteriormente una tetralogía con *Las buenas conciencias* (1959), *Aura* (1961) y *La muerte de Artemio Cruz* (1962) donde muestra ya un estilo muy particular. Escribe una gran novela de la sociedad mexicana contemporánea con *La región más transparente* (1958), y logra con *Zona sagrada* (1967), *Cambio de piel* (1967) y *Terra Nostra* (1975) recrear la historia continental y la novela fantástica.

Entre otras de sus narraciones se encuentran *Agua quemada* (1981), *Gringo viejo* (1985) y *Cristóbal Nonato* (1987). También recoge su obra en algunos volúmenes: *El tuerto es rey* (1971), *Orquídeas a la luz de la luna* (1982), *Ceremonias del alba* (1991), *El naranjo* (1993), *Diana o la cazadora solitaria* (1994) y *La frontera de cristal*.

Cultiva el ensayo con *La nueva novela hispanoamericana* (1969) y *Tiempo mexicano* (1972). Propone para el teatro *El tuerto es rey* (1970) y *Todos los gatos son pardos* (1970).

## LA REGIÓN MÁS TRANSPARENTE DEL MUNDO

Con su primera novela *La región más transparente*, Carlos Fuentes se consagra como narrador y se introduce en los círculos artísticos. Se verá influenciado de la literatura donde abunda el monólogo interior y la evocación por el pasado de las civilizaciones.

*La región más transparente* evoca la historia de la Ciudad de México, ser colectivo y protagonista principal de la novela. El lector se asoma al alma de un México donde convergen un pasado que no logra desvanecerse y un futuro que encuentra eco con cada uno de los personajes descritos: símbolos, mitos o caricaturas significativos y prototipos de la marginalidad que vive el país.

La novela se rompe como un *collage*, sin orden lógico o cronológico donde se describe a la sociedad mexicana de los años cincuenta. El autor penetra con sus descripciones en una atmósfera asfixiante de barrios populares, en aquel mundo silencioso de los indios que deambulan alrededor de edificios ultra-modernos: “en una ciudad simbólicamente decrepita: [...] ciudad puñado de alcantarillas, ciudad cristal de vahos y escarcha mineral, ciudad presencia de todos nuestros olvidos, ciudad de alcantilados carnívoros, ciudad dolor inmóvil, ciudad de la brevedad inmensa, ciudad del sol detenido, ciudad de calcinaciones largas [...] ciudad del hedor torcido, ciudad rígida entre el aire y los gusanos, ciudad vieja en las luces [...] ciudad bajo el lodo esplendente, ciudad de víscera y cuerdas, ciudad de la derrota violada, ciudad del tianguis sumiso [...] ciudad del fracaso ansiado [...] ciudad perra, ciudad famélica, suntuosa villa. Ciudad lepra y cólera hundida, ciudad. [...] Águila sin alas. Serpiente de estrellas” (p. 21).

La ciudad se fragmenta violentamente en un plano donde se ubica un desorden y una atmósfera viciada, con un orden repul-

sivo que ahoga y donde la destrucción de la ciudad puede leerse como un presagio cuya imagen empobrecida desmiente la leyenda evocada en el título del libro.

La imaginación del escritor y su habilidad para reescribir la ciudad y su historia hacen de esta novela un texto innovador, plasmado de ironía y donde México y lo mexicano se destacan como el reflejo fiel de una novela social.

Todos los personajes actúan en torno a Ixca Cienfuegos quien parece ser omnipotente: “Como Dios: en todas partes, nadie lo puede ver. Entrada libre a los salones oficiales, a los de la *high-life*. A los de los magnates también. Que si el cerebro mágico de algún banquero, que si es un gigoló o un simple marihuano, que si viene, que si va: en fin, una fachita más de este mundo inarmónico en que vivimos” (p. 41).

En su búsqueda por la patria, el narrador de Ixca Cienfuegos dialoga, por ejemplo, con Hernán Cortés sin nombrarlo: “Al nacer, muerto, quemaste tus naves para que otros fabricaran la epopeya con tu carroña, al morir, vivo, desterraste una palabra, la que nos hubiera ligado las lenguas en las semejanzas” (p. 20).

Ixca Cienfuegos y también Teódula Moctezuma, figuras representativas de los guardianes, son personajes que reflejan la nostalgia por ese pasado prehispánico, como una *edad de oro* perdida donde lo moderno es impuesto por el mundo occidental.

Carlos Fuentes examina los orígenes de la insatisfacción actual del país con cierto matiz satírico. Son numerosos los ejemplos donde se describen situaciones chuscas pero críticas y que mezclan la grosería con cierto tratamiento irónico: Cuando le preguntan a Gus si es homosexual, a lo cual responde que “Homo sí, sexual quien sabe”. Para Natacha, por ejemplo, “ser cristiana de veras es... un problemón”, y los intelectuales “son a la inteligencia lo que la saliva al correo, una manera de pegar una estampilla”. En el momento que Ixca y Rodrigo creen saber todo

uno del otro: “Somos lo que se llama”mexicanos aguados”. Ladinos, reservados, chingaqueditos [...] Chingaquedito”

La crítica que hace Fuentes es un eco que transparenta por todos lados la marginalidad que experimenta el país: “¿Por qué vives en México? –Rodrigo quería reír y guiñar un ojo, solidarizarse tácitamente con lo que decía, desde la espuma anaranjada de sus labios [...] ¿Por qué vivimos *chérie*? ¿Por qué vivimos en una ciudad tan horrible, donde se siente uno enfermo, donde falta aire, donde sólo debían habitar águilas y serpientes? ¿Por qué? Algunos, porque son advenedizos y aventureros [...] Otros, porque la vulgaridad y la estupidez y la hipocresía *comment dire?*, son mejores que las bombas y los campos de concentración. Y otros [...] otros, yo, porque al lado de la cortesía repugnante y dominguera de la gente como tú hay la cortesía increíble de una criada o de un niño que vende esos mismos diarios *emmerdeurs*, porque al lado de esta costra de pus en la que vivimos hay unas gentes [...] increíblemente desorientadas y dulces y llenas de amor y de verdadera ingenuidad [...] que ni siquiera tienen la maldad para pensar que son pisoteados, *comme la puce, hein?* (p. 175).

La novela alude más que a una región geográfica, sin dejar de hacerlo, a una región donde viven las palabras, donde la crítica del lenguaje se hace comprensible, transparente y hace notorio el espacio crudo de la vida y la barbarie urbana

En este panorama metropolitano, se describe la vida ciudadana en todos sus niveles sociales. Desde el rico banquero millonario hasta la prostituta, desde la vieja aristocrática en soledad hasta la vieja india sabia, desde el intelectual soberbio y dolido hasta el poeta fracasado que termina como un libretista cursi.

En cada uno de los personajes, el escritor integra retratos de la vida cotidiana recreándolos en el tiempo y en el espacio,

oscilando entre la ruptura y la continuidad de tradiciones occidentales que desconciertan al México contemporáneo.

La palabra de Carlos Fuentes incorpora a partir de la historia de un sujeto, historias de familias, historias de clases y la propia historia del Distrito Federal, que a fines casi del milenio, ocupa un lugar privilegiado en el espacio nacional.

Cabe señalar que la forma narrativa de *La región más transparente* se presta a pensar en técnicas y temas cinematográficos.

- En un plano panorámico, se logra observar de manera rápida y sucesiva los diversos personajes de la novela: los de Ovando, los Zamacona, los Pola, los burgueses, los satélites, los extranjeros, los intelectuales, el pueblo, los revolucionarios, los guardianes, que en cada una de sus clasificaciones son numerosos.
- El uso del lenguaje del escritor mezcla fragmentos históricos con encabezados de periódicos, comentarios sociales o anuncios, incluyendo canciones populares. Todo ello proporciona una amplia referencia de sitios y acontecimientos históricos, así como de experiencias, rasgos, pensamientos y características de los personajes.
- La presentación de las escenas, caracterizaciones y diálogos de los personajes recuerdan la estructura de un guión que facilita reconstruir la cultura mexicana y delinea posibilidades estéticas en el séptimo arte.
- El uso del lenguaje de cada uno de los diálogos o de las conversaciones descritas, favorecen su reproducción. Además el escritor dice en tercera persona lo que acontece en la mente de cada uno de sus personajes reflejando su interior y proporcionando una amplia referencia del mundo exterior donde se desenvuelven.

- Otro efecto es la simultaneidad de las acciones y de los personajes en el presente y en el pasado.

Y no obstante que *La región más transparente* retoma ciertas características de la novela neobarroca o la bien llamada novela del lenguaje, podría imaginarse también como una obra cinematográfica, cuyo epílogo es más largo que su propio prólogo. Su musicalidad se ve enriquecida en la enumeración de descripciones, de sitios, barrios, calles, avenidas y colonias conocidos de la capital, en las repeticiones y las anáforas frecuentes del relato, en un conteo de más de 116 personajes históricos, en la invocación de una serie de frases y expresiones coloquiales típicamente mexicanas, en expresiones de otras lenguas que complementan párrafos completos, en el juego tácito de verbos en presente y en pasado, en la lista de acontecimientos históricos concretos que evocan la historia de México, y en la serie enumerativa de elementos para retratar geográficamente al Distrito Federal.

A nuestro juicio, el espacio capitalino de *La región más transparente* concilia funciones estéticas y sociales y muestra aspectos hereditarios de la violencia mexicana, cuya clave es esencial para comprender la situación de México en la conformación de su raza mestiza.

Con “La región más transparente del aire” se cierra la novela. La figura de Ixca Cienfuegos evoca con la misma sencillez lingüística y poética que inició el libro: “[...] y la voz de Ixca Cienfuegos, que corre con el tumulto silencioso de todos los recuerdos, entre el polvo de la ciudad, quisiera tocar los dedos de Gladys García y decirle, sólo decirle: Aquí nos tocó. Qué le vamos a hacer. En la región más transparente del aire” (p. 470).

Sin duda, la imaginación de Carlos Fuentes es real y sus lenguajes son múltiples. Cumplen con un contexto realista y crudo

que habla de la nación mexicana, de la individualidad subjetiva de los seres que la habitan y de la individualidad colectiva de una urbe que sobrevive en el mejor de los mundos posibles.

Con *La región más transparente*, Carlos Fuentes es el novelista que extiende, en cierto modo, los límites de lo real, recreando más realidad con su propia imaginación. El escritor ve con agudeza y penetración la esencia de revelar con originalidad y excentricidad *La región más transparente* privilegiando el realismo social de la novela.

## BIBLIOGRAFÍA DE CARLOS FUENTES

*La región más transparente*, México, FCE, 1958.

*La muerte de Artemio Cruz*, México, FCE, 1962.

*Aura*, México, Era, 1962,

*Zona sagrada*, México, Siglo XXI, 1967.

*Zona Sagrada*, México, Siglo XXI, 1967.

*La revolución de mayo*, México, Era, 1968.

*La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, 1974.

*Terra Nostra*, México, FCE, 1975.

*La cabeza de la hidra*, México, FCE, 1978.

*Una familia lejana*, México, Era, 1980.

*Tiempo mexicano*, México, Joaquín Mortiz, 1983.

*Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz, 1984.

*Gringo Viejo*, México, FCE, 1985.

*Cristóbal Nonato*, México, FCE, 1987.

*Constancia y otras novelas para vírgenes*, México, FCE, 1989.

*La campaña*, México, FCE, 1990.

*Valiente mundo nuevo: Epica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, Madrid, Mondadori, 1990.

- El espejo enterrado*, México, FCE, 1992.  
*Ceremonias del alba*, México, Siglo XXI, 1992.  
*El naranjo*, México, Alfaguara, 1993.  
*Diana o la cazadora solitaria*, México, Alfaguara, 1994.  
*Geografía de la novela*, México, FCE, 1993.  
*Tres discursos para dos aldeas*, México, FCE, 1994.  
*Nuevo Tiempo mexicano*, México, Joaquín Mortiz, 1995.  
*Los años con Laura Díaz*, México, Alfaguara, 1999.

## OTRAS OBRAS CONSULTADAS

- BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, 1989.  
BALZAC, Honoré de, *La Comedia Humana*, Aguilar, 1960.  
GÓMEZ CARRO, Carlos, "Carlos Fuentes, Narrador" en Mata Óscar (coordinador)  
*En torno a la literatura mexicana*, UAM, México, 1989.

# DESCIFRAR EL TÍTULO DE *LA REGIÓN MÁS TRANSPARENTE*

FELIPE SÁNCHEZ REYES\*

¿Por qué diablos las personas vivirán en las ciudades? ¿Por qué sigo yo arrastrando una existencia miserable en esta ciudad imbécil y epiléptica?. En esta ciudad nadie es de aquí.

John Dos Passos, *Manhattan Transfer*.

“

Yo creo que ya no tiene salvación esta pinche ciudad. Se la llevó la chingada de plano”, ésta es la confesión que hace Carlos Fuentes en entrevista a James R. Fortson,<sup>1</sup> desde París en 1973.

Nuestra ciudad con tanta polución y olor a caucho y gas, no es la región más transparente que tanto añorara Alfonso Reyes y antes describiera Bernal Díaz del Castillo: sus múltiples lagos, sus jardines flotantes y su cielo transparente, hoy los lagos son una mancha sucia en la ciudad oscura de caucho y cemento.

Esta ciudad ha inspirado obras narrativas de diverso tipo en cada una de sus etapas históricas que han dejado honda huella o una herida profunda en la vida del país. Entre las grandes obras narrativas nacionales que critican a la Revolución mexicana destacan dos, separadas sólo por cinco años de diferencia.

\* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

<sup>1</sup> James R. Fortson, *Perspectivas mexicanas desde París. Un diálogo con Carlos Fuentes*, México, Corporación Editorial, 1973, p. 40.

Una es el *Llano en llamas*, publicada en 1953, que cierra el ciclo de la novela de la Revolución, que critica a la Revolución hecha gobierno por no haber mejorado la situación económica de la población rural de nuestro país, por sumirla más en la miseria y por orillar a los pobladores del campo a que emigren como braceros y vendan su fuerza de trabajo en Estados Unidos.

Y la otra, *La región más transparente*, publicada en 1958, que también hace una crítica feroz a la Revolución por no beneficiar económicamente a las clases pobres de la Ciudad. Censura al fruto de ella, la naciente burguesía de la época de Alemán que entrega el país a la inversión extranjera, en aras de su beneficio personal, y que origina: migración del campo y desempleo, miseria y prostitución en la Ciudad de México.

A la ciudad, el autor, en esa etapa de su vida, la conoce muy poco, se acerca a conocerla buscando en ella su identidad y sus raíces: “Yo crecí fuera de México sintiéndome mexicano. Hasta los quince años fui a vivir permanentemente a México. Carecí de un barrio propio en la ciudad de México”.<sup>2</sup>

Esta novela “le toca las golondrinas al campo y se instala en la gran ciudad de México, y pone una corona luctuosa en la tumba de la novela nacionalista”.<sup>3</sup> *La región más transparente*. Es el parteaguas de la literatura del campo y la ciudad, vilipendiada por unos y alabada por otros, y anuncia el nacimiento de un escritor que vive de su oficio, la escritura. Acerca de esta novela, los escritores todos, han regado tanta tinta en artículos y ensayos, ciudad a la que el mismo Fuentes ha inundado con su obra prolífica, pues no falta una persona de cualquier edad que no haya leído o escuchado el comentario de alguna de sus obras

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>3</sup> Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Porrúa, 1994, p. 531.

o artículos periodísticos, atinados, acerca de la problemática del país.

Su novela con el tiempo se ha vuelto otoñal, interesante y cautivadora, ha guiñado el ojo y seducido a infinidad de lectores, sin distinción de edad, sexo o clase social. Su seducción me ha llevado a leerla, a analizarla y a centrarme en la revisión de un apartado que me parece importante y poco tratado por los críticos: desentrañar el significado de la transparencia de la ciudad en la novela.

El título de la novela es tomado de la frase, “viajero has llegado a la región más transparente”, del libro *La visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes. Reyes en un principio da su consentimiento para el título de la novela, pero después lo desaprueba a través de una carta que envía a Fuentes el 5 de enero de 1959, “si yo hubiera conocido el carácter de tu novela cuando me pediste permiso de bautizarla con mis palabras, hubiera dudado en concedértelo”, porque nada tiene que ver con la visión de Reyes acerca de la ciudad, “yo estaba describiendo el Valle de México y el paisaje físico que encontraron aquí los conquistadores en el siglo XVI”, por el contrario, “tú en tu novela te refieres al ambiente humano del México contemporáneo”.<sup>4</sup>

Yo por mi parte considero que Fuentes usa este título en forma irónica en su novela y muestra no la transparencia, sino el lado oscuro, sombrío y siniestro de la ciudad en tres aspectos: su aspecto físico, los actos de los personajes y la burguesía nacional. En este orden abordaré cada uno de los tres puntos.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 522.

## 1. ¿LA TRANSPARENCIA FÍSICA EN LA CIUDAD, LUGARES PÚBLICOS, VIVIENDAS, Y EN LA NOCHE?

Antes de tratar el primer punto, la transparencia que he dividido en cuatro apartados: la transparencia de la ciudad, los lugares públicos, las casas y la noche, es necesario iniciar por la definición del término *transparente*. El *Diccionario de la Lengua Española*<sup>5</sup> define así, *transparente* (lat. *trans*, a través, y *parens-entis*, que aparece): “Dícese del cuerpo a través del cual pueden verse los objetos. 2. Dícese del cuerpo que deja pasar la luz, pero que no deja ver distintamente los objetos, translúcidos”.

Comencemos por el primer punto, la transparencia, y su primer apartado, la transparencia de la ciudad. Si nos apegamos a esta definición, la ciudad que nos muestra la novela desde una visión aérea, no resulta transparente a cualquier hora del día, ni clara a causa de la contaminación del aire, sea en día soleado o lluvioso.

Por el contrario, nos ofrece a la vista una ciudad vieja, en un día soleado “el aire viejo, empolvado va masticando los contornos de la ruinas modernas de la aldea enorme” (p. 22);<sup>6</sup> fea, al mediodía, Federico Robles desde su oficina del noveno piso la ve así: “los techos feos, las azoteas desgarradas, las legañas de tinacos, macetas raquíticas, él veía dos mundos, nubes y estiércol” (p. 64); despintada, por las tardes “la lluvia se soltó confundida con los edificios grises, los letreros despintados de la calle” (p. 25). “Las lluvias de la ciudad manchan las paredes; y contaminada, el sol tuesta las pieles cubiertas de aceite sintético” (p. 341). “Lluvia mineral. Vaho de gasolina y asfalto [...] la

<sup>5</sup> *Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, p. 1426.

<sup>6</sup> Estas citas las he tomado del texto de Carlos Fuentes, *La región más transparente*, México, quinta reimpresión, FCE, 1977.

ciudad como nube tullida (p. 25)”, y, en la tarde, “el sabor de la gasolina se volvía más intenso”.

Pasemos al segundo apartado, los lugares públicos: calles, mercados, plazas de toros y bares. Ahora que si se nos ocurre buscar la transparencia por los lugares públicos, por sus calles transitadas y atestadas “de hombres y mujeres -oficinistas, pasantes de Derecho, comerciantes, vendedores, choferes, mozos, mecanógrafas y repartidores (p. 268)”; por los mercados, repletos de “vendedores y sangre de huachinango que tiñe los pisos y se mezcla con los ríos de agua jabonosa que las mujeres gordas hacen volar de sus cubetas, entre aullidos de perros, gritos de chamacos y la música del organillero (p. 180)”.

O por la plaza de toros, donde Donaciano “grita e insulta escondido entre miles de cabezas (p. 349)” y Gabriel, Beto y el Tuno “andan trepándose entre las piernas de las mujeres regordetas y entre los brazos de los vendedores de refrescos y cacahuates (p. 197)”; o por los bares pequeños, donde “una pequeña vela mortecina envuelta en un cucurucho de papel pergamino se sembraba sobre cada mantel, aumentaba el encubrimiento y las caras no se podían distinguir (p. 291)”, tampoco la encontraremos.

Abordemos ahora el tercer apartado, la vivienda o casa. Pero si nosotros, yendo ahora de lo general —la ciudad y los lugares públicos— a lo particular —la casa o vivienda de los personajes: el aspecto protector de la madre y el descenso a la oscuridad— quisiéramos hallar la transparencia, donde ellos habitan, tampoco la hallaríamos porque todos viven en lugares opresivos, sórdidos y oscuros, como el vientre materno: estado embrionario del ser, la muerte y el renacimiento, el regreso al útero para volver a nacer .

Ixca y Teódula viven en “su choza de musgo húmedo y flores secas, lucía siempre el polvo exacto, las manchas de agua y co-

mida exactas sobre el piso de tierra escarbada y las tumbas subterráneas” (p. 340). Gabriel, “en un cuarto iluminado por velas, con las estampas junto al catre de hierro” (p. 52). Y Hortensia, en un apartamento solitario y oscuro de la calle de Tonalá por donde “la luz penetra por las celosías en rayos parejos” (p. 353).

También Librado vive en un cuartucho —de un segundo piso cerca del viejo mercado Juárez—, estrecho y oscuro, “donde la luz penetra a través de una ventana llena de macetas y porcelana y cachitos de vidrio” (p. 182). Rodrigo, en su adolescencia, en un cuarto atufado y oscuro de San Cosme, ya adulto, “en un cuartito de Rosales con las ventanas cerradas y el gas” (p. 445) y su madre Rosenda Pola, ya vieja, en un cuarto clausurado, solitario y oscuro de Mixcoac. Y, finalmente, Pimpinela, “en un apartamento sumido en la oscuridad de la calle de Berlín con alfombras mullidas y muebles de terciopelo rojo” (p. 291).

Tratemos el último apartado, la noche, de esta primera parte. Si la transparencia de la ciudad y de los personajes no la encontramos durante la luz del día en los tres apartados anteriores —la ciudad, los lugares públicos y sus casas—, menos la vamos a encontrar en la oscuridad, en la noche. Pues, resulta que los sucesos más importantes de la novela acontecen por la tarde y la madrugada, pero los funestos por la noche. La noche para J. C. Cooper significa “las tinieblas precosmogónicas y prenatales que anteceden al renacimiento; el caos, muerte, locura, desintegración, regreso al estado fetal del mundo que todo lo devora”,<sup>7</sup> como lo veremos a continuación.

En el capítulo 1, todos los sucesos acontecen por la noche: la fiesta en casa de Bobó, la cena de la familia de Juan y Rosa

<sup>7</sup> J.C. Cooper, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 124.

Morales, y la muerte accidental de Juan en su coche. En el capítulo 2, por la noche del 15 de septiembre, Robles confiesa su quiebra financiera a su esposa, y en lo más profundo de la noche mueren: Manuel Zamacona, baleado en Acapulco; Norma, calcinada en su casa; Gabriel, apuñalado en una cantina del rumbo de La Merced, y el niño Jorge Morales, enfebrecido en su lecho. Y en el capítulo 3, por la noche, en Guanajuato y el D. F., asisten a dos reuniones sociales Betina y Jaime Ceballos y, por la madrugada, Ixca visita a Rodrigo por última vez, para perderse luego en la oscuridad de la ciudad.

## 2. ¿HAY TRANSPARENCIA EN LOS ACTOS DE LOS PERSONAJES?

Terminada la revisión del primer punto con sus cuatro apartados, vimos que la ciudad jamás nos muestra nada transparente sino sombrío, porque parece que a Fuentes no le interesa mostrar el lado amable de la ciudad, sino ese lado oscuro que lo seduce,

“me encantaba la vida nocturna de la ciudad, los burdeles, los cabarets, los lugares mágicos, donde vivían los merolicos y mendigos, mis amistades eran prostitutas, mariachis, magos, mecapaleros, gente de la corte de los milagros de la Calle de los Aztecas, gente que me alimentó para escribir *La región... más tarde*”.<sup>8</sup>

Ahora revisemos el segundo punto, los actos de los personajes que tampoco resultan transparentes, pues todos ocultan su lado oscuro y sombrío, su pasado y los ejemplos más claros son Ixca, Federico, Norma y Rodrigo, a quienes abordaremos en ese

<sup>8</sup> James R. Fortson, *op. cit.*, p. 44.

Comencemos por Ixca Cienfuegos. Él, “con sus misterios y su pasado insondable”, entra sin previo aviso en la vida de los personajes para que le confiesen no sólo su vida pasada, sus quejas y sus actos recónditos, sino también sus amoríos secretos y su infancia oculta, sus padres y su origen, sus misterios y sus penas.

Sin embargo, él, “el de los ojos encarbonados, el de mirada lóbrega y alegre, el indiferente a las circunstancias personales (p. 65)”, jamás cuenta para sí, ni para los otros, nada acerca de sus penas, de sus padres ni de su origen. Él sí conoce el presente y la vida pasada de ellos, y tiene el derecho de conocer todo lo que les ocurre, pero ellos de él, nada saben porque su rostro es insondable. Él es un espectador, la voz de la conciencia de los otros, su otro yo.

Es el prototipo del personaje difícil de desentrañar sus misterios. Él es “como Dios: está en todas sus partes, nadie lo puede ver. Entrada libre a los salones oficiales, a los de la high-life, a los de los magnates también. Que si el cerebro mágico de algún banquero, que si es un gigoló o un simple marihuano: en fin, una fichita más de este mundo inarmónico (p. 41)”.

Pasemos ahora a Federico Robles. Él, de igual manera, oculta a los demás su vida pasada. Su infancia humilde, llena de carencias en Michoacán, y sus encuentros amorosos con Mercedes Zamacona en la iglesia del pueblo. Su adolescencia miserable de estudiante de Derecho, compartiendo mujer y cuarto con Librado. Su vida adulta y sus artimañas para ascender al poder y enriquecerse, asociándose con inversionistas extranjeros.

Y su vida presente de amoríos con Hortensia la ciega, su exsecretaria, y su segunda casa, todo ello desconocido por su esposa Norma Larragoiti. Sólo conocemos esta parte recóndita de su pasado a través de sus introspecciones, de sus charlas con Ixca y de las confesiones de Librado a este último.

Ixca y de las confesiones de Librado a este último.

Norma Larragoiti también oculta su infancia humilde en Torreón, la vergüenza de tener una madre mestiza con delantal y rebozo, y unos hermanos sumidos en la pobreza que viven en las minas de Santa María del Oro; su adolescencia, su entrega sexual urgente a Pedro Caseaux, y su presente: tórrido romance con Ixca en Acapulco.

Sólo conocemos su verdadera personalidad a través de sus introspecciones y actos, pues cuando se entera de la quiebra financiera de su esposo, Federico Robles, desenmascara su relación con él. Sin embargo, nunca dice nada de su pasado, lo oculta.

Por su parte, Rodrigo Pola, el poeta frustrado y reprimido por su madre, igual que los otros, oculta su infancia, sus carencias económicas y su vida de estudiante mediocre, retraído e introvertido. Más tarde se deshace de su madre, la abandona y sólo vuelve a verla, por última vez, ya muerta en su habitación de Mixcoac. Cuando ya “se ha convertido en un guionista moralmente corrompido y transforma su amor a la poesía en guiones toscos y simplistas”,<sup>9</sup> oculta ese pasado “vergonzoso”.

También en este segundo punto, ninguno de los personajes lleva una vida transparente, todos ocultan su vida pasada llena de miserias y sus actos son sombríos. Sin embargo, la parte oculta y misteriosa de todos los personajes sólo la conoce y nos la muestra Ixca, el intermediario del autor, el que busca que ellos le cuenten “la vida, en general” (p. 290).

<sup>9</sup> Joseph Sommers, “La búsqueda de identidad: *La región más transparente*” en Helmy F. Giacomán, *Homenaje a Carlos Fuentes*, New York, Publishing Company Inc., 1971, p. 281.

### 3. ¿HAY TRANSPARENCIA MORAL EN LA NACIENTE BURGUESÍA?

Pasemos ahora a abordar el tercero y último punto, “la transparencia” o lado oscuro de la burguesía nacional, representada en dos matrimonios: la de Federico y Norma, y la de Roberto y Silvia Régules. La naciente y arribista burguesía nacional tampoco resulta transparente en el aspecto moral de los matrimonios. Ambas parejas son inmorales y sucias, no tienen escrúpulos, están llenas de mentiras, de engaños y vericuetos oscuros, como se apreciará a continuación: la no transparencia moral de los matrimonios ni de sus manejos financieros.

Federico y Norma carecen de moral y de escrúpulos, cada uno por su lado tiene un amante. La carencia moral de Norma es notoria cuando se convierte, en Acapulco, en amante de Ixca, amigo de Federico, que le hace renacer una intensa pasión avasalladora, sin importarle que su “romance” sea conocido por su esposo. Y él con Hortensia en su departamento de la Narvarte. Ambos no se casan por amor, palabra que han guardado bajo llave en el arcón olvidado de su juventud, sino por un interés diferente cada uno.

Él busca en ella a una mujer bella, jovial y de abolengo que responda a la ideología de Pimpinela, “Dame la lana y te doy la clase” (p. 290). La usa para lucirla en las reuniones sociales y tenerla de adorno en casa, aunque ella se niegue a recibir las visitas de su marido. Ella y él guardan las apariencias, sólo afuera cumplen con las normas sociales y matrimoniales, mas no en su casa, ni en su recámara: “el leve rechazo de su mujer el domingo que se arreglaba para ir a una boda” (p. 285).

Y ella se casa por interés con él, un hombre maduro, admirado y adinerado que le ayude a alcanzar sus ambiciones, “Quiero

llegar alto, rozarme con lo mejor. Ser yo el brillo y la riqueza y la elegancia. Quiero casarme con un rico” (p. 126). Por ello, cuando conoce la quiebra financiera de Robles, ella confiesa su interés, “yo estoy casada con esta casa, con el automóvil, con mis joyas, no contigo” (p. 395).

De igual manera se comportan Roberto Régules y Silvia, su ex secretaria y ahora esposa, amante del junior Caseaux. Roberto lo sabe y no le importa, “Anda vete con él. ¿Qué esperas? ¿Todos lo saben no? ¿Qué apariencias guardas?” (p. 34). Sólo le interesa el abolengo, la firma y el interés del otro, lo acepta cínicamente como un negocio más entre ellos, “Silvia, pídele a tu amigo Caseaux que se comuniqué inmediatamente conmigo [...] ¿Cinismo? N’ hombre, si yo lo mantengo en parte, bien puede hacerme un favor para corresponder” (p. 338).

Estas dos parejas matrimoniales tampoco son transparentes en sus relaciones interpersonales, carecen de moral, palabra que han eliminado por conveniencia de su léxico diario, y su único interés es monetario. Su relación matrimonial está llena de sobrentendidos, pero jamás de explicaciones claras. El mayor interés de ambos hombres es incrementar su riqueza y para ello usan a las mujeres, las cuales a su vez, a través de su belleza, buscan elevar su posición social.

Si no existe transparencia en la recámara ni en la relación matrimonial de Federico —ex revolucionario y abogado maduro— y Roberto —rico estudiante y joven abogado corrupto— que es donde debería de existir por la convivencia y el trato diario con sus esposas. Tampoco ellos la manifestarán en el manejo que hacen de las acciones, ni en la forma de obtener su poder financiero. Sólo les interesa amasar una gran fortuna, sin importar los medios, así sea la intriga y el engaño, los manejos turbios y truculentos de las acciones financieras de sus socios, como lo veremos a continuación.

Federico jamás informa a Norma de sus negocios. Tampoco ella tiene interés en conocer de dónde, ni cómo obtiene él la riqueza, sólo quiere vivir en la opulencia. Cada uno se ha desatendido de las labores del otro. Ambos se han dividido y separado sus centros de acción: ella, la casa, y él, el banco.

Él no obtiene su poder financiero de manera transparente, sino sucia. Primero se acerca al poder político “con Obregón en la presidencia y una bola de jóvenes como nosotros llenos de ambiciones” (p. 181), a conocer con anticipación los lugares de inversión o las prioridades económicas del estado. Luego, “en cuanto Federico se recibió de abogado el general le dejó muy buenos negocios” (p. 184), “se consiguió un cheque falso del general por cinco veces el valor de los terrenos, dizque para uso del gobierno” (p. 183).

Más tarde, durante el periodo de Ávila Camacho, él se alía al capital extranjero y, por medio del engaño a sus accionistas, lleva a la quiebra a la competencia, “Mire, Robles. Se trata simplemente de dar la impresión de que la inversión está dando un rendimiento público favorable” (p. 59), y a su amigo Librado: “acabé prestándome a un chanchullo jurídico, aportando tres mil pesos que ni eran míos para hacerme socio de una S. de R. L. de Robles. Todo para evadir la ley” (p.187).

Su permanencia en las altas esferas políticas y “en la nueva plutocracia” le favorecen para comprar terrenos baratos y luego venderlos a un precio exorbitante. Poco a poco incrementa su poder económico y se va volviendo más ambicioso y descarado, hasta convertirse en millonario. Su ambición lo llevará a la ruina, “Después del sentón que nos dio Robles a los de Monterrey con esa transmisión de acciones. —Eso se llama falta de probidad” (p. 336).

También Roberto Régules, joven abogado y nuevo financiero, juega sucio y emplea el rumor y la intriga para crear

pánico en los inversionistas de Robles y desestabilizarlo, “Régules telefoneaba sin interrupción [...] ¡Amigo Couto! ¡Qué milagro! ¿qué se le hace si cambiamos la prenda de acciones sobre las nominativas de azufre a una prenda sobre las de la cadena de don Jenaro? Sale usted ganando y puede negociar enseguida lo del azufre, antes que nadie se entere” (p. 338). Por medio del pánico atrae a los accionistas, acaba con el imperio de Robles y obtiene, en un abrir y cerrar de ojos, una cuantiosa fortuna.

Él usa las mismas artimañas de Robles: el engaño, la intriga y la no transparencia en el manejo de las acciones financieras de sus clientes, e incurre en los mismos excesos. El viejo exrevolucionario y el joven abogado repiten la misma corrupción y el mismo ciclo. Cambian los nombres de las personas y su procedencia, mas no sus artimañas ni la forma vil de enriquecerse, y así el autor critica tanto a la burguesía emanada y enriquecida a la sombra de la Revolución, como a los nuevos ricos y abogados que llegan a destituirlos.

Por todo ello, considero que el título de la novela resulta irónico, pues en la región de esta novela nada es transparente, ni la ciudad, ni los actos de los personajes, ni la moral, ni los negocios de la burguesía naciente, todo resulta sombrío y sucio, corrupto y nauseabundo. Así el autor muestra una realidad oscura, mediante la cual censura y acusa a los nuevos ricos emanados de la Revolución, causantes de la miseria que el joven Fuentes conoció con “los mendigos y prostitutas, mariachis y mecapaleros, la corte de los milagros de la Calle de los Aztecas”.

A través de su novela, el autor dibuja a la clase alta parasitaria que vive una vida regalada y fácil, disfrutando la vida en constantes reuniones sociales y fiestas. A la burguesía naciente, intrigando y acercándose al poder, en la búsqueda de mayores ganancias y de incrementar su capital, sin importar los medios,

escrúpulos ni moral. Y a la clase baja, procreando hijos —familia de Gladys, Hortensia y Donaciano, Rosa y Juan Morales—, y viviendo en colonias periféricas y pobres, en cuartos reducidos y destartados, en la promiscuidad y en la miseria.

Si antes de iniciada la inversión extranjera, había muchas empresas mexicanas y cada estrato se diferenciaba en su forma de vestir, ahora estamos inundados por el capital extranjero, la industria nacional es escasa y existe una homogeneización en el vestuario de los estratos, que ayudan a desdibujarnos como nación.

La novela confirma la visión que Carlos Fuentes hace a Fortson, en 1973, sobre la ciudad de México de los cuarenta y cincuenta,

Yo creo que ya no tiene salvación esta pinche ciudad. Se la llevó la chingada de plano. México es una ciudad donde no se puede caminar, tienes que andar en el periférico todo el tiempo, te ahoga el polvo, el smog, sólo hay avenidas inmensas, grises de concreto. [...] Era una ciudad bonita, era una ciudad bella, era divertida, yo la recuerdo de joven todavía.

La ciudad de ese momento, con polución, olor a gasolina y un perímetro muy delimitado, cuyos lugares más distantes eran Balbuena, San Juan de Letrán y Tlatelolco, y la de ahora, con más polución, olor a caucho y gas, no son la región más transparente que tanto añoraran Carlos Fuentes y Alfonso Reyes.

Ahora la ciudad se ha vuelto monstruosa con sus millones de habitantes. Como todo monstruo ha caminado, se ha sentado a descansar de su largo peregrinar en los cerros que la rodean y, en su loca carrera, se ha colocado frente a las mismísimas puertas de las ciudades colindantes: Cuernavaca, Puebla, Tlaxcala, Querétaro y Toluca.

Si Alfonso Reyes nos habla de la región más transparente y Bernal Díaz del Castillo de sus lagos y jardines flotantes, hoy

los lagos son una mancha sucia en la ciudad de caucho y cemento, y la región es más extensa y nada transparente en la forma de enriquecerse de los millonarios del *Forbes* y en la corrupción con los políticos.



# LUZ DE AURA

DE CARLOS FUENTES

ALEJANDRO DE LA MORA OCHOA\*

*Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, por la manera de ser leída.*

Jorge Luis Borges

**A** propósito de la atmósfera en la que se llevan al cabo las acciones de la novela *Aura* (Fuentes, 1992 (41-80), Alazraki (1992) señala que el más importante de los recursos del texto que forja el ambiente mágico que envuelve al relato, tal vez sea el contrapunto entre luz y oscuridad.

La estrecha atadura entre la luz y el aura resulta irrefutable tal como Evaristo Alameda, investigador diligente, lo señala en el póstumo de sus escritos: “aquella luz que rodea la cabeza de los seres empapados de divinidad tiene una forma ovoide similar a una almendra”.

## LUZ Y COLOR EN AURA

Como se sabe, la luz se compone por un conjunto de ondas monocromáticas que es la combinación de los colores del espectro

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

luminoso. Asimismo, los cuerpos no absorben con igual intensidad todas las frecuencias del espectro luminoso. Este par de hechos determina la modificación que experimenta la luz. En otras palabras; un objeto que se percibe de color verde, por ejemplo, refleja íntegramente el componente verde del espectro y absorbe los otros componentes. De esta manera; si la absorción es nula, se percibirá el color blanco. La absorción total trae como resultado la coloración negra.

El color se entiende, en la óptica, como una sensación visual que se produce cuando inciden en la retina los rayos luminosos difundidos o reflejados por los cuerpos. Estrictamente, habría que observar que se trata de un proceso complejo en el que además de las propiedades de los objetos interviene la estructura de la retina y los impulsos nerviosos que manan de ésta y se dirigen hacia la zona de la corteza encefálica donde serán procesados.

En la novela que capta mi atención, hay un ámbito, obligadamente, poco colorido. Al parecer esto es un efecto que favorece la “atmósfera mágica” en el relato. Los colores mencionados por la voz narrativa son pocos y se emplean con el propósito de subrayar el contraste entre la magia y la realidad.

La actividad de los actantes suele estar enmarcada por la penumbra o por una suave luminosidad, aunque también hay ocasiones en el que el marco luminoso es de suntuosidad. Como lo señalé arriba, la óptica define el color vinculado con la luz: “sensación visual que se produce cuando inciden en la retina los rayos luminosos difundidos o reflejados por los cuerpos”, pero además admite el elemento subjetivo: “interviene la estructura de la retina y los impulsos nerviosos que manan de ésta”.

Fuentes saca tajada de este hecho. Su intencionadamente menguada paleta cromática, se restringe a los colores primarios y secundarios: “seda roja raída” (:), “vuelven a la calma verde”

(:), “el listón morado” (:), “la cinta azul” (:), “las hojas amarillas” (:), “el tercer folio —cinta roja—” (:).

De entre estos colores, el verde predomina: “largas cortinas verdosas” (:), “hermosos ojos verdes” (:), “Aura vestida de verde” (:), “*ce sont ses yeux verts*” (:), “los ojos verdes de Consuelo” (:), “*tojours drappé dans de velours verts*” (:). El verde es el matiz con el que se encarna al planeta Venus. Este astro representa el rito del ciclo “muerte resurrección” en las culturas precolombinas. La ponderación de este color en *Aura* es un indicio que permite suponer que el mito “muerte resurrección” es central en esta novela de Carlos Fuentes.

Según Basilio Medinat, la irisación verde, propia del planeta mencionado, reside equidistantemente entre el azul celeste y el rojo infernal. El propio Medinat, me hizo notar que los caballeros de la escuela de magia de Salamanca, en la Edad Media, recibían el nombre de *Venusberg* y se distinguían por hablar entre ellos “la lengua de los dioses”, conocida como la *gaya ciencia*.

## LA GEROMANCIA ES UNA ACTIVIDAD ADIVINADORA DE LAS BRUJAS

En otro orden de ideas, es probable que *Aura* sea una de las novelas más vendidas de Carlos Fuentes. Según el *Publishers Daily*, las ventas de *Aura* se incrementaron recientemente en 81.4 por ciento, producto de la promoción publicitaria que resultó el *affaire* “Rábago Abascal”.

Como se recordará, la señorita Georgina Rábago; mentora de la señorita Mercedes Abascal, requirió a sus educandos la lectura de *Aura* como una de las actividades académicas de su curso escolar en el nivel secundario. Objeciones morales en ristre, el

padre de Mercedes Abascal, funcionario del actual gabinete presidencial, desposeyó a su hija de la lectura y del texto de Carlos Fuentes.

Sorprendentemente, según el dicho de Felipe Montero (Montero, 2002) en la entrevista que me concedió para tal efecto, este incidente había sido vislumbrado con anterioridad por Consuelo. En efecto, Montero puntualiza que en el preciso instante en que Aura sacrifica al macho cabrío para extraerle los riñones, materia prima de la comida y cena de las que se consignan los pormenores en la novela referida, Consuelo (geromancista experta) leyó las vísceras<sup>1</sup> y pronosticó el acaecimiento “Rábago Abascal”, “todo ello sucedió sin que lo advirtiera Carlos Fuentes”, finaliza Felipe Montero.

El aspecto positivo —por nombrarlo de alguna forma— del escándalo “Rábago Abascal” que propició el alud de ventas de *Aura*, pudo haber tenido un desenlace fatal, similar al desencadenado años antes por Elizabeth Parris y Abigail Williams. Ello pudo sortearse por la oportuna intervención de V. F. Torles. Este magistral investigador explicó elocuentemente las diferencias acusadas entre un “personaje” y una “personificación” y con ello la inminente tragedia, por el choque entre letrados y políticos, se diluyó sin consecuencias funestas.

Como se recordará V. F. Torles demostró que jamás existió *lapsus calami* en el trazado de las características de la actante Consuelo. En su perorata, el investigador citó al mismísimo Carlos Fuentes cuando en la Biblioteca Nacional de Francia, en una de las tres conferencias magistrales dedicadas al análisis de la novelística universal, señaló refiriéndose a Consuelo: “este Lucifer con ropa de mujer, señora de ceño sulfuroso, Circe de la ciudad moderna, imagen del origen, del matriarcado primitivo...”

<sup>1</sup> Obsérvese que en el dormitorio de Consuelo se hallan “las vísceras conservadas en frascos de alcohol” (:).

Asimismo, Torles evidenció que el *onus probandi* correspondía al acusador y por ende el señor secretario debería autoaplicarse la fórmula: “*sutor, ne supra crepidam*”.

## LA PERSONIFICACIÓN DE LA LUZ

Ahora bien, con base en el texto de V. F. Torles donde se establece que:

Los seres reales o imaginarios como: Pierre Menard, el rey Arturo, Tanhäuser, Hero y Leonor, don Juan, Fausto, Judith, Rustam [...] tienen su propia individualidad por lo que se les denomina personajes. Por el contrario, la personificación lejos de poseer individualidad, se reconoce como una figura retórica que permite la representación de un objeto o de una abstracción, como si éstos poseyeran forma o atributo humanos.

es factible discriminar entre unos y otras.

Por lo anterior, afirmo que en *Aura*, Carlos Fuentes emplea una técnica que personifica la luz, característica que desempeña una función doble en la novela que requiere dilucidarse.

De esta manera, con fundamento en las teorías literarias que consideran al texto como un sistema de signos (Barthes, 1967), requiero explicitar el procedimiento del que se vale Carlos Fuentes (1992) para alcanzar este propósito.

- (1) Las luces de mercurio no iluminan (:43)
- (2) La nueva luz grisácea y filtrada que ilumina (:43)
- (3) Las luces dispersas se trenzan en tus pestañas (:44)
- (4) La luz penetre suavemente (:80)

El material verbal de 1-4 está elaborado y dispuesto con el propósito de personificar el sustantivo “luz”. Como se puede

constatar en los ejemplos anteriores, la función gramatical del sustantivo es la de sujeto.

Completo el argumento anterior con la enumeración de algunos verbos que Carlos Fuentes coloca en las oraciones donde el sustantivo “luz” actúa como sujeto o como objeto directo:

- (5) entra (:47)
- (6) cegarte y contrastar (:50)
- (7) (te) guié (:50)
- (8) arroja (:53)
- (9) (te) despierta (:56)
- (10) proyectan (:68)
- (11) (te) permite separar (:69)
- (12) tiemblan (:71)

Debido a que considero que, como lo hace Víctor Shklovski,

todo el trabajo de las escuelas poéticas no es otra cosa que la acumulación y la revelación de nuevos procedimientos para disponer y elaborar el material verbal y consiste mucho más en la disposición de imágenes que en su creación.

me permito afirmar que este par de hechos, inclinan el fiel de la balanza del lado de la aseveración hipotética que establece la personificación de la “luz” en *Aura*.

## EL DESEMPEÑO DE LA LUZ PARA CREAR LA “ATMÓSFERA MÁGICA”

En el texto de Carlos Fuentes la luz, esta personificación de la que hacía algunos comentarios líneas arriba, es un recurso lingüístico que el autor emplea notablemente para la construcción

de la “atmósfera mágica” indispensable para el dinamismo de los actantes: “La oscuridad permanente” (:58) “...ha bastado la luz del crepúsculo para cegarte y contrastar con la penumbra del resto de la casa” (:50). “te ciega el brillo de la corona parpadeante de objetos religiosos. Cuando vuelves a mirar a la señora sientes que sus ojos se han abierto desmesuradamente” (:46). “No puedes verla en la oscuridad de la noche sin estrellas pero hueles en su pelo el perfume de las plantas del patio” (:62). “Avanzarás en la oscuridad hacia la cama...” (:79). “Es que yo estoy tan acostumbrada a las tinieblas” (:55). “Cuando te separes de la almohada encontrarás una oscuridad mayor alrededor de ti” (:78).

En algunas ocasiones la luz apremia la realización de alguna acción: “Te moverás algunos pasos para que la luz de las veladoras no te ciegue” (:47). “...cuando la luz penetre suavemente y te sorprenda, te obligue a apartar la cara...” (:80). En otras permite la labor de los actantes: “la mujer volverá a abrazarte cuando la luna pase...” (:80). “...luz opaca de tus noches de investigación” (:50). “Tratas de distinguir el origen de esa luz difusa, opalina, que apenas te permite separar los objetos...” (:69).

Otro procedimiento técnico al que recurre Fuentes para lograr la “atmósfera mágica” en *Aura*, consiste en contrastar la absorción y el reflejo de las ondas monocromáticas: “descompones los dos elementos plásticos del comedor: el círculo de luz compacta que arroja el candelabro y que ilumina la mesa y un extremo del muro labrado, el círculo mayor, de sombra, que rodea al primero” (:53). “Te quedas solo con los perfumes cuando el tercer fósforo se apaga” (:68). “Correrán detrás de los vidrios altos las nubes negras, veloces, que rasgan la luz opaca que se empeña en evaporarlas y asomar su redondez pálida y sonriente. Se asomará la luna antes que el vapor oscuro vuelva a empañarla” (:78).

## LA FUNCIÓN DE LA LUZ EN LA REENCARNACIÓN DE LOS ACTANTES

Consuelo, logró encarnar a Consuelo joven: “Sí, sí, sí, he podido: la he encarnado; puedo convocarla, puedo darle vida con mi vida” (:L). “No me detengas —dijo—; voy hacia mi juventud, mi juventud viene hacia mí.” (:L). Ahora sólo falta que el general Llorente logre la encarnación del joven Llorente para que el amor supere al paso del tiempo.

Consuelo, “Lucifer con ropa de mujer, señora de ceño sulfuroso, Circe de la ciudad moderna, imagen del origen, del matriarcado primitivo...”, no conoce otro camino para conseguir la reencarnación de Llorente que el de las artes de la hechicería. El mismo general Llorente lo ha percibido: “Le advertí a Consuelo que esos brevajes no sirven para nada” (:76). “Tuve que llamar al médico. Me dijo que no podría calmarla porque ella estaba bajo el efecto de narcóticos no de excitantes...” (:77). “*Consuelo, le démon aussi était un ange, avant...*” (:77).

El “renacimiento” del general Llorente es un proceso que se desarrolla paulatina, inexorablemente. En las varias “etapas” de este proceso, la luz va de la mano de la hechicería.

La primera “etapa” de la transformación del general Llorente es, obviamente, la selección del candidato: “Lees ese anuncio”[...] “Parece dirigido a ti, a nadie más.”[...] “Sólo falta tu nombre”[...] “Se solicita Felipe Montero, antiguo becario en la Sorbona...” (:41).

—Sí pero necesito recoger mis cosas en la casa donde...

—No es necesario. El criado ya fue a buscarlas” (:51).

En esta primera “etapa”, el recurso técnico empleado por Fuentes para enmarcar las acciones hace su aparición: “Levan-

tarás la mirada a los segundos pisos: allí nada cambia.”[...]“...las luces la luz de mercurio no iluminan” [...] “Las ventanas ensombrecidas por largas cortinas verdosas” (:42-43). “Cierras el zaguán detrás de ti e intentas penetrar la oscuridad de ese callejón techado” (:41). No se olvide que “la luz es un conjunto de ondas monocromáticas que es la combinación de los colores del espectro luminoso” [y que] “...la absorción total trae como resultado la coloración negra”, tal como lo señalé líneas arriba.

La segunda “etapa”, una vez que la presa —Felipe Montero— ha caído, se caracteriza por el empleo de la hipnosis: “...te ciega el brillo de la corona parpadeante de objetos religiosos. Cuando vuelves a mirar a la señora sientes que sus ojos se han abierto desmesuradamente y que son claros, líquidos, inmensos...” (:46).

Además de la intervención de Consuelo, en esta “etapa hipnótica”, Fuentes emplea a otro de los actantes:

Te moverás unos pasos para que la luz de las veladoras no te ciegue. La muchacha mantiene los ojos cerrados, las manos cruzadas sobre un muslo: no te mira. Abre los ojos poco a poco, como si temiera los fulgores de la recámara. Al fin, podrás ver esos ojos de mar que fluyen, se hacen espuma, vuelven a la calma verde, vuelven a inflamarse como una ola: tú los ves y te repites que no es cierto, que son unos hermosos ojos verdes idénticos a todos los hermosos ojos verdes que has conocido o podrás conocer. Sin embargo, no te engañas: esos ojos fluyen, se transforman, como si ofrecieran un paisaje que sólo tú puedes adivinar y desear (:47-48).

Algo parecido aconteció años antes, según las memorias del general Llorente: “*...ce sont ses yeux verts qui ont fait ma perdition*” (:64)

La siguiente “etapa” —tercera— es la “fatiga de la voluntad, la calma voluptuosa”. La cuarta, la lectura de las memorias del general Llorente. La quinta, el erotismo. Aunque para efectos de mi análisis, las enumero consecutivamente; en el entramado textual, estas tres “etapas” se hallan entrelazadas, entretejidas.

La “fatiga de la voluntad, la calma voluptuosa” se inicia con la cena: “Ella colocará el candelabro en el centro de la mesa [...] Tú aspiras el olor pungente de los riñones en salsa de cebolla [...] “Comen en silencio. Beben ese vino particularmente espeso” [...] “Tratas por curiosidad, de leer la etiqueta del vino, pero el limo lo impide” [...] “Aura toma unos tomates enteros, asados” (:52).

Al tercer día, una cena similar: “Pasan las nubes de la noche detrás del tragaluz [...] Comes tu cena fría —riñones, tomates, vino—” (:67). Pero ahora, “la Circe de la ciudad moderna” ha agregado otro elemento: “Y al lado de tu plato, debajo de la servilleta, ese objeto que rozas con los dedos, esa muñequita endeble, [*Ma jeune poupée* escribiría el general Llorente (:64)] de trapo, rellena de una harina que se escapa por el hombro mal cosido...” (:67).

Si acaso la presa quisiera escapar de la influencia del beleño, la dulcamara, la belladona... queda otro recurso, el erotismo:

Comes mecánicamente, con la muñeca en la mano izquierda y el tenedor en la otra, sin darte cuenta, al principio, de tu propia actitud hipnótica, entreviendo, después, una razón en tu siesta opresiva, en tu pesadilla, identificando, al fin, tus movimientos de sonámbulo con los de Aura, con los de la anciana: mirando con asco esa muñequita horrorosa que tus dedos acarician, en la que empiezas a sospechar una enfermedad secreta, un contagio. La dejas caer al suelo. Te limpias los labios con la servilleta. Consultas tu reloj y recuerdas que Aura te ha citado en su recámara (:68).

Sin dejar de considerar, lo que llamé “entretejido de etapas”, comento la “cuarta etapa” del proceso de reencarnación de Felipe Montero en el general Llorente.

Carlos Fuentes despliega en su novela, las memorias del general Llorente en tres (“entregas”) folios. Cada uno de ellos en un atado con un listón de color diferente:

“amarrados con un cordón amarillo...” (:55)

“...el segundo folio. En el mismo lugar, con la cinta azul” (:62). “Sustraes el tercer folio —cinta roja—” (:76).

Como se puede observar, no son colores seleccionados azarosamente, sino que se trata de los colores primarios del espectro luminoso. Con estos tres colores, como se sabe, se producen todos los demás.

La voz narrativa advierte acerca de la importancia de la lectura de las memorias en el proceso de reencarnación de Felipe Montero en el general Llorente. Siempre los encuentros con Aura estuvieron precedidos de la lectura de alguno de los tres folios.

Antes de la lectura de las memorias y, en consecuencia, de los actos de amor con Aura, Felipe es paulatinamente preparado por los efectos de los tomates asados, los riñones encebollados y el espeso vino rojo suministrados por Consuelo: “...invadido por un placer que jamás has conocido, que sabías parte de ti, pero que sólo ahora experimentas plenamente” (:53). “...te duermes pronto y por primera vez en muchos años sueñas, sueñas una sola cosa, sueñas esa mano descarnada que avanza hacia ti...” (:61). “Caes en ese sopor, caes hasta el fondo de ese sueño que es tu única salida, tu única negativa a la locura” (:66). “Y ya no piensas porque existen cosas más fuertes que la imaginación...” (:72). “La cabeza te da vueltas, inundada por el ritmo de ese vals lejano que suple la vista, el tacto, el olor de las plantas húmedas y perfumadas...” (:78).

Inexorablemente, Felipe Montero reencarna en el general Llorente: “Al despertar buscas otra presencia en el cuarto y sabes que no es la de Aura la que te inquieta, sino la doble presencia de algo que fue engendrado la noche pasada” (:72). “...como si temieras que una mano invisible te hubiese arrancado la máscara que has llevado durante veintisiete años: esas facciones de goma y cartón que durante un cuarto de siglo han cubierto tu

verdadera faz, tu rostro antiguo, el que tuviste antes y habías olvidado” (:78).

Con relación a la denominada quinta “etapa”, el erotismo, tengo que mostrar que el autor crea tres encuentros entre Felipe Montero y Aura. En el primero de éstos, Aura tiene quince años. En el segundo cuarenta. Y en el tercero, cuando Montero ya renació, Aura (Consuelo) tiene más de cien años.

Además de lo anterior, reitero, también, que cada uno de los encuentros amorosos, además de estar enmarcado por la absorción o dispersión del espectro luminoso; se halla antecedido por la comida o la cena, y por la lectura de alguno de los tres folios.

El primero de los encuentros enumerados acontece así:

... sientes esas manos que acarician tu rostro y tu pelo, esos labios que murmuran con la voz más baja, te consuelan, te piden calma y cariño. Alargas tus propias manos para encontrar el otro cuerpo, desnudo, que entonces agitará levemente el llavín que tú reconoces, y con él a la mujer que se recuesta encima de ti [...] No puedes verla en la oscuridad de la noche sin estrellas (:62)

El segundo, de esta manera: “...entras a esa recámara desnuda, donde un círculo de luz ilumina la cama [...] Aura vestida de verde, con esa bata de tafeta por donde asoman, al avanzar hacia ti la mujer, los muslos color de luna...” (:69)

Finalmente, el tercero es así:

“Entrarás a la recámara. Las luces de las veladoras se habrán extinguido [...] Avanzarás en la oscuridad hacia la cama. Repetirás:

—Aura...

Y escucharás el leve crujido de la tafeta sobre los edredones, la segunda respiración que acompaña la tuya [...] ...verás bajo la luz de la luna el cuerpo desnudo de la vieja, de la señora Consuelo, flojo rasgado, pequeño y antiguo, temblando ligeramente porque tú lo tocas, tú lo amas, tú has regresado también...(:80)

Como se ha advertido, el texto de Fuentes proporciona indicios suficientes para afirmar que el evento generador del entramado de *Aura* es el mito “muerte resurrección”: “—Hay que morir antes de renacer” (:74) contesta Aura a Montero cuando éste le propone que vaya con él “afuera” (:73). Asimismo que la luz se personificó para ambientar las acciones y producir la “atmósfera mágica” que proporciona la verosimilitud al relato.

Así las cosas, finalizo estas notas alrededor de esta excelente novela de amor con una duda: ¿la recuperación de las fuerzas de Aura permitirá que Consuelo regrese? Advierto en este momento, que la copa que contenía las heces del *Gato negro* que según yo había bebido, ha vuelto a llenarse.

## BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- ALBAN DE VIQUEIRA, Ana María (1967) Estudio de las fuentes de *Aura* de Carlos Fuentes *Comunidad* 2, 8, pp.396-402.
- ALAZRAKI, Jaime (1992) Tema y sistema en *Aura*, Carlos Fuentes *op.cit.*, pp. 23-36.
- BRUSHWOOD, Jhon S. (1992 (1966)) *México en su novela. Una nación en busca de identidad*, segunda edición, México, FCE, 436 pp.
- CONGRESO INTERNACIONAL CARLOS FUENTES, 17-20 de abril de 2001, Brown University, Rhode Island.
- FUENTES, Carlos (1992) *Obras completas. Novelas cortas y novela*, México: Aguilar, t.iii, 1343 pp.
- , *Aura*, *op.cit.*, pp. 41-80.
- GOYTISOLO, Juan (1992) Introducción. A propósito de *Aura* y *cumpleaños*, *op.cit.*, pp. 12-19.
- MONTERO, Felipe (2000) Entrevista concedida a Alejandro de la Mora en la Brown University.

REYES NEVARES, Salvador (1964) Una obra maestra, *La cultura en México*, 127, 22 de julio, p. 19. [Suplemento de *Siempre!*].

[ El presente texto es resultado de reflexiones sobre la lectura de la novela *Farabeuf o La crónica de un instante* de Salvador Elizondo, publicada en 1965.

Farabeuf resulta ser un trastorno. ¿Por qué tiene una calada tan profunda ese trastorno? Y más aún que es un trastorno logrado con recursos extremadamente intelectuales. Los elementos textuales son los siguientes: Farabeuf es un cirujano, un médico forense que se ha creado una cierta fama por la invención de instrumentos para la amputación de los miembros. El personaje tiene un modelo histórico real, el médico francés del mismo nombre quien vivió en la segunda mitad del siglo XIX y a principios del siglo XX. Ese personaje se introduce en dos momentos de la vida de él, en una ocasión en que presencia una ejecución en China en el año de 1901, y en otra ocasión, cuando regresa, decenios más tarde, a aquella casa vieja ¿para...? En esa casa vieja donde entra, en una tarde lluviosa, con su maletín abollado de médico, para, posteriormente, subir las escaleras con dificultad, jadeante, y llegar a aquella habitación en que la mujer le espera. ¿Quién es ella? ¿Su amante? (¿Mélanie?) ¿Una enfermera? ¿Una monja? Ella está sentada y manipula el I Ching

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

e intenta de enterarse en la ouija sobre el significado del futuro.

Farabeuf es Farabeuf. Farabeuf no es Farabeuf. ¿Acaso es un jesuita quien intenta, en 1901, en el contexto histórico del imperialismo inglés y de las Guerras de los Boxeadores, imponer la fe católica en China? ¿O es una persona, un hombre quien, en los inicios de la fotografía, se muestra fascinado por la precisión de las tomas instantáneas? ¿O es el amante quien se pasea con su amada a la orilla del mar? ¿Donde ella recoge un molusco ya en proceso de putrefacción? ¿O es simplemente un prestidigitador quien monta una obra de teatro con efectos sorprendentes?

Los elementos extra-textuales introducidos por Elizondo son los siguientes: la cirugía, la amputación, la tortura china, el I Ching, la ouija, la muerte, el coito, la relación amorosa, los instrumentales médicos, la fotografía, una mansión antigua, la pintura simbolista y veneciana, París, Beijing, el teatro. Ese universo textual se presenta para cuestionar el carácter intrínseco de la identidad y de sus elementos constitutivos.

Me refiero al hecho posible, aunque desgraciadamente improbable, de que nosotros no seamos propiamente nosotros o que seamos cualquier otro género de figuración o solipsismo —¿es así como hay que llamar a estas conjeturas acerca de la propiedad de nuestro ser?— como que, por ejemplo, seamos la imagen en un espejo, o que seamos los personajes de una novela o de un relato, o, ¿por qué no?, que estemos muertos.<sup>1</sup>

“... de que nosotros no seamos propiamente nosotros”: Es una interrogante inquietante que disuelve la noción de una concepción fija de la identidad y de la autenticidad de una persona, de una situación, de un acontecimiento. Es un enunciado crucial para el texto que se refleja también en la estructura novelística con su disolución de una trama unilineal y progresiva y personajes que se disipan en diferentes facetas, intangibles.

<sup>1</sup> Elizondo, *Farabeuf*, p. 62.

Aparte de la pregunta por la identidad, el cuerpo textual tematiza la violencia como tortura y de aspectos violentos de la ciencia de Hipócrates. Lo físico, lo real, lo sensorial, lo tangible, por un lado; su destrucción, por el otro; y estar guardado en el recuerdo, en la imagen, en la foto, en la escritura que es un intento de aniquilar el olvido feroz de la muerte, de la aniquilación final y contundente. Junto con el tema macabro de la cirugía forense introduce el tópico de la tortura china, una variante Leng Tch'e o de los Cien Pedazos que consiste en el degollamiento y en el desmembramiento, en el caso concreto de un magnicida. El canon de valores de nuestra sociedad se caracteriza por temas incluyentes y excluidos. Entre los últimos figuran la eutanasia y la tortura, la manipulación de un cuerpo desde las esferas del poder a fin de someterlo. Aparte de los reportes de Amnesty International, es un tema no discutido públicamente. Jean Améry trata y analiza temas incómodos, temas tabúizados. Escribe sobre el envejecimiento, sobre el suicidio, sobre sus experiencias con la tortura a manos de los esbirros nacionalsocialistas.<sup>2</sup>

Pero la violencia no se presenta aislada de otras manifestaciones humanas. La violencia y el dominio sobre el otro, sobre el cuerpo del otro están íntimamente ligados al acto sexual, al coito; en una de las evocaciones, la mujer describe y anhela la fotografía del moribundo que es el centro no-textual de la novela. Al mismo tiempo, se describe el coito con las herramientas de la física, el coito como asunto medible, en "un minuto nueve segundos *ab intromissio membri viri ad emissio seminis inter vaginam*, un minuto ocho segundos para los movimientos

<sup>2</sup> Améry, Jean, *Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod*, Stuttgart. Klett-Cotta, *Über das Altern. Revolte und Resignation*, Stuttgart, Klett-Cotta. *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2000, 156 pp.

propiciatorios y preparatorios; un segundo para la *emissio* propiamente dicho.”<sup>3</sup> Las alusiones al acto sexual se hacen solamente de forma indirecta. “La puerta se cerró. Pasaron algunos instantes; un minuto nueve segundos. De pronto se oyó ese grito, su grito, un grito que hizo caer la noche definitivamente y que despejó el cielo.”<sup>4</sup>

En esta combinación de vida y muerte hay un parentesco con el pensamiento de Georges Bataille para quien la vida y la muerte no representan una contradicción o un contraste. Bataille interpreta al ser humano como un ente único, terminado, discontinuo que anhela la disolución de su discontinuidad. La muerte y la procreación son sus dos posibilidades para llegar a la continuidad. Siente nostalgia por la continuidad “perdida” que Bataille denomina erótica.<sup>5</sup>

Con el paroxismo de un dolor que está colocado justo en el punto en que la tortura se vuelve un placer exquisito y en que la muerte no es sino una figuración precaria del orgasmo.<sup>6</sup>

Elizondo entrelaza el éxtasis y la muerte, o bien, la muerte y el éxtasis del amor. Entrelaza la destrucción y la creación. La participación de estos dos polos se realiza a través de la contemplación de la fotografía de un moribundo. ¿Es el ojo, acaso, un órgano “frío”, como, tal vez, podría sugerir el caso del piloto de bombas Claude Eatherly quien, sentado al timón del *Straight Flush*, dio la señal decisiva del *go ahead* para el lanzamiento de la bomba de Hiroshima? La caída de la bomba significaba para él una vivencia estética en el sentido restringido de que, entre la

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Wulf, Christoph: *Koerper und Tod*, en Kamper, Dietmar y Wulf, Christoph (eds.), *Die Wiederkehr des Koerpers*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1982, p. 269f.

<sup>6</sup> Elizondo, Salvador, *Farabeuf, op. cit.*, p. 42.

sensación óptica y su consecuencia, el piloto no establecía ninguna conexión.<sup>7</sup> La mirada devoradora y la mirada camuflada como objetiva son los dos polos extremos de la mirada, y son ajustes ópticos del mismo ojo. Tomando el ejemplo de un fenómeno cotidiano podemos constatar que el hambre feroz por imágenes del televidente desenfrenado se despertó en un cuerpo que, durante una larga jornada laboral, tenía que mantener a distancia lo visto.<sup>8</sup>

La constitución del Yo parece realizarse a través del establecimiento de límites que lo diferencian del mundo exterior. De acuerdo a Julia Kristeva, este proceso se realiza antes de la constitución de un mundo bipolar, es decir, antes de una relación sujeto-objeto, y se evoca, en la vida adulta o consciente, por el fenómeno del asco que nos sobresalta cuando la individualidad siente amenazada sus límites por la disolución.<sup>9</sup> La participación en la bipolaridad de los fenómenos revela algo sobre la esencia de las sustancias y el valor que les es atribuido. *Farabeuf* oscila entre dos polos, dos direcciones, dos vertientes de acuerdo con los cuales se podrían realizar las transubstanciaciones: una vertiente, seca y ligera, se llama sublimación: disolución en el aire, en la luz, en la idea. La otra vertiente, húmeda y pesada, se llama corrupción: disolución en putrefacción y tierra.<sup>10</sup>

Los temas de Elizondo lo inscriben en la línea marcada por los nombres del Marqués de Sade y de George Bataille, escritores que tratan temas excéntricos: la sexualidad, la violencia y

<sup>7</sup> Mattenklott, Gert, *Das gefräßige Auge*, en Kamper, Wulf, *op. cit.*, p. 228.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 230.

<sup>9</sup> Raulff, Ulrich, *Chemie de Ekels und des Genusses*, en Kamper, Wulf, *Wiederkehr, op. cit.*, p. 242.

<sup>10</sup> Raulff, Ulrich, *Chemie des Ekles und des Genusses*, en Kamper, Wulf, *op. cit.*, p. 247.

la muerte. En los siguientes párrafos me propongo mostrar que el impacto ejercido por la inclusión de temas tabuizados obedece a la lógica inconsciente y a la reverberación de un eco individual y colectivo del sacrificio, para el funcionamiento de una comunidad. Para este propósito emplearé el término del “cuerpo fragmentado”.

La tortura, como el ser, tiene un carácter esencialmente espectacular. Toda intervención quirúrgica aspira manifiestamente —y de la misma manera que el coito lo hace en secreto— a la condición del drama; es decir: a ser la re-actualización de una experiencia imaginada. La pareja siempre alude a los orígenes abismales de la especie. El coito, como la artesanía quirúrgica, alivia el ardor de las bestias, aplaca al verdugo y gratifica al hombre común. (La cirugía como representación dramática).<sup>11</sup>

En esta cita se condensan los elementos centrales que constituyen el *Farabeuf*: La tortura se equipara con la intervención quirúrgica y ésta, a la vez, con el coito. La condición subyacente a esos elementos es la condición dramática interpretada como re-actualización de una experiencia imaginada. En este contexto quisiera recordar una obra recientemente expuesta al público en la ciudad de México. El artista plástico Douglas Gordon tiene una obra titulada *30 second text* (1996).<sup>12</sup> El espectador entra en un cuarto negro iluminado tan solo por el bulbo de un foco. Llega a la pared en la que está pegado un texto que relata el experimento de un médico francés. Este experimento consiste en que el médico habla con la cabeza de un hombre decapitado en la guillotina. Habla con la cabeza separada del tronco. Supuestamente, el lector tarda 30 segundos en la lectura del texto, el mismo lapso que la cabeza, el cerebro del ejecutado

<sup>11</sup> Elizondo, Salvador, *Gironella*, en Elizondo, Salvador, *Cuaderno de escritura*, Universidad de Guanajuato, 1969, p. 71.

<sup>12</sup> Exposición en el Museo Rufino Tamayo, ciudad de México, mayo y junio de 2003.

reaccionaron sin vínculo al cuerpo. Después se apaga la luz y el cuarto permanece en total oscuridad, en la oscuridad de la muerte que se habría cernido sobre el ejecutado.

Farabeuf, el cirujano se hizo famoso por la invención de aparatos quirúrgicos para la amputación de los miembros.

Es usted una persona en extremo meticulosa, doctor Farabeuf. Esa meticulosidad ha contribuido, sin duda, a hacer de usted el más hábil cirujano del mundo. ¿Está usted seguro de no haber olvidado nada? Cualquier indicio de su presencia en esta casa puede tener consecuencias terribles e irremediables. Debe usted cerciorarse, con la meticulosidad que le caracteriza, de que no falte uno solo de los instrumentos. Repase usted en su mente la lista del instrumental. Para ello puede usted emplear diversos métodos. Puede usted, por ejemplo, repasar cada uno de los instrumentos en orden descendente de tamaños: desde el enorme fórceps de Chassaignac o el speculum vaginal No.16 de Colin, hasta los pequeños catéteres y sondas oftálmicas o las tenacillas para la hemostasis capilar o las afiladísimas agujillas hipodérmicas o de sutura.<sup>13</sup>

La meticulosidad de Farabeuf que se refleja en la numeración de los instrumentales quirúrgicos evoca, por un lado, la frialdad de las ciencias exactas, insensibles al sufrimiento humano, y, por otro lado, una sensación de incredibilidad y angustia en el lector, no familiarizado con la jerga médica, no familiarizado con la contemplación de su cuerpo como objeto. La manipulación del cuerpo, el cuerpo mutilado, el cuerpo fragmentado es uno de los principales isótopos o *Leit motive* de la novela. Farabeuf es un demiurgo que tiene el poder sobre la vida y la muerte. La ambigüedad de la profesión médica caracterizada por la cercanía entre destrucción y redención es uno de los elementos textuales del *Farabeuf*. Simultáneamente, el texto entra al ámbito de lo material, de lo físico, corpóreo, de lo sensorial. Como afirma Óscar Mata, *Farabeuf* es un trabajo eminentemente

<sup>13</sup> Elizondo, Salvador, *Farabeuf o La crónica de un instante*, México, Mortiz, 1975, p. 10f.

sensorial, a diferencia de la novela *El hipogeo secreto* que se centra en la actividad del intelecto. El procedimiento del que se sirve Elizondo para escribir su novela es la evocación, es decir, el procedimiento sensorial que recrea un acto con el auxilio de los actos perceptivos.<sup>14</sup> La trama de acción de *Farabeuf* es mínima y es difícil de contarla. Son, más bien, los movimientos del texto que muestran las diferentes facetas y producen y evocan en el lector el tejido textual.

La novela se inscribe en una fantasía dual, es decir, la fantasía del cuerpo íntegro y del cuerpo fragmentado, concepto que marca la difícil transición hacia la civilización, tanto en un sentido histórico como en un sentido biográfico.<sup>15</sup> Parece ser que este concepto está íntimamente ligado a los grandes misterios originarios de los cultos de la vida que giran alrededor del enigma del metabolismo, es decir, del intercambio entre vida y muerte y del sacrificio a cuya introversión el sujeto humano debe su existencia. Adorno y Horkheimer hablan del terrible esfuerzo para la preservación del Yo y de la constante tentación de su pérdida en la ebriedad, en la euforia de las celebraciones sociales más antiguas. George Bataille subraya el papel central del sacrificio como forma de participación social y como superación del asco. El sentido de esta locura repetida en que la fragmentación de un cuerpo “pequeño” e individual causa la restauración de un cuerpo “grande” y general, radica justamente en la persistencia de la vida que se logra por la suspensión intencionada.<sup>16</sup>

*Farabeuf* es un texto que se inscribe en ámbitos limítrofes. Un texto que escribe, describe, conecta límites. Un texto cuyo

<sup>14</sup> Mata, Óscar, *El hipogeo secreto de Elizondo*, en La Gaceta del Fondo de Cultura Económica, núm. 372, diciembre de 2001, p. 27.

<sup>15</sup> Cfr. Kamper, Dietmar, *Das Phantasma vom ganzen und vom zerstückelten Körper*, en Kamper, Wulf (eds.), *Die Wiederkehr des Körpers*, op. cit., p. 125.

<sup>16</sup> Kamper, *Phantasma*, op. cit., p. 127.

contenido se resiste a una reproducción. Un texto que une contradicciones. Un texto que provoca y trastorna. Un texto del todo o nada. Se mueve en párrafos, en alusiones, en situaciones mezcladas, hacia su centro no textual, la foto del moribundo. En el breve texto *Ambigüedad de la violencia*, Elizondo habla de visiones capaces de subvertir y trastocar cualquier concepción del mundo y menciona tres entre las que ha producido o valorado el siglo XX: la fotografía del suplicio chino reproducida por Bataille en *Les larmes d'Eros*, la escena del ojo en el premio de *Un perro andaluz* y la escena del asesinato de Nadia en *Rocco e i suoi fratelli*.<sup>17</sup> El texto es la descripción de una fragmentación, de un sacrificio ritual en que el sujeto transgrede sus límites para participar, por medio de la fantasía, en la extinción, en la totalidad del universo. *Farabeuf* es un trastorno.

Ayudado a un lado de la pequeña mesa con cubierta de mármol, podía ver su rostro reflejado en el enorme espejo que pendía de la pared opuesta y podía ver el reflejo de la figura de la mujer, de espaldas al espejo, en la misma forma en que esta representación hubiera surgido en la mente de alguien que pretendiera describir el momento de su llegada a aquella casa. Perdió entonces la noción de su identidad real. Creyó ser nada más la imagen figurada en el espejo y entonces bajó la vista tratando de olvidarlo todo.<sup>18</sup>

El término del cuerpo fragmentado fue introducido por Lacan en el contexto de su concepto del *estadio del espejo* que se manifiesta entre el sexto y décimo octavo mes de vida de un individuo. Lacan hace hincapié en la discrepancia entre la aceptación jubilosa de la imagen especular por el ser humano y su impotencia motriz que le parece manifestar “la matriz simbólica en la que el yo (*je*) se precipita en una forma primordial, antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y

<sup>17</sup> Elizondo, *Cuaderno de escritura*, op. cit., p. 74.

<sup>18</sup> Elizondo, *Farabeuf*, op. cit., p. 18.

antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto.<sup>19</sup> En este contexto, Lacan está hablando de un Yo-ideal y subraya que la instancia del Yo se sitúa, antes de su determinación social, en una línea de ficción.<sup>20</sup> La imagen reflejada en el espejo produce un desconocimiento propio del sujeto que adquiere rango de constitucional.

El estadio del espejo es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; y que para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se sucederá desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad – y a la armadura por fin asumida de una identidad enajenante, que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental. Así la ruptura del círculo del *Innenwelt* al *Umwelt* engendra la cuadratura inagotable de las reaseveraciones del yo.

Este cuerpo fragmentado [...] se muestra regularmente en los sueños, cuando la moción del análisis toca cierto nivel de desintegración agresiva del individuo. Aparece entonces bajo la forma de miembros desunidos y de esos órganos figurados en exoscopia, que adquieren alas y armas para las persecuciones intestinas, los cuales fijó para siempre por la pintura el visionario Jerónimo Bosco, en su ascensión durante el siglo decimoquinto al cenit imaginario del hombre moderno.<sup>21</sup>

Sandor Ferenczi, la cabeza especuladora entre la primera generación de psicoanalistas, propone en su *Ensayo para una teoría genital* que data del año 1924, la doctrina del *pars pro toto*. Elemento central de esta propuesta analítica es el movimiento regresivo talasálico referido a la sexualidad y al ímpetu sexual masculinos. Según esa teoría, sólo una parte, que representa el todo, puede llegar a la meta anhelada: ni la humanidad entera, sino sólo un individuo, pero tampoco ese individuo, sino sólo

<sup>19</sup> Lacan, Jacques, *El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revalea en la experiencia psicoanalítica*, en Lacan, Jacques, *Escritos I*, México, Siglo XXI, 1984, p. 87.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 90.

una parte de él, el pene, y tampoco el pene, sino, en su representación, el esperma logra realizar el regreso al “agua de la vida”, al vientre materno, al agua originaria de la vida, que es, de alguna forma, un movimiento regresivo al vientre materno. Es el punto en que se juntan la ontogenia y la filogenia; el placer sexual masculino se interpreta como un movimiento regresivo que realiza el anhelo de la especie humana, en lugar de los individuos, y en lugar del pene, llega sólo una parte.<sup>22</sup>

La fantasía del cuerpo íntegro y del cuerpo fragmentado marca el lugar de una solución intermedia necesaria entre el mundo arcaico y el nuevo tiempo que tiene que ser ambivalente: por un lado, significa una unión sana y, por el otro, una irrupción terrible. Significa una unión sana cuando la representación se logra, cuando el sufrimiento sustituye la culpa, cuando se presenta como la “devoración del dios” en el marco de un culto, y cuando se presenta como fantasías narcisistas acerca de la totalidad; pero significa una irrupción terrible de los miedos más primitivos, cuando un trabajo simbólico se malogra, cuando la doctrina del *pars pro toto* falla, cuando el prócer no experimenta su iniciación, cuando no existe el marco de un culto para la transubstanciación de las materias, y, finalmente, cuando se perturba el equilibrio precario entre la paranoia y la depresión.<sup>23</sup>

Los efectos de la abstracción civilizadora no pueden impedir que la locura, excluida por el acto jubilatorio de la autognosis regrese de nuevo, sumamente poderosa. La subjetividad es un resultado frágil, no asegurado. El cuerpo íntegro es el resultado dificultoso del trabajo sobre los terrores de la muerte y de la sexualidad, proporcionados por el cuerpo fragmentado. De esta forma, tienden sólo el puente entre la sabiduría más antigua y de la verdad más novedosa que se ejecutarán en repetidas oca-

<sup>22</sup> Kamper, *Phantasma*, op. cit., p. 132f.

<sup>23</sup> Kamper, *Phantasma*, op. cit., p. 133.

siones – y pueda que sea en forma de una fantasía que alcance la continuidad de lo vivo, por el precio de la belleza derrocada.<sup>24</sup>

Elizondo usa los procedimientos de una novela que tiene un cuerpo fijo, es decir los parámetros de acción, el perfil de los personajes y la acción, hasta cierto grado, están prefigurados por el género, al igual que las expectativas del lector. Las *anti-novelas* de la corriente literaria del *nouveau roman* juegan con la expectativa del lector. Montan el “espectáculo” de la lógica de una novela para romper, justamente, las expectativas existentes. En esta ruptura que está desenmascarando los clichés pretende llegar a nuevos resultados acerca de la realidad, y no formula enunciados verídicos, sino ofrece promesas de comunicación.

Elizondo, admirador profundo de Nathalie Sarraute y de Alain Robbe-Grillet, representantes eminentes del *nouveau roman* en Francia, concibió su novela como anti-novela. Georg Schmid escribe con relación a las novelas del Premio Nobel de literatura Claude Simon:

Lo importante en Simon (bastante más visible que con la mayoría de los otros autores), no es la trama, no son *Fabel, intrigue o plot*: son, más bien, los movimientos textuales mismos que provocan algo en el lector, este tentar y probar, este aquí y allá, la búsqueda, el encuentro y el rechazo, nuevamente investigar, encontrar y superar, expresado por las “señales semánticas”, como si el lenguaje, de hecho, no fuera otra cosa que una aproximación lenta y tímida [...] pues, no tanto una aproximación, sino más bien un alejamiento, un distanciamiento, como si, como en la anticipación de la muerte [...] o más bien un vislumbramiento, una suposición de la muerte (y todas las actividades de la vida son sólo intentos desesperados y sin salida de evitar, negar o simplemente no querer tomar en cuenta justamente este punto final, inevitable e ineluctable).<sup>25</sup>

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>25</sup> Schmid, Georg, *Die Spur und die Trasse. (Post-) Moderne Wegmarken der Geschichtswissenschaft*, Viena, Böhlau, 1988, p. 334f.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMÉRY, Jean, *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Ueberwältigten*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2000, 156 pp.
- AMÉRY, Jean, *Unmeisterliche Wanderjahre. Aufsätze*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1985, 147 pp.
- BATAILLE, Georges, *Historia del ojo*, México, Premia, 1981, 122 pp.
- ELIZONDO, Salvador, *Cuaderno de escritura*, México, Universidad de Guanajuato, 1969, 163 pp.
- , *Farabeuf o La crónica de un instante*, México, Mortiz 1975, 179 pp.
- KAMPER, Dietmar, *Das Phantasma vom ganzen und vom zers-tueckelten Koerper*, en Kamper, Dietmar y Wulf, Christoph (eds.), *Die Wiederkehr des Koerpers*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1982, pp. 125-136.
- LACAN, Jacques, *El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*, en Lacan, Jacques, *Escritos I*, México, Siglo XXI, 1984 (12a. edición), pp. 86-93.
- MATA, Óscar, "El hipogeo secreto" de Elizondo, en La Gaceta del Fondo de Cultura Económica, núm. 372, diciembre de 2001, pp. 27-28.
- MATTENKLOTT, Gert, *Das gefraessige Auge*, en Kamper, Wulf, *Wiederkehr*, op. cit., pp. 224-240.
- RAULFF, Ulrich, *Chemie des Ekels und des Genusses*, en Kamper, Wulf, *Wiederkehr*, op. cit., pp. 241-258.
- SCHMID, Georg, *Die Spur und die Trasse. (Post-) Moderne Wegmarken der Geschichtswissenschaft*, Wien, Boehlau, 1988, 376 pp.
- STEINER, George, *Tolstói o Dostoievski*, Madrid, Siruela, 2002, 372 pp.

- WINKLER, Josef, "La erótica descarnada de hoy es la erótica de la muerte." Entrevista del autor con Winston Manrique Sobogal, en Babelia, *El País*, 3 de mayo de 2003, p. 8.
- WINKLER, Josef, *Natura morta. Eine roemische Novelle*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 2001, 102 pp. (traducida al español: Josef Winkler, *Natura morta. Novela corta romana*. Traducción de Miguel Sáenz, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, 102 pp.)
- WULF, Christoph, *Koerper und Tod*, en Kamper, Wulf, *Wiederkehr*, *op. cit.*, pp. 269-273.

GLORIA JOSEPHINE HIROKO ITO SUGIYAMA\*

Sabemos que un retrato no está allí sólo para representar, remitir a un referente y significar, construir un sentido y comunicarlo, sino también para expresar la emoción y provocarla.

Effetto Arcimbaldo.

*F*arabeuf o *La crónica de un instante* de Salvador Elizondo (1965), desde hace aproximadamente cuarenta años auguraba lo que ahora ya se ha constituido como eminente: la aparición de lo que se ha denominado hipertextualidad. Hipertexto, que consiste en un nuevo tratamiento de los medios, como extensiones del hombre (Marshall MacLuhan), polifonía de discursos que aparecen en un mismo momento, que no se habían podido representar por la falta de herramientas adecuadas. Hoy día después de la creación del Memex, almacenador sintético de archivos que se puede consultar con facilidad y rapidez y más tarde con la invención del sistema Xanadu, es posible mostrar físicamente, por medio de la realidad virtual, las distintas ventanas que crean enlaces, nexos, fisuras; ya no en superficies planas, sino buscando la tridimensionalidad, con el uso de nuevas modalidades:

\* DCSH-UAM-A.

sonido, imagen con movimiento. Dentro de la Literatura Mexicana, sin duda, hubo otros acercamientos entre los que se cuentan, en orden cronológico, Juan Rulfo con *Pedro Páramo* (1955), Arreola, con *La Feria* (1963), Gustavo Sainz con *La Princesa del Palacio de Hierro* (1967) y de Fernando Curiel *La vida en Londres* (1987),<sup>1</sup> pero en el presente trabajo quisiera hablar de esta obra en especial, por la curiosidad que despertó en mí, debido a la emoción que provoca en uno como lector-creador, con los recursos que utiliza para lograr una obra tan acabada.

No fueron, sin duda, los primeros textos de este tipo, dentro de la literatura, ya que en épocas anteriores, se cuentan autores fuera del territorio nacional como Joyce, en las primeras décadas del XIX, que introduce el *fluir* de la conciencia en su *Ulysses*. Desde entonces, diversos escritores mostraban que había otras posibilidades distintas al discurso lineal, ya que el pensamiento no sigue una sola línea, sino que en la medida en que se va externando algo, paralelamente surgen discursos alternos o bien diversas ideas, al mismo tiempo, recuerdos, vinculaciones. Un texto lineal no permite percibir todo aquello que se quiere mostrar de forma patente y *Farabeuf* constituye un hito dentro de nuestra Literatura Mexicana, al mostrarse como precursor de lo que ahora es la literatura hipertextual.

En el siglo pasado, este intento se anticipa en todas las artes, mostrándose de modo más evidente y abierto con las nuevas posibilidades que antes ni se soñaban. Ejemplo de ello, en la plástica, son las *performance*, en el cine, películas como “Fumar y no fumar”, “Corre Lola corre”.<sup>2</sup> Ambas películas parten de tratamientos similares. La misma historia se relata en tres ocasiones, pero con secuencias diferentes en el primer caso, y

<sup>1</sup> Esta obra, primero fue publicada en 1973 con el título de *¡Viva Londres!*

<sup>2</sup>Dirigida por Tom Tykwer.

con consecuencias diferentes, en el segundo, en función del tiempo. Un juego causa-efecto en el que las diferencias llevan a finales distintos. Se postulan como ejercicios de estilo de montaje y ritmos, donde la anécdota actúa sólo como telón de fondo. En el teatro, “Callejón de Lis” de Joseph Danan, donde los motores para la escritura han sido la supresión completa de las acotaciones: dejar actuar a la palabra, para luego, permitir que los actores en el escenario inventen el movimiento que induce esta palabra. Aunque, una vez más, este recurso no es tan nuevo como pareciera, sino que tiene su origen en los escenarios conformados por palabras, característicos del teatro isabelino. No sólo sirven para ubicar el lugar de la acción, sino que constituyen un paisaje emocional y espiritual que agregan a los sucesos las resonancias sutiles de la poesía. Otro ejemplo, sería la propuesta de Alejandro Ainslie, “Mundos posibles”, basada en la obra de John Mighton, quien advierte en esta obra que “en cada uno de nosotros existe en un número infinito de mundos posibles”, y las compuertas a esos mundos se encuentran en nuestra mente, donde podemos crear y recrear, tanto como nuestra imaginación nos lo permita. Sabemos que el drama se efectúa en nuestras cabezas, pero no encontramos los instrumentos para realizar el viaje interior. Como se puede observar, búsquedas, tanto en la performance, como en el cine y el teatro, para renovarse, por dar un tratamiento nuevo a los medios, con la utilización de nuevas modalidades, confrontando en el caso del performance la superficie plana con las posibilidades de la tridimensionalidad y la introducción de nuevos elementos, en el cine, mostrando varias opciones, en el teatro con la toma de otro papel por parte de la palabra y a manera de hipertexto, el uso de la intertextualidad, para realizar una crítica a la situación mundial actual. Puntualmente podríamos decir que *Farabeuf* se asemeja a “Fumar y no fumar” y a “Corre Lola corre” en cuanto a las secuen-

cias, y ejercicios de montaje a “Callejón de Lis” en la creación de un paisaje emocional, a “Mundos posibles” en que el drama está en nuestras mentes. Tiene en común con la performance el sonido, el multimedia, por medio de la plasticidad que proporciona la tridimensionalidad.

Vemos como, dentro del ámbito de las artes y, particularmente en el literario, ya se encontraban indicios de esta idea que se ha plasmado actualmente en la cibernética, este tipo de elementos, que aunque se usaban en los textos de manera tradicional, es decir, por medio de la escritura lineal, trataban de asemejar ya, lo que ahora materialmente es posible gracias al uso de la tecnología actual.<sup>3</sup>

No obstante, dentro de sus acepciones diferentes, tomaremos no su sentido estrecho: el del campo técnico de la computación, sino el amplio, que se refiere a la organización de la información como en el cerebro humano. En el campo de las artes, la literatura hipertextual adquiere características de las que carecía la literatura lineal como son la de la libertad de selección, y

<sup>3</sup> El hipertexto resulta ser una tecnología relativamente nueva aunque sus inicios datan de la época en que Vannevar Bush creó el *Memex* (1945). Consistía en un artefacto en el que el individuo almacenaba todos los archivos que después podía consultar a gran velocidad y con flexibilidad, debido a su mecanización. Apareció plasmado en el artículo “As we may think” en la revista *Atlantic Monthly* ya en el año de 1945, muy anterior a lo que la mayoría pudiera pensar. Sin embargo, hubo que esperar la década de los sesenta, para que surgiera el proyecto Xanadu de Theodor H. Nelson (1965), que permitía participar a numerosas computadoras originando y recuperando información dentro de un sistema informático. Douglas Engelbart, investigador del Instituto de Investigación de la Universidad de Stanford, más tarde, desarrolla un proyecto basado en sistemas informáticos que permiten aumentar la capacidad intelectual humana y crea el sistema hipertexto con manipulación directa y utilización de ratón. El término de hipertexto se acuñó por vez primera en la década de los sesenta por Douglas Engelbart y Nelson. Este último, lo definió como “escritura no secuencial” en *Literary Machine*.

con esto me refiero a organizar los textos con una mayor variedad, ya que se puede mostrar con nexos, variaciones, distintos inicios, la relación interactiva que le proporciona dinamismo tanto con su interlocutor directo, el lector, como con los otros textos, con sus alteraciones, interrupciones e intervenciones; aceptando y permitiendo la recreación y la entrada de otros recursos como son el sonido, la imagen y los multimedia en general, y, donde intervienen las emociones de forma más abierta y patente. Ahora, en vez de existir y funcionar el texto como una unidad sólida, se convierte en una serie de opciones.

*Farabeuf*, texto y metatexto de Elizondo, anticipando al hipertexto, ofrece al menos dos clases distintas de comienzo; uno se refiere a la lexia individual y otra a un conjunto de éstas, las cuales constituyen el metatexto.

Vemos que en esa obra de Salvador Elizondo, se pueden emplear diversas combinaciones de atomización y dispersión, a diferencia de la literalidad del texto lineal, y hoy día, la tecnología, de forma más evidente, permite presentar distintas variantes mediante la dinámica que permite modificaciones, que Elizondo, como precursor del hipertexto, logra en su texto lineal mediante sugerencias y sensaciones.

Como lo señala el subtítulo del presente libro se trata de “la crónica de un instante” que se despliega de forma polidimensional, construyendo redes analógicas, conjunciones y disyunciones, tanto en la escritura, como en la observación de la plástica y en el reflejo, como ejemplos de lo que se avisa como hipertextualidad. “Instante”, también, por otra parte, recuerda a la afición de Elizondo que se encarna en uno de sus personajes: “Doctor Farabeuf, tenemos entendido que es usted un gran aficionado a la fotografía instantánea...” (127). Rememora, a la vez, las propuestas cinematográficas planteadas por Sergei Eisenstein relativas al montaje que tanta admiración causaron en Salvador

Elizondo. *Farabeuf* parece haber sido influida por la incorporación de esta identidad de personajes y paisaje, la que constituye el carácter “neorrealista” de la obra de Visconti, independientemente de una elaboración que, en menor o mayor grado, es una impresión personal.<sup>4</sup>

Indudablemente la infancia del autor en Alemania (1932-1939) y los estudios de plástica realizados en la Esmeralda y en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), influyeron también en la creación de esta obra monumental de la Literatura Mexicana. En el primer caso, la disciplina que aprendió, así como la exactitud que se puede lograr con la expresión de la lengua y tuvo como modelo, nada menos que a la alemana, que se caracteriza por su precisión y rigidez. En el segundo, esa posibilidad de transferir el lenguaje escrito al visual. Como mencionara Dermont F. Curley: “Esta atracción, la de juntar la idea y la imagen, tiene mucho que ver con las cualidades de la claridad y de lo inmediato que Elizondo busca materializar en su propia escritura”.<sup>5</sup>

*Farabeuf* es un ritual, y por tanto un sacrificio erótico, que es al mismo tiempo una operación de cirugía (de los recuerdos del escritor mexicano S. Elizondo de sus lecturas del médico-cirujano Farabeuf (con su célebre *Précis de Manuel Opératoire* lo dejó muy impresionado), una conspiración político-religiosa (el médico-doctor y verdugo y, la enfermera-monja-paciente y víctima), una ceremonia de magia adivinatoria (la ouija y los hexagramas). El sacrificio también es una ceremonia donde erupciona e irrumpe el deseo. Y este exceso, inclusive si es cíclico al igual que otros, como la fiestas y las ceremonias públicas, no agotan la potencia transgresora del placer, el cual perpetuamente crea

<sup>4</sup> Salvador Elizondo, Luchino Visconti, pp. 19-20.

<sup>5</sup> Dermont F. Curley, *En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*, p. 38.

asociaciones clandestinas y cultos subterráneos. Éste, de acuerdo con Octavio Paz,<sup>6</sup> es el mundo de *Farabeuf* o *La crónica de un instante*.

Retomando a Elizondo, mencionaremos que recoge la tradición de la novela filosófica de Sade y de otros autores, especialmente la de Georges Bataille. No obstante, su construcción novelística es muy diferente. Muestra un contenido complejo, pero constituido por elementos sencillos. Sus personajes son signos y sus asociaciones y disociaciones producen un número repetitivo, limitado de situaciones. La repetición es *casi* exacta. Este “coeficiente de incertidumbre”<sup>7</sup> del que hablara Paz en el capítulo sexto homónimo de *El Signo y el Garabato* con ese “casi”, es el que origina el sentimiento de angustia que experimenta el lector de *Farabeuf*. Sus personajes son la cara oculta de la sociedad, es decir lo prohibido y por tanto una exploración del enigma. De ahí que no se mencionen con un nombre propio, sino que aparecen como un yo, un tú, el doctor, la enfermera. Y siempre difusos, borrosos o en ambientaciones cerradas y de penumbra. Invierte valores, de modo insurrecto, creando desorden, para aclarar la situación, están presentes durante toda la novela lo eximio y lo ignominioso, lo respetable y lo repugnante. La cofradía que forman los personajes es la de una secta de la negación que actúa subversivamente en un tiempo atroz por insignificante y contundente. Más que corporeidad, sus personajes son sensaciones que se producen por el narrador un constante cambio, de acuerdo con la perspectiva que utilice, muy cercana al hipertexto. Un texto en el que sucede todo y nada, en realidad es el hecho de estarse escribiendo y leyendo al unísono, de modo que parece no avanza. Es la crónica que sucede en

<sup>6</sup> Octavio Paz, *El Signo y el Garabato*, p. 230.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 231.

*un instante*, si es que se puede hablar de ese momento que por la constante recreación que hace Elizondo de él en sus múltiples rostros y variaciones, jamás acaba de pasar y que contradictoriamente nunca acontece del todo en un espacio apartado, lúgubre, húmedo, con olor putrefacto. Se trata de una operación tanto en el sentido quirúrgico, así como lógico y alquímico y literario.<sup>8</sup> Esto constituiría un antecedente muy claro de lo que se logra en el texto hipertextual: abrir distintas ventanas de acontecimientos simultáneos, diferentes redes en un mismo momento.

*Farabeuf o La crónica de un instante*, a la manera de lexias que hoy invaden el hipertexto, con distintos nexos, está construida en torno a dos series paralelas de signos en que se reflejan unos a otros: (espejo, reflejo) y cuyas combinaciones producen imágenes y situaciones semejantes, aunque distintas. Una de las series constituida por tres signos que pertenecen al mundo chino; una célebre fotografía, aterradora, tomada en Pekín en el año de 1901, en la que la víctima sufre el suplicio ‘Leng’ Tche-é’ (destazamiento en cien partes); el ideograma *liú* (muerte, o también número seis chino) y los hexagramas del libro de las mutaciones del I-Ching, antiguo tratado de adivinación, que de acuerdo con Elizondo conforman una teoría del número directamente derivada de la observación de los ritmos naturales, que no es ajena, de la teoría pitagórica de la armonía y que tienen que ver con el yin y el yang.<sup>9</sup> Esta dialéctica que no trata de elementos antitéticos, sino de la derivación de la síntesis de dos elementos. Y luego agrega nuestro autor, que para la filosofía china, “el mundo está constituido por un número infinito de correlaciones cambiantes que sólo pueden expresarse en un instante dado”.<sup>10</sup> Es en esta afirmación que a mi parecer Elizondo

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>9</sup> Cfr. Salvador Elizondo, *Teoría del infierno y otros ensayos*, p. 127.

<sup>10</sup> *Idem.*

basa su concepción para la creación de su obra *Farabeuf*. La otra serie es la occidental, su contrapartida, conformada por tres ejes: la operación quirúrgica del doctor Farabeuf, el cuadro de Tiziano: “El amor profano y el amor sagrado” y la adivinación por medio de la *ouija*. Esto signos espaciales, aparentemente estáticos se enlazan entre sí, produciendo varios textos y una sola situación: una historia de amor. Elizondo al escribir también se conforma en un signo. Escritura dentro de la escritura. La escritura abierta hacia la no-significación. A decir de Sarduy: la pregunta sobre el ideograma escritura-erotismo-muerte pasa ahora del nivel del significado al del significante. Al extirpar el significado, el signo se vuelve *garabato*.<sup>11</sup>

La tortura del ‘Leng’ Tche-é’ es un procedimiento: “El rito es nada más mirarlo” (137). Este enunciado muestra la pasividad del mismo. Por medio de la descripción del procedimiento, la fotografía se revive, hace que se torne lo más real que pueda ser posible, pero a la vez con la conciencia de su irrealidad. Sin embargo, con su evocación, produce sentimientos verdaderos. Todos los grabados que aparecen son imágenes cruentas.

Es en la fotografía donde se resuelve la trama de la novela. A su vez refleja el relato y lo representa, en sus sentidos pictórico e interpretativo. El texto sugiere que la mujer, enfermera sea el chino torturado de la fotografía, a la vez que el doctor Farabeuf el verdugo. Así, mediante símiles, la cirugía de Farabeuf sería el suplicio y tormento chino y, así como como los cortes finos se necesitan congelar para poder ser vistos en el microscopio electrónico, aquí el tejido del texto se congela, para realizar su auscultación minuciosa, su análisis. La fotografía congela el instante, el de la crónica, violando el transcurrir del tiempo, para

<sup>11</sup> Severo Sarduy, “Del Yin al Yang”, en *Mundo Nuevo*, número 23, julio de 1967, p. 20.

detenerlo por un instante, dando como resultado la fusión de distintos tiempos y diferentes espacios. Disección, acto sexual entre el médico y la enfermera y la operación clandestina, conforman la tríada.

En cuanto a la cirugía, tampoco se deja de observar la influencia que tuvo toda lectura emprendida por Elizondo en su literatura, aquí en especial *Aspects Médicaux de la Torture*, además la presencia de los instrumentos que en muchas ocasiones establece una relación entre escenas de la playa y del salón, por medio de imágenes del trozo de coral y del instrumento quirúrgico: “Se trata acaso de un trozo de coral o de un instrumento de cirugía corroído por el óxido rojizo como sangre coagulada”(43). Habla de la putrefacción, la hediondez, la podredumbre, por un lado; el olor salino, marino putrefacto del coral, por el otro. Las sensaciones que va despertando Elizondo en el lector-espectador se asocian también a olores, y éstos, a su vez, a imágenes: la sangre salina que antes de secarse produce un olor similar.

Los instrumentos de cirugía significan sadismo, violencia, crueldad. La operación que se realiza a la víctima del cuadro, no es cirugía fina y delicada, sino un burdo y tosco desollamiento inhumano. Si bien “tortura china” se ha convertido en sinónimo de refinamiento cruel, el ‘Leng’Tche-é’, al contrario es: “la exhibición tediosa de una inhabilidad manual extrema; sobre todo si se tiene en cuenta que las ligaduras aplicadas previamente al paciente —para llamarlo de alguna manera— para retenerlo atado a la estaca, producen una distensión tal y muchas veces el rompimiento traumático de las facies y tendones que circundan las articulaciones, que cualquier cirujano de provincia de aquí no tendría mas que apoyar el filo de la cuchilla [...]” (75).

Antes de que Salvador Elizondo describa el suplicio, hay un formato que llama la atención un cuadrado: una nota, un *aviso*. Éste se podría considerar como un preámbulo de lo que hoy día

se ha denominado literatura hipertextual. Da instrucciones para leer el libro, con vocabulario quirúrgico:

AVISO

“Cuando se lea en este libro: Incídase de izquierda a derecha...; atáquese el borde izquierdo del pie...; prosígase hasta la cara derecha del miembro..., adviértase que los términos *izquierda* y *derecha* se refieren al operador y no al operado [...]” (136).<sup>12</sup>

Utiliza las palabras: *incidir, atacar el borde, el miembro...*, propios de este registro lingüístico: la operación quirúrgica. Este procedimiento se puede traspolar a la escritura, que se resume en la operación literaria. Así, en la escritura se puede proyectar la tortura, la aplicación de tórculos y palancas que distienden a la frase. Descuella también el inicio de la ceremonia de la operación: “¿Cómo se inicia el tratamiento? —Con palabras” (137). El hombre, en su afán por lograr la claridad, incide el entramado del texto. Diseca por capas cada palabra, violentándola, destazándola a fin de robarle su secreto. Tensar la letra para auscultarla de la mejor forma. Tortura y suplicio de la letra, obteniendo después del minucioso trabajo artístico-artesanal, el placer del desenmarañamiento del texto llegando a su esencia última, prístina, mediante cortes microtómicos. Esos cortes delicados y precisos, quizá infinitesimales, las preparaciones para el microscopio electrónico de gran resolución, que requieren de la congelación de la palabra, comenzando primero por su desmembramiento. No se sabe a dónde llegará, por un instante. El instante de la

<sup>12</sup> Salvador Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante*, 5a. edición, Volador, México, 1979. En las citas subsiguientes de esta misma obra sólo se anotará entre paréntesis el número de la página.

muerte del texto es lograr su desciframiento, después de múltiples y severas amputaciones. Llegar a la belleza interior del texto, tras tajos, incisiones de sus volúmenes, surcos y protuberancias. El lector con un delirio misterioso y exquisito, mirada justificada como inquietante, logra la violación de la frase, mediante su deconstrucción. La mutilación produce sensaciones al distenderla, un placer inaudito al poder llegar a desentrañar su contenido más profundo para inmediatamente después reconstruirlo.

En esta operación literaria, el paciente (texto) no ofrece resistencia como en *Farabeuf*, se abandona al suplicio y a su vez, el descifrador, hábil cirujano, no siente compasión por él, sino un gozo total, una fascinación irresistible y un deseo irrefrenable de destazarlo,<sup>13</sup> una especie de horror por el desollamiento lento, que requiere de toda su concentración mental, pero que le llenará de gozo al obtener el resultado buscado. La ambigüedad de la imagen (dolor-placer), provoca en el espectador una lascivia inconsciente y una exaltación involuntarias; su inmutabilidad, euforia; pero, también a la impertinente mirada, angustia, impotencia de no poder convertir a la metáfora en una realidad. El destazado, indefenso, da como resultado una imagen altamente provocativa. Quizás el espectador no intuye que la clave radica en estar en otra parte, sin saber cómo, ni dónde, lo que produce la sensación de seducción. La plasticidad del instante de sufrimiento reúne el gozo y el placer, causa desmayo e ingravidez. Y ese placer que se experimenta ante la mirada, se transforma en poesía por medio de la palabra, la concepción poética de Elizondo. Callada indefensa desnudez descubierta, inexperta y por lo mismo provocativa. Libre proceso, he ahí la trama de una subversión de los fundamentos, donde se provoca una manipu-

<sup>13</sup> Lo más probable es que haya tomado la idea 'el placer que surge del horror' de Sade.

lación de las apariencias.<sup>14</sup> Su fuerza radica en su desamparo. Vacío y soledad, ¿de quién? De la víctima o del espectador. La pintura de esta escena logra el rubor de la indiscreción y permite penetrar y asir la vida de la nada. Después de todo, esa angustia perpetua de la avidez insatisfecha nos conduce al reclamo y al ansia de la razón perdida que nos estremece. Resulta ser un juego de apariencias en que domino y de pronto, no domino el mirar la imagen. El placer será tanto más grande cuanto mayor sea el gozo que lo acompaña, el cual a su vez depende del abandono que logre el espectador. El goce irresistible del instante es una violación, tanto en el orden material como en el espiritual y profundo de la palabra:<sup>15</sup> juego irreal de apariencias.

Apariencias que se acentúan con el entretreimiento de escenas, reflejadas en *Farabeuf*, un texto ejemplar donde ambos ámbitos, tanto el que se acerca a lo hipertextual como el intertextual se extienden y ramifican, liberando mecanismos psicológicos, sociológicos e históricos.<sup>16</sup> Es un texto en que se recrea y reitera su identidad ficticia, que requiere al igual que en el relato o en la novela lineal de la concentración, la parálisis y el congelamiento del instante. En éste se realiza un descarnamiento de un enigma a la manera de los hexagramas, con múltiples combinaciones seriadas, a fin de encontrar la respuesta deseada.

Reconocer en el resultado lo que se quiere comunicar, produce un placer inigualable después de la labor carnicera de violación del texto, de su auscultación, de esa incisión aguda, práctica escrupulosa y prolija. Con la práctica hipertextual reconocemos fragmentos, partes del conjunto del texto que se pueden aislar, para su incisión, con un escalpelo afilado, logrando un examen minucioso, violento, inquietante y acucioso. Tal vez si

<sup>14</sup> Véase Jean Baudrillard, *De la seducción*, p. 17.

<sup>15</sup> Véase Soren Kierkegaard, *Diario de un seductor*, p. 238.

<sup>16</sup> Morgan, citado por Landow, p. 22.

no se consigue elucidar el texto, después de esta operación, reste aún el intento del método adivinatorio. “No temas, llegarás a la comprensión cabal en el un instante, ese instante en que se aclara todo, como con un chispazo, un destello brillante”(97). En esta obra no se presentan secuencias lógicas de núcleos narrativos. Sólo encontramos fragmentos de escenas en sus repeticiones y variaciones, propios del hipertexto. Es por medio de la escritura que adquieren su carácter e interpretación.

Salvador Elizondo va construyendo redes paradigmáticas que constituyen más tarde redes analógicas, a la manera de lo que ahora realiza la hipertextualidad. Es por medio de la imaginación que se subraya tanto la fragilidad de la identidad humana como su fortaleza a la vez. El concepto de hipertexto que intentamos proyectar es el de la mente humana en sus distintos procesos mentales de percepción, reflexión y razonamiento, ofrecidos en el presente texto por el complejo entramado: literario, filosófico, estético, psicológico, biológico, histórico, etnológico, ético, mágico creado por Elizondo.

Lo que sucede en un instante, como lo indica el título del relato, se despliega de forma lineal, aunque con varios recursos, que Elizondo maneja con gran maestría, entre los que se cuenta la contrapuntística, en un intento por salvar la planicie del texto, invocando la tridimensionalidad, mediante las figuras plásticas que presenta a la manera de un cuadro o fotografía, el sonido, por medio de los gritos, crujidos, el lento caer de las gotas, el tintineo de las monedas; un ritmo que cobra fuerza, acelera para luego desacelerar hasta llega a la quietud, a la fijeza. Todo esto podría acomodarse mejor en un hipertexto, pero éste ya está preludiado, con los recursos que dispone el autor, con gran ingenio, aún en la forma de un relato tradicional. En la obra, Salvador Elizondo nos lleva a comprender los diferentes mecanismos de que se vale para compenetrarnos dentro de la sensa-

ción ambivalente, difusa de un ambiente frío, salvaje, pútrido, cruento y atrapar el significado de un instante, mediante el uso de un entramado, creado mediante una cocción lenta, precisa, pausada de los distintos elementos que intervienen, como si no pasara nada, para lograr como resultado la gran obra maestra donde como característica que se divisa *quasi*-hipertextual, se obtiene la vinculación total de toda la información que utilizó Elizondo, avanzando y retrocendiendo, para hacernos partícipes de una emoción única, en un instante preciso.

Una de las imágenes es el cuadro de Tiziano,<sup>17</sup> pintor de esta famosa tela renacentista veneciana, excelsa composición, alegoría en la que la enfermera se refleja en el espejo y aparece representada en el cuadro y a su vez aparece reflejada en el espejo. Así, los personajes nunca son realmente reales, sino meros reflejos:

“Esa mujer figurada en el cuadro que representa la virginidad del cuerpo se anteponía siempre que yo hubiera deseado romperte como una muñeca de barro mientras que otra mujer —una figuración alegórica de la Enfermera, sin duda— parecía ofrecer al mundo el ánfora de su cuerpo en un gesto lleno de presagios. No en balde su cuerpo se apoyaba sobre un altorrelieve que representaba el connubio cruento de un sátiro y un hembrafrodita o una escena de flagelación erótica” (22).

Una serie de imágenes superpuestas y reflejadas, a la vez, en un espejo. Técnica, hoy hecha realidad, ahora, mediante la apertura de ventanas simultáneas en el hipertexto, donde de modo patente podríamos hacer las comparaciones y estructura gráficamente, así como contar la frecuencia de las repeticiones y el

<sup>17</sup> Tiziano Vecellio lo consideró una exaltación del amor terreno y divino, cuando la realizara en 1514, con motivo del matrimonio del veneciano Nicolo Aurelio y Laura Bagarotto, el siglo XVIII lo interpretó con una lectura moralista de la figura desnuda. De ahí su título: “*Amor sacro y amor profano*”.

número de veces que aparece una palabra o estructura. Se trata de un relato perfecto, en el que los reflejos no son sino distorsiones de imágenes. Imágenes que nos recuerda a los ideogramas chinos. Elizondo recrea y reitera las cualidades de estos caracteres chinos en su obra: *claridad, precisión y economía*, aunados al concepto de armonía rigurosa, propia del hexágono. Tanto en la habitación, como en la playa y en el suplicio: serie de tres que multiplicadas por el espejo resultan ser seis, número clave tanto para los hexagramas como para *Farabeuf*.

¿Elección, coincidencia, azar? En Elizondo no hay coincidencia fortuita ni la intervención del azar en el destino: nada es gratuito, no deja nada al azar y, además es de una exactitud característica: “Es preciso recordarlo ahora, aquí, paso a paso, cada uno de los detalles, sin omitir uno solo de ellos” (55). Con fineza, mesuradamente, va armando su texto, sin dejar ningún cabo suelto. Así como la exactitud matemática de los números y figuras que aparecen en los hexagramas y en la ouija respectivamente. No hay cabida para la fatalidad:

- a) Yin, yang mutante, yin.
- b) yin mutante, yang, yin.
- c) yang, yin, yin.
- d) yin, yang, yang.
- e) yang, yin, yin mutante (162)

Esto forma parte del I-Ching, un método chino de adivinación que se efectúa mediante hexagramas, sesenta y cuatro para ser más precisos. Se compone de líneas interrumpidas (yin) y continuas (yang), dando como resultado sesenta y cuatro combinaciones, que nos recuerda a *Farabeuf*, relato que muestra la misma construcción. Así como en el I-Ching todo es método, juego, reglas, instrucciones, así también lo es en *Farabeuf* o *La*

*crónica de un instante*. El hexagrama contiene seis líneas, como seis son las repeticiones del caer de monedas, seis los verdugos de la víctima, seis el número *liú*, del sistema numérico chino, donde la línea yin equivale a seis. Hay un movimiento ascendente, vertical, correspondiente al yin, en tanto que también se presenta su contraparte, la caída: o yang. El seis es considerado tanto en el I-Ching, como en la obra de Elizondo, el punto máximo a la vez que punto de reposo, el de la contemplación. Así como en el I-Ching una vez que se tienen las seis líneas se puede hacer la lectura, también en *Farabeuf*, una vez que llegan a coincidir todos los factores propuestos por Elizondo es posible llegar al éxtasis. Con neutralidad, pero con un tono y ritmo que logran dar a *Farabeuf* su fuerza unificadora y coherente a la aparente historia incoherente.

En "*La crónica de un instante*", ya encontramos elementos que auguran lo que ahora se ha determinado como característico del hipertexto, como su complejidad y sofisticación distribuyendo y colocando ciertos nociones juntas en ocasiones, y otras, en secuencia, en donde la imagen da un carácter particular a la acción contribuyendo a su distribución visual.<sup>18</sup> Escenas que se repiten y contrapuntean, así como el narrador son tres personajes: yo, tú y ella. Tres escenas, tres personajes que se multiplican, de tres en tres: tres, seis, nueve. El doctor Farabeuf: médico-verdugo-conspirador, la enfermera-espía-monja- víctima-señorita Mélanie Dessaignes- Soeur Paule du Saint Esprit. Fragmentos de fragmentos, signo precursor de la hipertextualidad de la obra, que efectúa una deformación total de la concepción temporolinal.

En *Farabeuf*, tanto la operación quirúrgica, como el desollamiento y la conspiración político-religiosa, en las que prepondera

<sup>18</sup> Véase Bolter, p. 52.

el elemento peligro, desencadenan la función del miedo, con todas las pasiones y sensaciones que despierta, se relacionan ampliamente con el acto sexual, también, teniendo como simil a la tortura. Se trata, pues, en los tres de un acto extremo de exaltación del dolor, de la violencia que provoca placer y en los cuales se puede llegar al orgasmo. Y es un caso más parecido al de la mujer, a la cual se le ha atribuido un papel pasivo, pero similar al de la mirada o la contemplación en el relato. Cuando Elizondo habla de rito de la tortura dice:

[...]que si no fuera por esa puerta y por ese espejo que la contiene, su mirada todo lo invadiría con una sensación de amor extremo, con el paroxismo, de un dolor en que la tortura se vuelve placer y en que la muerte no es sino la figuración precaria del orgasmo (41).

Ahora ya no nos resta sino distender al semihipertexto, violentarlo hasta llegar al paroxismo. Las acciones se ven intensificadas por los sonidos y colores metálicos que poseen la cualidad del *brillo*,<sup>19</sup> pero también ese sonido peculiar representados todos en la obra por las monedas, la perilla de cobre, la cama y mesa de *metal*, los instrumentos quirúrgicos. El hierro de que está hecha la consola: “mi pie rozó la base de *hierro* de la consola junto a la que estabas, produciendo un ruido *metálico* que llegó hasta donde estaba la Enfermera...” (123). Y no sólo el *metal*, sino objetos *fríos* como la piedra: “las esferas de *marfil*” (154), la plancha de *mármol* (*idem*). Los olores: el *mar*, la *sangre*, el *coral putrefacto*, que se analogan al de los instrumentos, con ese olor característico del formol, *enmohecidos*, por la humedad que se repite en la aparición de la *lluvia*: “una tarde de lluvia” (94), “bajo el paraguas *empapado*” (152). Un ambiente

<sup>19</sup> El subrayado es de la autora del presente artículo.

difuso, que *pierde claridad* por la lluvia y el *vaho* de los cristales, y sobre todo turbio porque enmarca una situación *sospechosa*: “Tú, entonces, te volviste hacia el espejo para comprobar, en la imagen de tu rostro, reflejada en aquella superficie *turbia*, tu existencia” (121). Implicando que los actos que se realizan no poseen la *claridad pristina* de aquello que no se tiene que esconder o velar: “Estaba *claro* que se trataba en todo esto de una ceremonia secreta” (*idem.*). “La confusión se acentúa aquí por el contraste claro-turbio. También la presencia de los líquenes que corroen la piedra [...]”, el recuerdo de las palomas que “otrota se posaron en ese reborde manchado de salitre” (97). Por otro lado, la *caída* es característica: Las monedas *caen* sobre la mesa (*cf.* 124), la gota de sangre que “*cae* sobre tu pecho marcando con su caída el transcurso de un instante infinito” (166). Todo es confusión, penumbra y oscuridad. Ejemplo del primer caso: “[...] *distorsión* del espacio producida en la superficie del espejo *manchado* al que la luz del crepúsculo llega con un reflejo que todo lo vuelve *confuso*, inclusive aquello que somos capaces de concebir metódicamente en nuestra imaginación (128). Ejemplo del segundo caso: “las *sombras* del pasillo” (152), también el *vaho* de las ventanas, que impide la visibilidad correcta. Ejemplo del tercer caso: “enfundado en su viejo abrigo *oscuro*”, “cargando un maletín de cuero *negro*” (152), la *penumbra* del cuarto. También características como la lentitud, entran en juego, tanto en el desollamiento como en la obra.

Esto acentúa la ansiedad, sentimiento inquietante y perturbador, crea un clima lleno de *tensión*, *sórdido*, una atmósfera de emociones al parecer inexplicables que conduce a la exasperación y al paroxismo que crean una percepción fascinante, únicamente susceptible de ser descrita, por medio del conjunto de todos los niveles presentes en el procedimiento que sigue Elizondo en su *Crónica de un instante*: tortura, sacrificio, éxta-

sis religioso, operación quirúrgica, orgasmo y paroxismo, de nuevo la totalidad, el número seis se hace presente.

El sacrificio es el acto religioso por excelencia: Mahoma, profecía, misión divina (Guerra Santa). Buda, el abandono de su vida opulenta, sacrificando todo lo material en aras de una tranquilidad contemplativa espiritual, Cristo muere en la cruz, sacrificio máximo, redención de la humanidad. Cada uno, a su modo, ofrenda a la especie humana este acto sacrificial de la oblación. Ante la imagen de quien sufrirá el suplicio del tormento, el cuerpo se estremece. Habrá quien se petrifique, mientras otro deje escapar un grito de dolor insufrible. Se hace del cuerpo de quien será inmolado un artificio, un signo y un ritual.

Durante la dramatización del ideograma se lee: Hasta que finalmente tanto la palabra como la emoción resultan impenetrables y sólo mediante la conjunción de todos los elementos que aparecen en el texto es posible obtener una respuesta: "Hubieras deseado descifrarlo, lo sé. Pero el significado de esa palabra es una emoción incomprensible e indescifrable. Nada más que una sensación a la que las palabras le son insuficientes. Tienes que embriagarte de vacío: "estás ante un hecho extremo" (132).

En la conspiración política, también todo es confusión, penumbra y oscuridad. Caída, que impide la visibilidad correcta en un ambiente de tensión, atmósfera sórdida, donde nada es claro, sino todo turbio. Situación velada y sospechosa.

Finalmente el recuerdo fugaz del instante, donde se conjugan coito, desollamiento y operación quirúrgica: placer, miedo y dolor. Abrir el cuerpo, un acto de descarnamiento voluptuoso, el primero al regreso de la playa, en la fotografía y el cuadro, donde aparecen el rojo de la sangre, el sobre amarillo y los bordes negros, conjuntando los colores de la bandera de la Alemania nazi: "indeleble tal vez, de tu transformación y hubieras

corrido a lo largo de las olas que se rompían a tus pies hasta llegar jadeando a aquella casa [...]” (115). Este jadeo resulta ambiguo, producto de la carrera, pero también remite a la respiración durante el acto sexual: el orgasmo y el latido de corazón a causa del miedo, del horror tan intenso y tremendo que se siente ante la contemplación de un sacrificio, de ese acto de oblación “y desfalleciente te hubieras apoyado en el marco de la puerta [...] y mi rostro hubiera cruzado rápidamente por tu memoria y hubieras tenido un presentimiento inquietante, como si detrás de esa puerta que no te hubieras atrevido a abrir se ocultara una visión tenebrosa”(116). Los adjetivos *desfalleciente* como *rápida* e *inquietante* describen una acción que sucede en el instante y a la vez provocan delirio, ansia. “[...] la imagen recóndita de un hecho enigmático y hubieras vacilado, tu mano temblorosa no hubieras osado tocar aquella cerradura y tu cuerpo, sostenido apenas por el miedo” (115); *enigmático*, *vacilado* y *temblorosa* se conjuntan en la *incertidumbre*, la *inseguridad* y la *duda*; “[...] apoyado inerte contra el marco de aquella puerta blanca que durante un instante hubieras imaginado manchada de sangre del otro lado (*idem.*). Contrastan el *blanco* de la puerta con el *rojo* de la sangre fantaseada o proyectada; “[...] se hubiera contraído sobre sí misma negándose a obedecer tu voluntad y entregarse a la profanación de aquel arcano en el que, tal vez, una delicia dolorosa e inesperada te aguardaba para tomarte en un abrazo hecho todo de metal reluciente” (117), otra vez aparece el *metal reluciente* que deslumbra, la *profanación* como sacrilegio, lo *prohibido* de lo *secreto*, *recóndito* y *reservado* que nos sugiere el misterio; “en que una experiencia construida de frases cuyo sentido sólo revelaba la interioridad de una carne infinitamente ultrajada y a cuya proximidad, si la hubieras intuido, si sólo la hubieras podido imaginar, te hubiera hecho estremecer antes de abrir aquella puerta” (115). Una

situación de un desgarramiento interno atroz, apenas adivinado, de lo carnal, la matanza y el delirio. Y ahora como en el acto adivinatorio: “Tres veces lo hubiera intentado. Apoyada en el lado opuesto de la cerradura, tres veces hubieras alargado el brazo para alcanzar la manija de la cerradura y tres veces hubieras esperado que una voz interior te alentara en ese esfuerzo descomunal”(115). Con *descomunal* nos hace intuir un esfuerzo enorme, heroico, inaudito, extraordinario.

Y continúa:

Tres veces hubiera caído tu mano sin atreverse a hacer girar aquella manija y cerrando los ojos hubiera tratado de imaginar, tres veces fugazmente, temerosa de acertar a descubrirla, la realidad que te aguardaba más allá de aquel quicio. Hubieras cerrado los ojos tres veces mientras tu mano caía suavemente y se posaba, rozándolos apenas, entre los pliegues de tu falda y te hubieras preguntado tres veces mil veces en un solo instante cuál era el sentido de ese temor que te había congelado allí, en ese umbral, ante ese espejo que sólo reflejaba la composición inexplicable de un cuadro cuyo significado nunca habías logrado esclarecer, allí, donde apenas llegaban los últimos rayos de un sol lentísimo que lentísimo moría en un agua de lluvia o de océano y hubieras querido que alguien te ayudara a descifrar un enigma cuya única representación en tu mente se concretaba en la forma de un objeto oceánico, arrojado indiferentemente a las olas y que ya nunca más volvería a tus manos, porque entonces eras otra y presentías ya la existencia de una imagen que, conservada en el interior de un sobre de color amarillo con forros negros, un sobre... (116).

Como en un juego de azar, *tres...*, *tres...*, *tres...*, series duplicadas de *tres*, en los puntos máximos del I-Ching: *seis* y *nueve*, puntos culminantes, podríamos decir, todo en el testimonio doloroso de un cuerpo, que sufre la penetración ya del órgano masculino, ya del escalpelo o de la flagelación. Un cuerpo ultrajado, robado, agraviado, injuriado, violado de cualquier modo no se quiere ver, por lo que insistentemente se cierran los ojos, pero a la vez está presente la tentación de abrir la puerta,

haciendo énfasis en la antítesis: abrir-cerrar, de nuevo de modo fugaz, recordando lo efímero, lo breve del instante, lo perecedero, por contraposición a lo eterno. La luz se desvanecía, se apagaba, poco a poco, en contraste. El reflejo de por sí impreciso, difuminado y con el ocaso: la desaparición paulatina de los rayos solares hacen que resulte aún más difícil resolver el acertijo, el misterio.

En el erotismo, el vivo deseo, da cabida a la transgresión, mientras que ese sentimiento de aflicción, de ansiedad, de inquietud le recuerda lo prohibido. La transgresión, cuando está organizada no niega la prohibición, sino que la completa. Bataille considera a estos dos extremos como definitorios de la vida social, donde tanto el placer como el trabajo forman una parte importante de la misma. Lo prohibido pertenece al mundo profano, mientras la transgresión organizada al de lo sagrado. Bataille da una definición para lo sagrado:

Lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelado a aquellos que fijan su atención, en un rito solemne sobre la muerte de un ser discontinuo. A partir de la muerte violenta ocurre una ruptura con la discontinuidad de un ser: lo que sigue existiendo y que, en el silencio que cae, viven los espíritus ansiosos, es la continuidad de ser, a la que se ha rendido la víctima.<sup>20</sup>

Fragmentación y confusión en *Farabeuf*, signos textuales y preludeo del hipertexto, donde los personajes, también son narradores y no existe solo uno, a la manera tradicional, sino que son varios a lo largo de la historia.

Finalmente, la metamorfosis de todas estas operaciones y coincidencias da como resultado la aparición del misterio, de ese instante inexplicable, lleno de horror, angustia, dolor, pero a la vez de erotismo, goce y placer.

<sup>20</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, p. 29.

La violación es una violación total, de la forma como se cuenta la historia, del narrador tradicional, de la división historia/ discurso, violación de los actos, de las acciones, de las escenas y de los espacios; como del fondo, de la anécdota y de cada una de las contemplaciones.

Similar a lo que hoy es el campo hipertextual, en el rito existe un enigma que se va engranando a manera de fórmula mágica, una inquisición cifrada en una obra que trasciende los límites de la escritura. A pesar de que estamos leyendo un texto razonado, simétrico, con la intromisión de elementos que se repiten. Estos aparecen de forma regular, intencionada. No obstante, nosotros en nuestra mente, creamos asociaciones distintas, como:

paisaje marino, estrella de mar *rugosidad* *cadáver putrefacto*:  
muerte  
Soledad, silencio *dolor* lento desmembramiento GRITO  
*Inmovilidad*, quietud, dudas  
Movimiento *deseo* secreto

*Penumbra*, recuerdo, olvido  
Mito, *YING, YANG*, rito  
*Espejo* *reflejo*  
Médico, instrumentos, incisión, corte, bisturí, filoso, agudo  
Tajo certero: *precisión*, exactitud  
Mentira, memoria, *imagen*  
Escuchar, *desvanece*, ruido

Penetración, hoja de bisturí, matriz fecunda, aguja de la ouija, violación  
NO OMISIÓN nada al azar *conciación*

Colgaduras fúnebres *luz mortecina* muerte  
*ansiedad*, banal, mujer de luto, sacrificio voluptuoso, sangre, erótico  
significado suspendido, esperar...

*sin presentirlo*, cabalmente, tratar de descubrir la imagen de deseo que  
 evoca una visión borrosa,  
 siendo otro, desconocido, presentido quizá, *miedos*, sombras, invocar una  
 imagen, de rostros olvidados      testigos del *rito sanguinario*  
 enfermera  
 reencarnación, olvidos, fotografía y materialización fecunda, penetrar el  
 cuerpo,  
 ajeno      violación      *jadeo*      amado infinito  
 casa, impregnan, memoria, periódicos manchados, encuentro imprevisto,  
 ano      guante      cuchilla  
  
*sacrificio voluptuoso*      *droga*      *penetración*  
  
 carne malditamente bella      vértigo,  
  
 lluvia, golpes, *suplicio*, *entrega*, asociaciones, brisa, mar, olas, golpeteo,  
 entrega amorosa      desollamiento      pétreo  
*asco*, quitar la piel, pus, mirada, *lujuria*      excrecencias, ascendente,  
 crescendo.  
*Placer*      sin cesar      repetir hasta el desfallecimiento  
*muerte*      fin

Todo esto lo podríamos resumir en el esquema que se mues-  
 tra en la siguiente página, figura 1.

## RITUAL ERÓTICO

Un instante, donde el erotismo y el horror se cofunden, donde  
 los límites del placer y del dolor son inciertos.

En *Farabeuf*, como precursor del texto hipertextual se en-  
 cuentra presente en su esencia, por medio de la vinculación ya  
 sea directa o indirecta entre todos los elementos interpretativos  
 que presenta: cada escena, cada imagen, cada movimiento, alu-  
 sión del mundo que expresa el yin y el yang en líneas continuas  
 y discontinuas que se combinan de sesenta y cuatro maneras

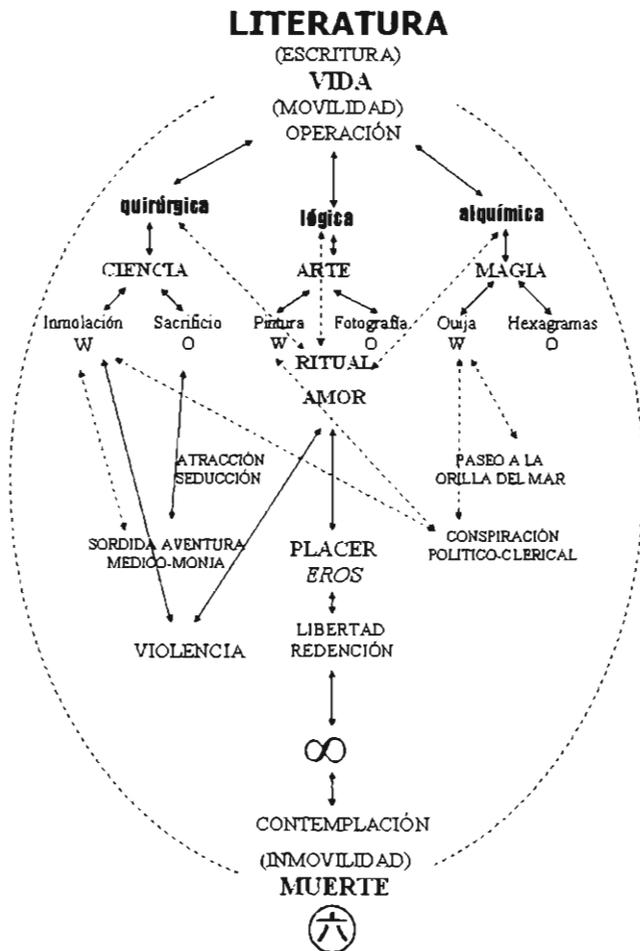


Figura 1

Instante, que por medio de las operaciones realizadas por Elizondo, disección del interior del ser humano, se proyecta al infinito.

distintas par darnos el significado de un instante; y no sólo eso, sino de forma excelsa y perfecta: un texto circular que comienza como termina: ¿Recuerdas...?" (9 y 179). Además están presentes la fragmentación, que hoy es tan común en el hipertexto (Derrick de Kerkhove),<sup>21</sup> y la descontextualización, que menciona y desarrolla Derrida,<sup>22</sup> y fue retomada por la literatura hipertextual, elementos típicos del hipertexto. En este relato ocurre la deformación total del concepto temporal, la delimitación de los personajes, donde el narrador también es personaje y se pierde la división historia/discurso. No hay secuencias, sucesión lógica de núcleos narrativos, sino fragmentos, nexos, narraciones, que conjuntan en un todo impecable y magistral a la obra.

En fin, como escritura preconizadora de la literatura hipertextual actual se cuenta *Farabeuf o La crónica de un instante* con sus artilugios que no pertenece más al ámbito de la escritura lineal, sino que se presenta una cercanía muy próxima a ese espacio hipertextual de la conjugación de las artes plásticas con la música y la escritura dentro de una nueva concepción cibernética.

## BIBLIOGRAFÍA

- BATAILLE, Georges, *L'Erotisme*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1957.
- BAUDRILLARD, Jean, *De la seducción*, REI, México, 1997.
- BOLTER, J. David, *The Writing space: the Computer, Hypertext, and the History of Writing*. Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, Nueva Jersey, 1991.

<sup>21</sup> Derrick de Kerkhove, página electrónica.

<sup>22</sup> Derrida, *La dissémination*, p. 43.

- CURLEY, Dermont F., *En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*, FCE, México, 1989.
- DERRICK KERKHOVE, "McLuhan and the Toronto School of Communication", publicado originalmente en *Canadian Journal of Communication*, 1989.
- DERRIDA, *La dissémination*, Fundamentos, Madrid, 1997.
- ELIZONDO, Salvador, *Luchino Visconti*, Dirección General de Cine, UNAM, México, 1963 (Cuadernos de cine).
- , *Teoría del infierno y otros ensayos*, El Colegio Nacional, Ediciones del Equilibrista, México, 1992.
- FENOLLOSA, Ernest, Los caracteres chinos de la escritura como medio poético, Salvador Elizondo (tr.) (*The Chinese Written Characters as a Medium for Poetry. Salvador Elizondo*), Molinos del viento, núm. 1, UAM, México, 1980.
- JACKENDOFF, R., *Consciousness and the computational Mind*, The MIT Press, Cambridge, Londres, 1992.
- KIEKEGAARD, Soren, *Diario de un seductor*, Guadarrama, Madrid, 1975.
- LANDOW, George P., *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, Paidós, Barcelona, 1995.
- NELSON, Engelbart Theodor, *Literary Machines*.
- PAZ, Octavio, *El Signo y el Garabato*, Biblioteca de bolsillo, Madrid, 1991.
- SARDUY, Severo, "Del Yin al Yang", en *Mundo Nuevo*, número 23, julio de 1967, pp. 13-22.
- TIZIANO, V., Web Gallery of Art, created by Emil Kren and Daniel Marx.

# LA IMAGEN DE LA MUJER EN

*OTILIA RAUDA*

— CONCEPCIÓN ÁLVAREZ CASAS\*

El hombre busca en la mujer el Otro como naturaleza y como su semejante. Se sabe qué sentimientos ambivalentes inspira la naturaleza en el hombre. Este la explota, pero ella le aplasta; nace de ella y en ella muere; ella es la fuente de su ser y el reinado que él somete a su voluntad (...) ella es lo que se opone al Espíritu y lo es.

Simone de Beauvoir

La importancia de una novela no sólo se establece con relación al *canon* dominante, la crítica autorizada que otorga jerarquías y califica la producción de acuerdo con criterios establecidos. La obra genera vínculos directos con los sujetos receptores que la recrean e integran a su mundo a partir de una mirada propia e intereses definidos. La objetividad-subjetividad de la novela se vincula así a una nueva dimensión y cobra relevancia, más allá de las coincidencias con la jerarquía impuesta.

El presente trabajo constituye una aproximación desde la crítica feminista a la novela *Otilia Rauda* de Sergio Galindo. El centro de atención es la construcción del personaje femenino desde la óptica del escritor. Intento seguir las pautas principales a partir de las cuales el autor da vida a Otilia Rauda y a otras

\* Profesora del CCH, plantel Azcapotzalco.

mujeres que intervienen en la novela. Acercarme a la imagen de la mujer que nos ofrece el escritor es mi interés central.

Dice Simone de Beauvoir<sup>1</sup> recordando a Poulain de la Barre que todo cuanto ha sido escrito por los hombres acerca de las mujeres debe considerarse sospechoso, pues ellos son juez y parte a la vez. En efecto, la racionalidad del patriarcado se ha considerado universal y neutra, en realidad se encuentra centrada en la perspectiva masculina. Este *logos* determina una lógica, una manera de simbolizar y de ordenar el mundo. Escritores de todos los tiempos han construido personajes femeninos, describen vida, emociones, el erotismo de las mujeres, a partir de su propia imagen de lo femenino.

La mirada del hombre sobre lo femenino se ha contemplado como la feminidad misma. Se ha tomado el relato del fantasma masculino como la realidad de la mujer. Es desde la hegemonía del discurso masculino, desde la palabra del amo, desde un lugar de fascinación y en la trama de sus propios fantasmas que los hombres han pensado y escrito sobre las mujeres.<sup>2</sup>

Con la noción de fantasma se designa una formación imaginaria que escenifica la realización de un deseo inconsciente. Los fantasmas se presentan como fantasías conscientes o sueños diurnos, fantasmas inconscientes que son estructuras que subyacen a los contenidos manifiestos.

En la historia y en la cultura las mujeres no están presentes, en el mundo de lo simbólico como lo dice Lacan “la mujer no existe”, sin embargo, poseemos un discurso sobre ella y en éste, la literatura tiene un sitio privilegiado. Conocemos las posibilidades cognocitivas de la creación literaria y su papel para

<sup>1</sup> Simone de Beauvoir, *El Segundo Sexo*, México, Alianza Editorial, vol. I, p. 9.

<sup>2</sup> Humbelina Loyden, *Los hombres y su fantasma de lo femenino*, México, UAM-X, 2001, p. 18.

enriquecer el conocimiento de la vida humana. Toda obra literaria es un descubrimiento. Incluso en aspectos de la vida ampliamente conocidos descubre facetas que permiten advertir lo extraordinario en lo ordinario y a la vez posee la capacidad de convertir un hecho ordinario en extraordinario.

La crítica feminista aborda de manera constante el problema de presencia del discurso masculino que conforma el *canon*, es decir, marca las pautas de la escritura. Críticas como Ellen Moers<sup>3</sup> ubican el problema de la existencia de una tradición de escritura femenina influenciada por la masculina. El discurso, así como todas las formas del uso del lenguaje están signadas por la masculinidad, por tanto, aun las mujeres escriben en una lengua ajena.

Simmel<sup>4</sup> se interesó en explicar aspectos relativos a la discrepancia entre los sexos, considera que no sólo existen entre éstos diferencias sustanciales, sino que también subsisten dos modos diferentes de relación con el mundo, se pregunta, si la cultura dominante es plenamente masculina cómo podrán las mujeres al liberarse promover una nueva cultura o tendrán que integrarse a ésta. Las mujeres se han asumido siempre dentro de esta cultura dominante, su lucha las conduce a buscar paradigmas femeninos. Si bien esta nueva cultura no posee aún una presencia clara, resulta interesante destacar que por diversos caminos se buscan nuevos conceptos que implican la visión femenina del mundo y formas culturales que la expresen.

Este problema permite subrayar cómo la perspectiva masculina hegemónica se encuentra presente incluso en la visión de

<sup>3</sup> Vid. Elaine Showalter, "La crítica feminista en el desierto", en Marina Fé (coord.) *Otramente: lectura y escritura feministas*, México, FCE, pp. 83 y ss.

<sup>4</sup> George Simmel, "Para una filosofía de los sexos", en *Ensayos Filosóficos*, núm. 9, Península, 1989, p 57.

muchas mujeres. En el análisis que propongo, al hacer referencia a la imagen que de Otilia Rauda construye Sergio Galindo, ofrezco la perspectiva de las posiciones que desde el feminismo piensan y problematizan esta creación.

La construcción de personajes literarios femeninos por parte de hombres tiene una larga tradición, la forma como los escritores crean y recrean a la mujer constituye un verdadero paradigma, han inventado el erotismo, la sensualidad y construido una genuina mitología de lo que es la mujer.

## I. EL ORDEN SOCIAL

La novela se desarrolla en los años previos a la revolución, relata el estallido social, la dictadura de Huerta y el gobierno de Álvaro Obregón, pasando por acontecimientos como la decena trágica y la invasión yanqui a Veracruz. Se ubica en el ambiente frío, húmedo y nebuloso de Las Vigas, lugar cercano a Perote y Jalapa en Veracruz. Los acontecimientos históricos que conocemos en la novela, se viven desde el mundo no sólo provinciano, sino rural, si bien la condición social permite a la familia Rauda tener cercanía con Jalapa y la capital. Galindo logra un fino entramado de vidas, venganzas, encuentros y desencuentros. En la expresión de la dinámica de las relaciones humanas, la crítica ha encontrado uno de los mayores méritos del novelista.

Sergio Galindo es el mejor de los novelistas mexicanos que crean experiencias novelísticas utilizando la complicación de las relaciones humanas. Narra con serenidad y profunda preocupación humana.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> J. S. Brushwood, *México en su novela*, México, FCE, p. 71.

Otilia pertenece a una familia decente, poseedora de tierras. “Fue buena hija acató las órdenes del padre y se sentó a bordar, tejer y esperar con calma y sumisión” (p. 17).<sup>6</sup> La familia y la sociedad la consideran buena en tanto acepta las decisiones del padre, quien lamenta que su única hija no sea un varón que heredara sus propiedades y continuara su estirpe. Por obediencia al padre realiza un matrimonio convencional con Isidro Peña, hombre no sólo de baja posición social, sino de ínfima condición moral. Hasta aquí pareciera una existencia común, pero Otilia Rauda nunca tuvo hijos, en cambio sí varios amantes. No cumple con ser madre y esposa fiel y su personalidad contradictoria muestra la faz de profunda transgresora de su orden social.

Otilia crece bajo un ambiente hostil, se sintió siempre marginada, tal vez por esto sus únicos y verdaderos amigos son también seres excluidos: Genoveva, señalada como bruja y su hijo Melquiades, un gigante que en accidente quedó cojo y vive siempre fuera de la realidad. La conducta transgresora es probable que sea el resultado del rechazo que sufre desde niña sobre todo por su exuberante cuerpo. Las familias decentes dejan de invitarla a sus fiestas, el cura la persigue con insanas miradas. Sus acciones escandalosas se vinculan con las acciones negativas de su medio social. Más adelante, Otilia vive actos subversivos como verdadera venganza. Así, tiene un encuentro con el cura del pueblo a quien intenta seducir. “Desde los trece años usted me persiguió con una mirada rabiosa y entonces, ¡se lo juro! Me espantaba, sufría por ese incomprensible rencor que me prodigaba”. (p. 120) El cura cerca de caer en tentación por los encantos del cuerpo de Otilia huye despavorido. Es entonces consciente que lo ahuyentó y espantó con su cuerpo. Descubre y

<sup>6</sup> Las páginas señaladas corresponden a Segio Galindo, *Otilia Rauda*, México, Grijalbo, 1986.

ejerce una vez más ese poder que reacciona contra todo lo esperado, rebelándose contra la disciplina que podía controlarlo.

Se forma una política de las coerciones que constituyen un trabajo sobre el cuerpo, una manipulación calculada de sus elementos, sus gustos, sus comportamientos. El cuerpo entra en un mecanismo del poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una "anatomía política" que es igualmente una "mecánica del poder".<sup>7</sup>

El empoderamiento de Otilia se va construyendo a partir de varios elementos, no sólo del descubrimiento del poder de su cuerpo, resulta igualmente importante la riqueza, esta mujer toma decisiones propias como dueña de una hacienda, espacio al que recurría cuando deseaba disponer de recursos a su antojo.

Diversas autoras entre ellas Virginia Woolf en *Una habitación propia*, señalan que un elemento que define a las mujeres es no tener derecho al tiempo y al espacio. Situación vinculada a la condición de clase y al desarrollo de la conciencia de subordinación. Otilia Rauda vive este proceso a partir de su posición de terrateniente, dueña de una hacienda, de recursos que le ofrecen la posibilidad de determinar libremente su tiempo y el uso de espacios, a la par de tomar posición frente a la sociedad, marido, amantes y amistades. " No creas que es mi cuerpo mi única arma, también lo es el dinero (...) Sé administrar bien ambos capitales. (p. 102)

Refiriéndose a la sociedad mexicana de la época en la que tienen lugar los sucesos de la novela, Elsa Muñiz señala que la retórica del cuerpo se establece por el orden de los discursos presentes en la cultura de género vigente, sobre todo en la clase media. Este sector social valora las formas corporales 'adecua-

<sup>7</sup> Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 1991, p. 142.

das' como muestra de educación y calidad moral. Nos recuerda que el célebre Manual de Carreño era la guía de conducta moral de las mujeres decentes. El análisis de esta autora la conduce a explicar la estrecha relación entre el poder, la representación y los cuerpos sexualmente diferenciados.

Las acciones de los Estados instrumentadas y dirigidas al control de los sujetos de género cobran sentido sólo a partir de un análisis de la construcción y consolidación del poder [...] la construcción de la división sexual de la sociedad [...] contribuye sustancialmente a mantener la legitimidad de los sistemas políticos como el que se estableció en México a partir de 1920; y suponen que el proceso de institucionalización que siguió a la lucha armada [...] no sólo incidió en las esferas de la alta política, también incluyó una serie de instituciones y mecanismos de vigilancia estricta de los comportamientos de los individuos, participando de la constitución de las representaciones del ser hombre y del ser mujer en México, definió espacios y tiempos específicos, del mismo modo asignó conductas y formas de ser a los sujetos diferenciados por sexo, determinó el tipo de relaciones aceptadas-prohibidas, y contribuyó firmemente a la construcción de las identidades femenina y masculina.<sup>8</sup>

## II. MUJER Y CUERPO

Las mujeres son sujetos signados por el cuerpo de una forma más determinante que los hombres. Desde una perspectiva convencional, aun se piensa que cuerpo y destino conforman una unidad en las mujeres. Se considera que la razón de esta predestinación se encuentra en la relación considerada más cercana a la naturaleza por sus funciones reproductoras.

El cuerpo se encuentra dotado de sentido y sus prácticas expresan el universo simbólico construido social y culturalmente,

<sup>8</sup> Elsa Muñiz, *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*, UAM-A/Porrúa, 2002, p. 318.

es posible afirmar que el cuerpo, sus prácticas y discursos son la encarnación de la cultura. Ya Bordieu nos recuerda que el cuerpo está en el mundo social, pero el mundo social está en el cuerpo, la estrecha relación entre actitudes corporales que poseen significado con el mundo social y cultural es una constante.

A las mujeres se les identifica con el demonio, el cuerpo y la naturaleza, a los hombres con dios, la mente y la cultura. Como consecuencia de esta visión dicotómica, lo masculino equivale a totalidad y poder y lo femenino a lo inacabado y heterónimo.

El estrecho vínculo entre cuerpo femenino y naturaleza se encuentra expresado en infinidad de mitos y metáforas. En la novela *Otilia Rauda*, ella es la gran metáfora del cuerpo. “Qué pesares causó tal cuerpo en todo el pueblo” (p.16) Reiteradamente, se señala que desde los trece años tuvo ese cuerpo que había de quitar la calma a los padres, al cura y todos y todas cuantas la conocieron. Los padres fueron los primeros en perturbarse “sanamente” por el esplendor escandaloso que adquiría Otilia. “¡Hay que casarla pronto! Opinó la madre al ver esos pechos que empezaron a crecerle, de un día para otro, con una resolución que espantaba (...) A Crucita le dio pena llevarla con las costureras de La Villa pues proclamarían a los cuatro vientos las medidas de su hija”. (p.16)

La sexualidad irrumpe en la mujer niña de una manera veloz, asombrosa ¿de aquí el apelativo Rauda? Este proceso de transformación sexual de la mujer es causa de inquietud, de asombro y aun vergüenza. Difícil de manejar, de ahí que resulte al mismo tiempo urgente controlarlo. La aparición de los caracteres sexuales secundarios conduce a una maduración precoz del cuerpo femenino, la plenitud sexual en los varones resulta más lenta.

En la visión dicotómica dominante en la racionalidad occidental se establecen relaciones sociales, que divide hombre-mujer, naturaleza-cultura, estas sociedades han constituido,

organizado y otorgado jerarquía a sus divisiones internas. En el caso de la mujer se la ubica como naturaleza, por su cuerpo y sus funciones biológicas, a partir de que el hombre se piensa a sí mismo como cultura.

Celia Amorós considera que no existe ninguna relación lineal entre el hecho de que la mujer sea percibida como reproductora y el que sea conceptualizada como naturaleza, lo que tiene lugar es una redefinición de este concepto en un esquema de categorías dicotómico que posee connotaciones contrapuestas determinadas por la sociedad y la cultura. Esta interpretación reviste una posición ideológica que intenta legitimar a la mujer equivalente de naturaleza como aquello que requiere ser controlado, mediado, domesticado. Se intenta justificar que el lugar de la mujer se sitúe en la naturaleza. La mujer es la naturaleza misma. Cuando en el ámbito de lo simbólico las connotaciones de la naturaleza se ligan a lo femenino son percibidas como carencia con relación a lo racional y justifican la dependencia, sumisión e intrascendencia de la mujer.

En el mundo masculino de la cantina, se escuchó el siguiente comentario: “La Otilia anda estrenando ropas y relleno, ¡quién le diera el remojo! (p. 17) Este sería el principio de los comentarios mordaces y las habladurías vinculadas al cuerpo.

Recuerda más adelante como la madre de un amigo de juegos y de escuela al ser adolescentes y descubrir que su hijo se había enamorado de Otilia expresó: “A esa niña Otilia se le está poniendo un cuerpo muy... ¡Vulgar! ¿Se fijaron?

El cuerpo de Otilia es el receptáculo de todos los prejuicios que sirven de justificación para ser rechazada por su sociedad. En todo el pueblo se conocieron innumerables historias sobre el cuerpo y los amoríos de Otilia, una de las anécdotas más conocidas fue la hazaña en una fiesta en la que Otilia se muestra desnuda con un tenate en la cabeza que cubría la irregularidad

de su rostro y mostraba la armonía de su cuerpo, contradicción que el personaje vive con profundas crisis. A su espléndido cuerpo corresponde un rostro poco agraciado. Con estas palabras describe el autor la escena: “Y era todo un espectáculo ver a Otilia; el rostro cubierto con el tenate y el cuerpo desnudo, bellísimo, desafiante” (p.162)

Mostrar el cuerpo desnudo en público es un acto absolutamente provocador para la sociedad pueblerina de los años veinte. Así, la fama de Otilia corrió en diversas versiones, muchas de ellas corregidas y aumentadas que hablaban de su perversión y maldad.

La mujer aparece como una naturaleza que debe ser dominada, controlada; más aún, en ella se proyectan las pasiones, las tentaciones carnales que amenazan distintos órdenes del varón, tanto en lo interno como en lo externo. La mujer aparece como una intrusa que desde fuera introduce el desorden, la descomposición y la corrupción al edificio social. Aparece como si fuera una causa real exterior cuya eliminación haría posible la restauración del orden y la estabilidad [...] la mujer es la representación por excelencia del objeto del deseo y del goce del varón. Al no encontrar en sí mismo la plenitud, no podrá evitar odiar al objeto del deseo construido por él: la mujer.<sup>9</sup>

La existencia de Otilia se sostiene por la mirada del otro, de los y las otras. Es amplia la literatura en el campo del psicoanálisis y del arte que desarrolla la idea de la importancia de la mirada en la constitución del sujeto. Las miradas sobre el cuerpo de Otilia son una constante en la novela, la admiran, repudian, odian, envidian, desean a través de miradas no exentas de calificativos de toda índole. La labor descriptiva de Sergio Galindo logra puntos álgidos en la pintura del cuerpo de Otilia.

<sup>9</sup> Humbelina Loyden, *op. cit.*, p. 138.

Las primeras miradas a nuestro cuerpo desnudo comienzan en la infancia [...] Muchas miradas más a nuestro cuerpo desnudo se darán con el tiempo [...] y el cuerpo se irá transformando en imágenes impregnadas de inscripciones que lo convierten en un discurso de significados, la experiencia vivida como historia personal y las marcas indelebles de la cultura son un cúmulo de subjetividades que constituyen una identidad sexual y de género sobre nuestro cuerpo de mujer.<sup>10</sup>

La noción de cuerpo vivido, producto de la experiencia propia, subjetiva desde el lugar en que nos posicionamos y desde el cuerpo de mujer se expresa en la novela, sobre todo en dos personajes femeninos: Otilia y Rosalía, en ambas se presenta la sexualidad como transgresión. Mujeres infieles que cuentan varios amantes. Rosalía abandona al marido moribundo, Otilia manda asesinar al hombre que amó. La felicidad es imposible para estas mujeres que son finalmente alcanzadas por crueles expresiones de venganza.

### III. RELACIONES ENTRE LAS MUJERES

Diversas mujeres habitan esta novela. La madre de Otilia: Crucita una madre abnegada, sufre por los cuentos que le llevan distintas personas del pueblo sobre su hija. La relación con Otilia es ambivalente, de amor- odio, búsqueda y rechazo de la hija. Irenita la madrina de Otilia, mujer decente, de clase media-alta como la familia Rauda, consciente de la responsabilidad de la madrina como “segunda madre”. Llega a ser alcahueta de Otilia al enterarse y compartir sus aventuras. Mujer soltera que empezó a acercarse a Otilia en la medida en que empezó a ver en ella la

<sup>10</sup> Lorena Zamora, *El desnudo femenino. Una visión de lo propio*, México, Conaculta/INBA/Cenidiap, 2000, p. 59.

prolongación de su propia frustración. La solidaridad en este caso está signada por compartir la infelicidad.

Genoveva, vieja considerada bruja en el pueblo, Otilia le tuvo siempre un gran afecto en reconocimiento a la amistad y fidelidad a toda prueba de esta mujer. Por su condición dependiente Genoveva no tuvo nunca conflictos con Otilia.

Rosenda, conocida como Chenda, su amiga. Relata Galindo que esta mujer fue la primera en el pueblo en intentar transgredir los límites de las costumbres permitidos a su sexo [...] Sus primicias de liviandad fueron sofocadas con coscorrones y encierros: la lujuria es coto de caza estrictamente masculino. (p.148)

Chenda López pertenece a una familia rica, angustiada por la vocación de puta de esta hija. Aunque ésta intentó guardar las apariencias, quedó viuda a los veinte años y de un segundo matrimonio enviudó también. Los escándalos que protagonizó, varios en compañía de Otilia, fueron las noticias más comentadas en el pueblo. Esta reputación las unió, Rosenda y Otilia fueron mutuas confidentes, sin embargo, la envidia y la traición marcó sus vidas. Se entera por el relato de Otilia, que ésta tenía un amante joven y atractivo.

Le detalló sus excelencias físicas y fue tal el entusiasmo al referirlas y hablar de su ternura, que no tuvo la menor noción de cómo los celos despertaban en el pecho de Rosenda, ni de la envidia sufrida al imaginar sus caricias [...] ¡Qué suerte tiene la maldita Rauda! No es justo. [...] Entonces se prometió ardientemente vengarse de ella. Me debe muchas, ¡muchas! (p. 188)

La envidia mueve a Rosenda a traicionar a Otilia, pone al tanto de esta situación a Isidro el marido de ésta, quien aprehende y tortura al joven Tomás y este hecho derivará en múltiples consecuencias.

La situación de rivalidad entre las mujeres es motivo de reflexión desde el feminismo, sabemos que es un hecho, las mujeres como genérico estamos construidas dentro del patriarcado, de ahí que el primer elemento que nos relaciona es la competencia que suele derivar en envidia.

Las mujeres se contemplan entre sí, según el sistema aceptado, esto es, según su función mediadora en las aquiescencias del poder masculinas. Pero con un sutil detalle a tener en cuenta: son también creyentes en la identidad de género femenino que el sistema simbólico patriarcal encarna. [...] Beauvoir magistralmente demostró que la mujer es el Otro para el sexo masculino. Pero no cabe ocultar cómo a menudo es la Otra cuando las mujeres asumen la identidad defectiva que el patriarcado les atribuye. Esa otra es potencialmente una competidora, puesto que puede disputar el rango a que se aspire para una misma. [...] En la servidumbre es difícil que nazcan virtudes. Los frutos de la servidumbre femenina no podían ser una excepción.<sup>11</sup>

Los mecanismos de valoración son siempre comparativos. Las dudas que la mujer tiene sobre su propio valor la hacen desconfiar también de la valía de las demás. Está presente un sentimiento de devaluación que se proyecta.

Al hablar de los encuentros y desencuentros entre las mujeres Carmen Alborch analiza la envidia, que conlleva una especie de plagio de identidad de quien se envidia, de ahí una obsesiva referencia negativa al otro que se traduce en devaluación de los demás.

La envidia se forja en la inseguridad, pero es necesaria la percepción o la referencia exterior: otros tienen algo que nosotros no tenemos [...] En el fondo la envidia oculta una relación de amor-odio con el envidiado. El envidioso sufre, por eso no nos debe producir enojo su envidia, porque es

<sup>11</sup> Amelia Valcárcel, *Sexo y Filosofía. Sobre mujer y poder*, Barcelona, Anthropos, 1991, p. 148.

quien padece: aunque puede llegar a dañar al envidiado, es a costa de su propio y anterior sufrimiento.<sup>12</sup>

En el caso de las mujeres, la envidia manifiesta en qué medida éstas viven sus anhelos y deseos de forma conflictiva, ponen de manifiesto hasta qué punto creen no tener derecho a poseer una identidad ni merecerla. La envidia actúa como defensa psicológica frente a los deseos de las mujeres, es la manifestación de profundos anhelos que se proyecta en los demás.

A Otilia la envidia su amiga Rosenda, porque ella no posee un bello cuerpo, ni amantes, ni la fortaleza de ánimo de su amiga-enemiga. La envidian las mujeres decentes por su capacidad de actuar con libertad tachada de libertina, la envidia la rodea permanentemente. Ella también envidia a quien puede concretar el amor y cumplir sus anhelos. Marcela Lagarde señala que para terminar con la enemistad histórica entre las mujeres es necesario vencer el desapego hacia sí mismas, su propio desamor.

Cada una encarna la mala temible para todas las demás [...] En esta dialéctica, lo común es anulado y sólo queda entre las mujeres aquello que las separa —clases, grupos de edad, relación con los hombres, con los otros y con el poder, color, belleza, rango, prestigio— es decir, lo que está en la base de su enemistad histórica.<sup>13</sup>

La relación de Otilia Rauda con los hombres no estuvo exenta de contradicciones, con el padre mantuvo una hostilidad permanente por decidir por ella, por casarla con Isidro Peña, éste

<sup>12</sup> Carmen Alborch, *Malas. Rivalidad y complicidad entre mujeres*, Madrid, Aguilar, 2002, p. 148.

<sup>13</sup> Marcela Lagarde, "Enemistad y sororidad: Hacia una nueva cultura feminista" en *Memoria*, vol. IV, núm. 28, sep.-oct. de 1989, CEMOS, p. 26.

se convirtió en asesino de los padres de Otilia. Melquiades, el gigante un poco loco, le guardó una veneración y en los últimos años se convirtió en deseo ardiente y reprimido. Su amigo fiel, Prudencio Montes, el marido Isidro Peña a quien ella desprecia y llega a odiar. Otilia llega a ver el matrimonio como “una tapadera muy cómoda” para sus aventuras. La verdadera venganza contra Isidro fue lograr que éste se enamorara de ella.

Con qué satisfacción —y escondida burla— lo escuchó pedirle perdón por sus malos pasos, mendigar sus caricias y perdonarle los excesos con otros hombres. Isidro se enamoró no sólo de su cuerpo, se enamoró de su determinación y firmeza que la hacían una mujer distinta y suprema. Sin embargo, algunas veces su prepotencia lo enardecía y su masculinidad lo obligaba a dominarla, a profesar el sojuzgamiento a que su sexo —por siglos— estaba habituado, se sentía impelido a vencerla y fracasaba; sus habituales derrotas muy en el fondo, justificaban ante sus propios ojos la esclavitud que ella le imponía, y ratificaba el convencimiento de que Otilia era un ser superior. (p.173)

Este reconocimiento de la fortaleza de Otilia, en ningún momento tiene expresiones en la relación que mantuvieron, el odio entre ellos creció y se mantuvo hasta sus trágicas muertes.

La novela no tiene como centro el amor, sino la imposibilidad del amor. Varios amantes de Otilia se mencionan como encuentros casuales. El hombre que realmente amó es Rubén Lazcano. Lo espera por ocho años, en el momento de su muerte conoce que él la amaba e iría a buscarla el día en que es asesinado. Si en este mundo casi todos se han empeñado en hacerme mal, ¿por qué había de ser yo misma quien me causara el daño mayor?... Soy o seré en breve una asesina, y lo que es peor, del único hombre por quien daría la vida. ¿Por qué no me bastó el don de amar?... ( p. 354)

La mujer es el Otro, ha señalado Simone de Beauvoir. Frente al otro se experimenta fascinación y horror. Representa un mis-

terio que es necesario clarificar, un vacío que se debe llenar con nuestras propias invenciones. La visión que posee Sergio Galindo de las mujeres no es lineal ni unívoca. Como artista es sensible de la complejidad no sólo de los personajes que construye como escritor, sino de los seres humanos que sin duda conoce e intenta comprender. La polisemia es una fuente inagotable en su novela.

En aspectos centrales de la configuración de Otilia Rauda se manifiesta el *eterno femenino*, es decir, esa mitología extensa e imaginativa que da forma a una esencia, a un modo ser único de ese ser concebido como genérico: la mujer. A las idénticas como lo ha expresado Celia Amorós. El pensamiento de muchos hombres sobre las mujeres continúa recurriendo a esta idea de la esencia de lo femenino, ellas son así...

Menciono algunos momentos en que en la novela se expresa este *eterno femenino*. La existencia de una condición maternal innata en la mujer, el mito del instinto maternal.

Otilia no había mimado a ningún ser [...] al serle negada la maternidad, no hubo cauce por donde canalizar su calor y afecto sino hasta que llegó a sus brazos Lazzano, moribundo. (p. 45)

En la novela, el lenguaje expresa una serie de términos con una carga ideológica de diferenciación sexual: la entrega de la mujer al hombre, la posesión de su cuerpo, la ofrenda que realiza de sí misma etcétera, que expresan la cosificación con la que el varón asume el cuerpo de la mujer. Asimismo la sexualidad es percibida desde lo masculino: el deseo, el vínculo sexual, el orgasmo.

Un caso extremo de esta perspectiva masculina es afirmar que en alguna ocasión Otilia deseó ser violada. Se trata de una figura de autoafirmación del macho, en una muestra de fuerza

que una mujer por muchos deseos que experimente jamás buscaría la violación como alternativa.

No obstante, señalé que la visión de Sergio Galindo sobre las mujeres no es unívoca. Abre enormes horizontes para intentar explicar la complejidad de la construcción de los sujetos femeninos, las intensas contradicciones en las que se mueven. Lo difícil de las relaciones entre mujeres y mujeres y entre mujeres y hombres.

*Otilia Rauda* abre perspectivas ante el enigma de la identidad de las mujeres, si bien, ésta se construye desde la experiencia propia, la mirada masculina y la desconstrucción del *eterno femenino* enriquecen la reflexión que descubre novedosos caminos. Las mujeres se empiezan a ver dentro y fuera del espejo. Es decir, no han dejado de verse en la imagen que de ellas construye el varón. No obstante, empiezan a vislumbrar una imagen propia fuera de ese espejo. Esta situación muestra lo difícil que resulta para las mujeres asumir a la vez su condición de individuos autónomos y el eterno femenino.

En la novela *Otilia Rauda*, el análisis de la mirada con la que Sergio Galindo da vida al personaje central constituye una fuente importante para reflexionar sobre la contradicción señalada: entre ese estar y no estar de la mujer. En esta búsqueda se avanza hacia el descubrimiento de una genuina forma de ser, múltiple y compleja, de las mujeres.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBORCH, Carmen, *Malas. Rivalidad y complicidad entre mujeres*, Madrid, Aguilar, 2002.
- AMORÓS, Celia, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1991.

- BAZ, Margarita, *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*, México, Porrúa/PUEG/UAM-X, 1996.
- , “El cuerpo en la encrucijada de una estética de la existencia” en Carrizosa Silvia (comp.), *Cuerpo: Significaciones e Imaginarios*, México, UAM-X, 1999.
- BEAUVOIR, Simone, *El Segundo Sexo*, vol. 1, México, Alianza Editorial, 1992.
- BRUSHWOOD, J.S., *México en su novela*, México, FCE, 1982.
- GALINDO, Sergio, *Otilia Rauda*, México, Grijalbo, 1986.
- LAGARDE, Marcela, “Enemistad y sororidad: Hacia una nueva cultura feminista” en *Memoria*, vol. IV, núm. 28, sep.-oct. 1989. Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista.
- LOYDEN, Humbelina, *Los hombres y su fantasma de lo femenino*, México, UAM-X, 2001.
- MUÑIZ, Elsa, *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*, México, UAM-A/Porrúa, 2002.
- VALCÁRCEL, Amelia, *Sexo y Filosofía. Sobre mujer y poder*, Barcelona, Anthropos, 1991.
- ZAMORA, Lorena, *El desnudo femenino. Una visión de lo propio*, México, Conaculta/INBA/Cenidiap, 2000.

# IMÁGENES INTERFERIDAS EN

## NOTICIAS DEL IMPERIO\*

MA. ESTHER CASTILLO G.\*\*

**S**in salir del castillo de Bouchout, María Carlota de Bélgica, la “Emperatriz de México y de América” [de Graefle y Casasola]<sup>1</sup> marchó con Cecil Rhodes a fundar un reino en África, con Lawrence de Arabia a pelear contra los turcos y con Julio Verne fue a darle una vuelta al mundo en ochenta días. Mientras ella viajaba, alguien robaba la *Mona Lisa* de Louvre y de Alejandría el *Obelisco de Cleopatra*. Renacía el Ku-Klux-Klan, inventaban la Coca-cola, un terremoto destruía la ciudad de San Francisco y en México temblaba cuando entró Madero. Breves noticias entre todas las que presenció, escuchó e inventó, pasajes que se agolpan en su mente insomne, en la ubicuidad arcaica y renovada de su cuerpo, el

\* Fernando del Paso, *Noticias del Imperio*, México, Diana Literaria, 1988.

\*\* Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios (CELL) Facultad de Lenguas y Letras. Universidad Autónoma de Querétaro.

<sup>1</sup> Albert Graefle, Carlota Amalia de Habsburgo. Óleo sobre tela y marco dorado realizado en 1865. 255 x 168 cm. Archivo Casasola: fotografía del cadáver de Carlota de Bélgica: el cuerpo en un féretro acojinado, adornada con una cofia de niña. Ambos: Castillo de Chapultepec.

castillo en donde habita la *memoria encarnada*. Voz que recupera un tiempo que la precede y trasciende, Carlota “*sobrevive a toda una época, a todo un concepto de historia y del destino del hombre*”. (630)

Las imágenes se (re)producen en su memoria, una memoria *incendiada* e incendiaria, con las noticias que a su oído dicta Del Paso, el mensajero. La multitud de noticias se agolpan frente a su espejo. Un espejo de agua, fuente de ninfas o cenote sagrado. Carlota ha pasado sesenta años frente al espejo, mientras el mundo heterogéneo: occidental, hispanoamericano, africano, pululaba por las calles, se lanzaba en guerras, corría, huía, festejaba, reinaba y moría. Falsas imágenes, sucesos documentados, especulaciones que no lograban aclarar la única que le interesaba: la figura de Maximiliano, ni vivo ni muerto. Imagen escondida en la *¿cicatriz de la espuma y el temblor de la tinta?* O cuerpo putrefacto en la Capilla de los Capuchinos, el *pudridero* austriaco de los Habsburgo.

Escritura de imágenes o un conflicto de dobles (Gruzinski), *Noticias del Imperio* es una novela que confronta escrituras de un siglo. Difícil sería enumerar los eventos si no se reunieran como una sucesión de instantáneas como cuando uno apura las páginas de un libro o los cuadros de un film. Guerras confundidas entre trivialidades, luchas e ideologías incapaces de medir. ¿Estaremos ante la paradoja representada en el *Orbis Tertius* borgeano o asistiendo a los gigantescos letreros que rasgan la oscuridad de un cinematógrafo?

La historia mexicana reencuentra los imaginarios surgidos entre el cruce y el rechazo de lo que fue y en la incertidumbre que el ahora comunica. Un conflicto de dobles: Occidente y América, remedo y superposición de máscaras en los rostros, en los edificios, en las instituciones y en las creencias. Fernando del Paso [como en su momento Octavio Paz o Carlos Fuentes], traslada imágenes erigiendo escrituras como iconos y frescos,

lenguajes como ardides y dismantelamientos, lecturas como cuestionamientos para elegir alguna que corresponda a la reflexión del mundo contemporáneo.

En *Noticias del Imperio* se imagina, rescata y divulga la historia del trienio reinante de Carlota y Maximiliano, 1864-1867; las secuencias de la sombra imperial, antecedentes, injerencias y abusos, comprenden desde la designación soberana de Napoleón Bonaparte hasta la muerte de Carlota de Bélgica en 1927. Imperio e intervención no se refieren exclusivamente a la intervención armada en México. Los datos historiográficos reproducen la escritura del deseo expansionista, del imaginario occidental, comunicando distintas intromisiones en Egipto, con Napoleón I contra China, Conchinchina y Argelia con Napoleón III. El imperialismo y su idea de mundo se exhiben en las dinastías europeas reinantes del siglo XIX y se recorren hasta el dominio estadounidense del siglo XX. A partir de la doctrina Monroe y hasta la intervención de Nicaragua durante 1925.

La anécdota compartida desde las primicias de la historia mexicana repite el episodio de la suspensión de pagos de la deuda extranjera que Juárez decidiera en 1861; el pretexto de Napoleón III para enviar un ejército de ocupación en 1862 que nada tenía de imaginario.

La fantasía [no sólo europea sino de la emblemática facción conservadora mexicana] de recrear una monarquía sobrevivió cinco años, Napoleón retiró su ejército, el archiduque Max quedó sin aliados para sostener su inexistente reinado. La frontera entre el embrollo histórico y el “destino trágico” que perseguía a la Casa de Habsburgo se traza en la efímera tragicomedia de Carlota y Maximiliano. Sus figuras nacieron predestinadas a lo novelesco; atrapados por Europa y enfrentados consigo mismos y su periferia colonial, repiten el fin de monarquías y la consolidación de nacionalidades.

Carlota y Maximiliano en el centro del reparto comparten créditos con Napoleón III y Benito Juárez. El carnaval de esta historia se presagia y proclama desde el fastuoso baile de disfraces en Las Tullerías. Desde los primeros capítulos se brinda al lector una propuesta de lectura y un palco para asombrarse ante la pasarela de colecciones que multiplicaban los estilos y las ideologías del siglo. El exotismo europeo que llegó a México, en París tuvo su ensayo. El baile de disfraces configura y facilita una identidad que extrapola las intenciones del “affaire” europeo: Napoleón, disfrazado de “noble veneciano”, como gran estratega, planeando el nuevo mundo monárquico, el embajador austriaco Maternich, su interlocutor sería el gran instigador. Luis Bonaparte soñaba con establecer en México la cabeza de un puente que abarcaría del Bravo a la Patagonia. ¿Quién tolera y quién autoriza la encubierta “latinidad”?

Para ubicar espectros que condecoran el poder y a los poderosos, la escritura denota una constante traslación de fronteras cronológicas y espaciales. Se informa la participación nuevamente imperialista y sucesiva de Roosevelt con otro pretexto: la voladura del buque Maine en La Habana y el ingreso de Estados Unidos en la guerra de independencia cubana; de ahí la promoción de la independencia en Panamá para facilitar la construcción del canal; la ocupación en el puerto de Veracruz en 1914; la de Nicaragua combatida por Sandino.

Un texto que transita cruces disciplinarios y que aspira a fraguar una zona incluyente para (re)citar un episodio histórico y poético, debe mostrar el tono preciso. Ordenar lenguajes que dicen ofrecer los nexos discursivos/argumentativos de la Historia y los poéticos/subjuntivos de la ficción, son nuevamente articulados en esta resolución irónica y paródica (Rose), que nombra y califica eventos execrables y caricaturescos.

Los contrastes suprimen entonces la distancia entre la referencialidad histórica y la verosimilitud ficcional. La imagen autóctona de Benito Juárez se opone a la sombra fugitiva de Napoleón, Maximiliano y Carlota. Como si se uniera fascinación y exotismo, el retrato de Juárez surge en balance. Origen indio, huérfano, pastor de ovejas, idioma zapoteca; el hombre vestido eternamente de negro. Entre registros lúdicos y graves, Juárez ironiza sobre sí mismo, ni rubio ni alto, pero sujeto histórico que cataliza los vaivenes históricos de su siglo. Ciertamente, él espera el “juicio de la Historia” entre la imposible transacción que suponía un acuerdo entre intereses monárquicos y liberales, no coincidentes con sus lecturas de Roseau y de Constant. La Historia con mayúscula regula el sentido común y su “deber con el pueblo” eligiendo una representación que valide un juicio simbólico: podría defenderse y ocupar un altar: *“la patria y sus hijos te bendigan Benito: porque separaste el Poder Terrenal del Espiritual...”*, que le aplaudan al héroe: *“triumfaste sobre los invasores y el Príncipe Extranjero”*, que lo consagren: *“San Pablo Benito Juárez”*. En oposición, evitar la beatificación y culparse de todos los males: *“por atentar contra las creencias de su pueblo”* o llamarlo traidor: *“por querer vender a México a los Estados Unidos, por refugiarse siempre que pudo, bajo la bandera de las barras y las estrellas”*. (625) En blanco y negro, Del Paso multiplica las perspectivas asumiendo que la historicidad del sujeto la crea el discurso [y la imagen] (Zunzunegui, 1998) según la conveniencia del momento, ante las necesidades sociales y políticas, pero también ante las necesidades diseñadas por el poder en turno. Juárez moribundo recuerda aún la frase de Voltaire ‘La historia es una broma, que los vivos le jugamos a los muertos’, ante esta irónica y por lo tanto lúcida afirmación, él pregunta: *“¿Qué clase de bromas le jugarían los historiadores del futuro a él (...) Qué palabras que*

*nunca dijo ni quiso jamás decir le pondrían en la lengua comida por los gusanos". (623)*

Los europeos estaban convencidos de que el mundo de Juárez estaba lleno de representaciones idolátricas; mas el espectáculo augusto resultaba absolutamente desproporcionado. Los europeos parecían adorar aún más las representaciones, el propio culto a la imagen. Lo "maravilloso" europeo se transfiere a la perspectiva que ellos mismos sostenían [y sostienen] de lo maravilloso latinoamericano. En uno de tantos diálogos escenificados entre Juárez y su Señor Secretario, la representación de los títulos nobiliarios y del "divino derecho de gobernar", se traduce y explica en la *"necesidad del boato y del fausto, de la pompa, porque son eso, reyes de teatro (...) la carroza que trajeron de Milán, las vajillas de plata con el monograma imperial, las órdenes, las condecoraciones...todo eso forma parte del escenario que necesitan..." (322)*

El juego de imágenes privilegia lo gestual y lo ritual occidental a través de recursos paródicos que la palabra asigna. El excepcional manejo dramático de personajes [Napoleón, Eugenia de Montijo y Carlota], puede asimismo confrontarse en episodios como "El manatí de la Florida". Los intereses creados, la visión conveniente de sí mismos y de los otros, se representan justamente a partir del juego de cartas. Reproducción de una "lotería" peculiar, en donde las imágenes subrayan similitudes entre personas y animales del globo, cómo eran, qué comían, *"si ponían huevos o mugían"*; el desplazamiento de significados entre el supuesto interés científico que despertaba el mundo americano y su conquista, resulta en la caricatura del deseo de dominio. Los planes imperiales eran tan fácilmente sustentables como un juego de cartas. El fondo crítico entre ironías, sarcasmos y parodias acentúa mediante el juego y el disfraz la presencia de una sociedad cuya bandera ondeara igualdad, legalidad y

fraternidad. Una otrora política que desemboca en la situación imperial y represora que tanto se había combatido.

El insoslayable aparato referencial historiográfico (Quirarte), prolonga en once capítulos el horizonte de una suma de elementos de por sí “*surrealistas*”, que adquieren el matiz melodramático y trágico, según la instancia de una lucha cruenta o la nota derivada de un pasquín. Los matices insertan discursos y argumentos “oficiales” así como experiencias subjetivas; lo imaginario surge como dato específico que la Historia y los individuos quisieran dominar sin lograrlo. Lo imaginario en el curso de la trayectoria historiográfica y poética desborda el motivo de las invasiones. La historia de los imperialismos resulta de una convergencia de perspectivas políticas intervencionistas: la expedición francesa en México es reinterpretada como el signo o imagen reveladora de la degeneración de las viejas aristocracias y dinastías europeas en donde otros nombres, títulos, pretextos y banderas, sobreviven y exceden las coordenadas del siglo XX. El balance de opiniones ante lo que la mayoría calificara como ‘la aventura imperial’ se sucede como apretado encuentro de sujetos y circunstancias expuestas en contrapunto. Se anota, habla, piensa e imagina en la alternancia del pregón, de la perspectiva teórica, de la reflexión poética, del documento historiográfico. Del Paso consigue resquebrajar lúdicamente el tono didáctico que no pocas veces se infiltra en la novela histórica (Hampton). Atrapa un cúmulo de voces, la docta, la opinión pública, el cuchicheo, el registro cortesano: el “genuino” y el remedo.

Mas el hallazgo formal es la sola voz que multiplica las noticias, sólo en su singularidad resuena y propaga los tiempos “simultáneos y sucesivos” El tiempo de Carlota, el mundo contemplado a través de una lágrima [un “aleph”] había desaparecido antes de morir. En 1927 ya habían nacido los nuevos líderes que

decidirían la historia mundial del siglo XX o que serían arrasados por ella, desde Churchill hasta Stalin, de John Kennedy hasta Fidel Castro. La enumeración incluye a quienes fraguaban su propia historia: Hitler, Gandhi, Chiang Kai-Shek. También habían nacido: Kemal Atatürk, Patricio Lumumba, Ernesto Che Guevara, Francisco Franco, Charles de Gaulle, Ben Gurión y Mussolini. Entre tanto, habían muerto Lenin, Madero, Villa y Zapata, los tres venidos al mundo después de 1866, los tres asesinados antes de 1927, *“víctimas de una revolución que se comió a sus propios hijos, y que regó los campos y las ciudades de México con la sangre de un millón de muertos”* (632)

El dilema de la representación de la fuerza, el absurdo, la realidad y la locura elocuente, encierra y presupone el problema de la apropiación imaginaria. La escritura de realidades históricas y mundos subjetivos dividen la novela a la mitad. La voz de Carlota sigue escuchándose ininterrumpidamente por doce capítulos, la imagen capta el tono fascinado y apasionado, pero también sentencioso y crítico que caracteriza el discurso de la historia de un imperio. Entre capítulos nones y pares se reinterpretan las acciones humanas, deseos, conflictos, incoherencias. Las pasiones y las ideas articulan los múltiples encuentros entre Carlota y su locura, Carlota y las páginas que inventa a beneficio de la poética, capítulos que exponen la historia fallida de Maximiliano, la propia y la de aquéllos que la incitaron. Estamos frente al problema de la poética de la historia o el diálogo entre la historia y la ficción a partir de un tumultuoso aparato referencial y una penetrante propuesta ficcional. La novela pone en escena el diálogo entre la Historia y la poesía en cada capítulo. Metaficción y metahistoria son las formas de los contenidos de las nuevas novelas históricas.

Un autor de novelas históricas, ostensiblemente más que ningún otro, es un autor de lecturas, un intérprete investigador

de las pasiones humanas y de los documentos, que desarrolla un ámbito escritural propicio al otorgarle otra óptica al presente. La interferencia de la subjetividad social e histórica, implicada en y por lo imaginario, es posible en las (re)escrituras e interpretaciones anteriores sobre cada personaje y evento. La “doble” voz de Carlota convoca diferentes rostros, diferentes huellas, distintas máscaras organizadas episódicamente. En los intervalos se vislumbran coincidencias con Fuentes;<sup>2</sup> citas y nexos con Usigli, Castellet, Conte, Fousse-magne; retratos, fotografías, corridos y canciones: “Adiós mamá Carlota”.

La pertinencia literaria de la figura de Carlota reitera otra: el Quijote de Cervantes, un personaje simbólico, una pregunta que se abre a inacabables interrogantes de un ser fingidamente “loco”. Tras la faramalla de su investida “triste figura”, los conceptos de verdad, mentira y apariencia son nexos articulados, diatriba aristotélica acerca de preceptos y formas de autoridad que dicta la verosimilitud histórica y la verdad poética. Al asociar tales discusiones, Del Paso no necesita inventar una locura, sólo la “autoriza” y recontextualiza. Semejante a Cervantes, Del Paso [“*Yo soy un hombre de letras*” (329-338)] origina la mirada y la voz irónicas, de ahí la metarreferencia. Concentra una discusión que fue relevante en aquellos tiempos manieristas como en los pretendidamente posmodernos. La naturaleza irónica del Quijote regresa como un múltiple juego de espejos. Discursos de locos siempre subvierten lecturas autorizadas. Carlota ante el espejo es la imagen recurrente de un personaje fehaciente o

<sup>2</sup> La figura de Carlota, recurrente en *Terra Nostra*, antes en Tlactocatzine en el jardín de Flandes y Aura. El personaje femenino desde la óptica mítica y simbólica, sea hechicera clásica, Circe o Medea, sea proscrita o ánima. Un prototipo femenino entre ángel, hechicera y demonio; así como la permanencia del sincretismo cultural articulado como lo mexicano.

“razonablemente” loco y un modelo de lectura en donde se concilia la condición de lo posible y de lo onírico. Carlota es un desplazamiento alegórico de quien delira y sueña a otra que comprende el sentido poético de la historia.<sup>3</sup>

Figura olvidada, Carlota de Bélgica, interroga su propia condición de existencia, la de inercias crónicas que restituyen encuentros europeos-americanos. De la oclusión moral, simbólica e histórica, resurge la imagen de Guadalupe, “la reina de México”, virgen renacida como Emperatriz de México y de América, piel quebrada por siglos y tempestades, piel blanca de *“ángel de Memling que resurge en una nueva piel morena oscura como el cacao de Soconusco y perfumada como la vainilla de Papantla”*. Es evidente que la alegoría no se propone para rebautizar los trazos de un ciclo mítico-religioso sino como una producción de conciencia o memoria social que siempre ha albergado los traumas relacionales entre el deseo y el rechazo de lo indígena y de lo europeo en la constitución de lo mexicano o la mexicanidad. Las memorias [aciertos, errores y horrores] con periodicidad histórica, van de tiempo en tiempo poblando el repertorio no sólo literario sino cultural. Consumidores de imágenes (Gruzinski). En nuestro imaginario híbrido, la inventiva e incluso la plasticidad importada, contribuyen a perder la certeza racional [o simplemente la cabeza] y seguimos sin definir si lo que edificó el sueño de nuestra modernidad no es más la permuta de la realidad con la ficción. Quizá por exceso de ingénilo o placentero delirio, no llegamos aún a lo que puede ser superado y expurgado para acceder a cierta límpida aunque dual abstracción de nuestra condición. El sentido errático que rodea nuestra historia

<sup>3</sup> Fernando del Paso declaró en una entrevista que el soliloquio era la base de la novela. Después se dio cuenta de que por “muchísima belleza trágica que pudiera alcanzar a través del monólogo, hacía falta alternarlo con hechos históricos narrados de una forma más directa” (Barrientos, 1986, pp. 30-34).

sigue requiriendo de puentes y trampolines hacia lo otro. Siempre por la vereda de enfrente [o de arriba] llegan las seducciones, por la propia los engaños. Para poder circular por los caminos de nuestra existencia el tránsito no debería eludir los márgenes de los cuerpos y de los pueblos ni de los sueños.

Ante los sueños un frente de imaginación desbordante se resuelve en Carlota. En su excesivo monólogo revolotean significados pretéritos que nunca estarán “acabados”. En todo momento los diálogos conducen inmensas masas de significados olvidados (Bajtín) que recobran vida en otro contexto. La ficción y metaficción que Del Paso expresa [asimismo en *Palinuro* y *José Trigo*], reclama que la razón o el discernimiento del devenir histórico constreñido en una disciplina, debe abrir sus ventanas a las otras muchas perspectivas para poder comprenderse. La disposición y experimentación de otras formas de representación por donde vehicular las percepciones de la memoria [o realidad] individual o social exige otras focalizaciones y escrituras. Su visión de una poética historiográfica abre espacios de discusión ante las dudas, opiniones y ambigüedades; la subleva y libera por diversos medios: la crónica, el ensayo, la novela, las cartas, los afiches, los corridos, las pinturas, los chismes. Lo confesional en donde habita el odio, el amor y la ternura, el desamor, el rencor y la réplica, se ventila con el humor y el juego. Todo redundando en una atenta exclamación para no temer las contraindicaciones históricas ni literarias, para explorar si esos puentes son trampolines que invitan a la inmersión o al fallecimiento.

Obras posteriores<sup>4</sup> suspenden la imagen simbólica no de Carlota, sino de esa imaginación loca desatada y presa de tiempos

<sup>4</sup> Cito sólo un ejemplo, la novela reciente de Luis Arturo Ramos, *La mujer que quiso ser Dios*, expresa un “yo” en *tiempos desastrosos*, parodia personajes a la espera de la “buena nueva” o del Mesías [al estilo de *Esperando a Godot*] en el cruce de la historia de una farsa religiosa y política.

desfallecidos, de espera inminente, de puros presentimientos sin reacciones. Un tiempo caótico pero en moroso desastre (Blanchot, 1993), como diría Bachelard, que repite la inercia de la representación al tiempo de encontrarse como conflicto estético. El espejo de Carlota refleja las tramoyas del poder, múltiples imágenes de una etapa histórica al tiempo que subvierte las posibles correspondencias de una historia contemporánea.

Si bien es cierto que la exigencia de las nuevas novelas históricas a partir de escrituras como *Noticias del Imperio* señalaba la tendencia transgresora (Pulgarín) de las metaficciones, más importante sería la discusión acerca de su propia conceptualización. Sin embargo, el fin de siglo ha dejado de lado los conflictos tormentosos que adquirieron una producción “universalizante”: el gran teatro espectacular al modo de guerra mundial, de las grandes experiencias humanas reflejadas en “cinemascope”. Ahora no se prefieren los grandes escenarios, se diluyen las grandes figuras; los mapas se reducen, ya no son continentes o regiones sino parcelas y rincones porque el clima de la noticia diaria no ocupa los grandes titulares. Asistimos a sucesivos desplazamientos involuntarios, migraciones forzadas; tortuosos anacronismos históricos; memorias frágiles; infinidad de muchos pequeños universos que merecen ser contados.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BAJTIN, Mijail M., *Estética de la creación verbal*, México, 1995, Siglo XXI.
- BARRIENTOS, Juan J., “La locura de Carlota, Novela e Historia”, 1986, *Vuelta*, vol. X, núm.113 (abril), pp. 30-34.
- BLANCHOT, Maurice, *La escritura del desastre*, Caracas, 1993, Monte Ávila.

- GRUZINSKI, Serge, *La colonización de lo imaginario*. México, 1994, FCE.
- , *La guerra de las imágenes*, México, 2001, FCE.
- HAMPTON, Timothy, *Writing from history*, Cornell University Press, 1990.
- PULGARÍN, Amalia, *Metaficción historiográfica*, España, 1995, Fundamentos.
- QUIRARTE, Martín, *Historiografía sobre el Imperio de Maximiliano de Habsburgo*, México, 1993, UNAM.
- ROSE, Margaret, “The second time as a farce: History as Fiction”, Shulze & Wetzels, *Literature and History*, Univ. Press of America-LANHAM, 1983.
- ZUNZUNEGUI, Santos, *Pensar la imagen*. España, 1998, Cátedra.



# EL SISTEMA NARRATIVO-INDICIAL

## EN *JOSÉ TRIGO* DE FERNANDO DEL PASO

AZUCENA RODRÍGUEZ TORRES\*

Después de siete años de trabajo, *José Trigo*<sup>1</sup> fue publicada y recibida como una obra desconcertante que daba la impresión de no estar terminada. Una serie de preguntas quedaba en el aire, e incluso se acu- dió una y otra vez desde entonces, a declaraciones y justifica- ciones de su autor. Fernando Del Paso inició así un diálogo con diferentes interlocutores y en distintos niveles: dialoga con otros autores (Joyce, Faulkner y Rulfo entre los más reconocidos), con un conjunto de mitos y leyendas que rebasan el ámbito na- cional, con los distintos géneros literarios que en ella se con- centran, con episodios de la historia aún no agotados por la oficialización y hasta con las obras posteriores del mismo autor.

En realidad, ese diálogo apunta hacia el lector: le da pautas para que reconozca los préstamos estilísticos de los autores an- teriores y los distinga de los propios, lo obliga a hurgar en el pasado mitológico, pone a prueba sus conocimientos del mundo y de la historia, aunque prefiere la memoria de los vencidos,

\* Azucena Rodríguez Torres es licenciada en Lengua y Literatura Hispáni- cas, ha impartido cursos en la UAM-Azcapotzalco y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha publicado en las revistas *Fuentes Humanísticas* y *Tema y Variaciones de Literatura*.

<sup>1</sup> Fernando del Paso, *José Trigo*, Siglo XXI, México, 1999 (en adelante cito por esta edición, anotando la página citada entre paréntesis).

aquella que suele quedar en el silencio; lo obliga a perseguir también él a José Trigo (no es gratuito que muchos de los textos críticos dedicados a esta obra conserven ese tono de búsqueda: “Se busca a José Trigo” de Alberto Díazlastra, “¿Quién es ese José Trigo que se busca en el sueño de la realidad...?” de Esther Seligson, “¿Fernando Del Paso?” de Óscar Mata).<sup>2</sup> Por ello, el narrador, eje de un relato que parece multiplicarse, desdoblarse y hasta clausurarse, debe adquirir *voces* que se adapten a cada uno de sus interlocutores, para incitarlos a contestar, a replicar, a recordar. En consecuencia, el lector es quien debe aportar la mayor cantidad de respuestas.

Los mecanismos de ese narrador y los efectos que produce en el lector tienen, a su vez, una función narrativa que permite el cierre de la obra, la solución de conflictos, el llenado de espacios vacíos y la respuesta a la pregunta fundamental: “¿José Trigo?”<sup>3</sup> Así, determinar, por lo menos de manera parcial, los mecanismos más representativos de exposición del narrador, será el objetivo de las siguientes páginas.

En la comunicación del relato literario, es el del narrador un papel fundamental, como señala Luz A. Pimentel:

En un relato el lector va conociendo ese universo de acción humana gracias a la interrelación de un enunciador que lo construye en el acto mismo de narrarlo, aun cuando su “voz” sea tan discreta que pueda crearse la ilusión —pero siempre una ilusión— de que narrar, de que los eventos ocurren “ante nuestros ojos” conforme leemos.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Véase Alejandro Toledo (selec. y pról.), *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, Era/Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997, pp. 22-26, 36-43 y 44-59, respectivamente.

<sup>3</sup> Esta pregunta se reitera con suma frecuencia, sobre todo en el primero y el último capítulo (pp. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 532 y 536) como un mecanismo para subrayar la invitación del narrador al lector a buscar a José Trigo a lo largo de la obra.

<sup>4</sup> Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, UNAM/Siglo XXI, México, 1998, p. 134.

Esto quiere decir que entre el lector y el relato se encuentra siempre la mediación del narrador, condición indispensable en este tipo de comunicación. La cita, además, hace notar que el narrador se manifiesta bajo la forma de una “voz” (entrecomillado original) textual mediante la cual el lector se informa acerca de quién narra y desde qué punto de vista, cuál es el origen de la información narrativa ofrecida, cuántos narradores intervienen, cómo organiza este narrador los acontecimientos y, por último, cómo transmite esa información al lector. Es así que se construye la estructura narrativo-indicial, pues al narrador corresponde arrojar ciertas pistas que justifiquen el desenlace de la historia.

La primera pauta de reconocimiento del narrador en todo relato radica en las marcas textuales visibles en las formas gramaticales elegidas por el autor. En *José Trigo*, sin embargo, la experimentación narrativa comienza justo en la imposibilidad de fijar a la persona que tiene a su cargo narrar los distintos episodios de la novela, pues, si bien “todo acto de narración está hecho en primera persona, pues el enunciador puede enunciar su “yo” en cualquier momento”,<sup>5</sup> también el “yo” de esta obra se enuncia en diversas ocasiones como “tú” o “nosotros”; además, los referentes del mensaje nunca permanecen estáticos, sino que fluctúan entre las tres personas gramaticales, con sus correspondientes números. Se realiza entonces un juego de combinaciones incesantes que pone en duda la lógica del relato para revelar, después del análisis más profundo, que en realidad la novela propone una lógica ficcional propia, capaz de clasificarse como poliédrica. Esta clasificación corresponde a los criterios de combinación de las formas gramaticales en grupos presentes a lo largo de la obra, grupos que expongo a continuación:

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 35.

El “yo” narrador cede su lugar a otros para obtener información sobre el objeto de la búsqueda inicial: José Trigo. Como esos otros le responden y le ceden el lugar de enunciatario a ese yo “inicial”, se suceden casi simultáneamente múltiples formas gramaticales, como se puede notar en la siguiente glosa del capítulo I-Oeste:<sup>6</sup>

¿José Trigo? Era un hombre... Lo vio una vieja gorda y bruja... Lo vieron Todos los Santos... Lo vio la Virgen de Guadalupe. Y lo vi yo... Él me vio llegar desde lejos... un hombre... me miró, no me miró y me dijo... —No, no conozco a nadie que se llame José Trigo... —No lo conozco— te dice la mujer—. Pero mire: yo creo que la madrecita Buenaventura es la que sabe de esas cosas. /<sup>7</sup> y entonces tú, tú que buscas a José Trigo preguntas... ella de seguro le contará toda la historia... y si el que llega a buscarla le pregunta “¿José Trigo?”, ella le contestará... “Pásele, pásele, yo le contaré la historia... si él pasara por aquí, si él preguntara por José Trigo... nosotros le diríamos “La madrecita Buenaventura lo espera...” te dicen “Ándeje, atra-viese usted este campamento...” “A nosotros nos dijeron por primera vez:... nos decían” te dicen y tú dices... si te lo cuentan, digo, fue porque les habían dicho... (pp. 5-17)

Esta combinación de formas gramaticales logra una gran cantidad de efectos; por ejemplo, el autor, aun más que el narrador, desaparece por completo, detrás de la voz de los personajes a quienes cede la veracidad o falsedad de lo narrado. La polifonía

<sup>6</sup> Como se sabe, la estructura capitular de esta novela se divide en dos partes: “El Oeste” y “El Este”; ambas con un mismo número de capítulos, éstos se numeran del 1 al 9 y del 9 al 1, unidos por una parte intermedia titulada “El Puente”. Por ello, al hablar de un capítulo en particular, es necesario incluir la parte a la que corresponde.

<sup>7</sup> La disposición textual de la novela llega a romper el orden del enunciado y del párrafo: el enunciado parece incompleto al comenzar con una letra minúscula y sin mantener el sangrado propio del inicio del párrafo. No obstante, éste se da por iniciado en una clara transgresión de la regla que caracteriza al párrafo como una unidad mayúscula-punto y aparte. Cuando esto ocurra, citaré colocando una diagonal entre una frase y la siguiente.

vocal conduce al lector a un juego visual y espacial que implica otros juegos de espejos y desdoblamientos.<sup>8</sup>

En otros momentos, el narrador parece desvanecerse para ceder la palabra a un diálogo de tipo dramático en los que el enunciatario es un “tú” intercambiable. En esos casos, la participación del narrador consiste en disponer la situación comunicativa: señala el contexto, los participantes, y el conjunto de acotaciones (valleinclanianas) que marcan el turno de habla de cada personaje y la situación en que interviene; esta información utiliza marcas tipográficas correspondientes al texto dramático: versales, cursivas y paréntesis. Sin embargo, por la intervención inicial e intermitente del narrador el discurso permanece en la esfera del relato. Además, aun en estos diálogos los personajes no permanecen estáticos, su personificación cambia por intervención del narrador, como en el siguiente ejemplo, tomado del capítulo 3-Este (p. 476):

*(Luz zodiacal, venturosa luminiscencia, le dijo:)*

LUCIANO

¿Quieres casarte conmigo?

MARÍA PATROCINIO

Soy una prostituta.

Eso era. Al menos no se engañaba. Él, en cambio, creía en la pureza de su alma, la piropeaba, la encarecía (...) Óyelo bien: si vuelves a ir... Pero fue contraproducente. No tenía carácter doblegadizo: antes al contrario, levantisco érase. Contristado y resuelto, insistía:

LUCIANO

Te quiero mucho, muchísimo. (p. 475)

<sup>8</sup> Véase Graciela Reyes, “La polifonía de la narración”, en su libro *La polifonía textual*, Gredos, Madrid, 1984, pp. 87-181.

En esta interpolación de géneros, interviene en los capítulos cuatro un tipo de narración versificada y destacada en cursivas que bien puede clasificarse como poética,<sup>9</sup> aunque toda la prosa de *José Trigo* tiene pasajes de profundo lirismo y estética formal. En la parte Oeste el narrador poético va de un yo que hace referencia a Eduviges, exponiendo las acciones en futuro, aunque se narre el origen y destino de este personaje, centrado en su iniciación sexual que termina con su fallida relación con Manuel Ángel, la muerte de su primer hijo y la maternidad que la relaciona con José Trigo y Buenaventura:

Porque llegará el día,  
llegará  
y será el día en que será Buenaventura,  
serán las nubes  
será tu hijo,  
será la lluvia,  
será José Trigo,  
será el viento... (p. 91)

El relato intercalado tiene un narrador en tercera del plural, claramente vinculado con una narración colectiva testimonial, propia del ambiente rural, en un discurso dinámico formado por la oscilación del testigo colectivo dirigido a un interlocutor presupuesto que no pronuncia palabra alguna, al narrador desdibujado y hasta el narrador homodiegético involucrado en el mundo narrado;<sup>10</sup> como puede apreciarse en la siguiente glosa:

<sup>9</sup> Y en este punto hay que recordar que las primeras publicaciones de Fernando Del Paso fueron poéticas: *Sonetos de lo diario*, Cuadernos del Unicornio, México, núm. 21, 1958, reeditado años después como *Sonetos del amor y de lo diario. Vuelta*, México, 1997.

<sup>10</sup> La terminología pertenece a la corriente narratológica genettiana expuesta por Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, pp. 134-145.

Dijimos que por allá se usaba mucho la pobreza... la veíamos ayudar al viejo a calimbar un retoño ya herradero... La primera vez que vine a este pueblo fue por ahí del estiaje. Digo así aunque por allá no había ríos, porque yo soy de donde sí los hay... “Tu nombre te lo prestamos” le habían dicho. Y ella sabía que eso era cierto... ¿Crearás que toda la noche la estuvieron buscando?... tu nahual es un perro. Un perro con ojos aluzados... también me voy a ir un día de estos: en esta solicitud en la que se vive, ni resplandezca por uno. (pp. 68-91)

En el cuatro de la parte Este, el narrador vuelve a referirse a Eduvigés, quien ya fue abandonada por Manuel Ángel, lleva siete meses al lado de José Trigo y ha perdido a su primer hijo. Una vez más, el narrador de los pasajes poéticos interrumpe el relato lineal dirigido por varias voces —aunque en esta ocasión sí se reconoce la participación de Eduvigés narradora. Pero el tono de los pasajes poéticos es extremadamente distinto: la narración disminuye al mínimo y en su lugar aparecen fragmentos de juegos infantiles, palabras en náhuatl (como *atepocate*, *eheca*, *canauhtli*) y un diálogo reiterado: “¿Ya vienes? / Ya voy”. En la parte en que los pasajes poéticos son además narrativos, interviene en varias ocasiones el recuerdo de Eduvigés, quien da a luz durante este capítulo, a propósito de la muerte de su hijo mayor. La participación de las voces en náhuatl recuerda la divinización mexicana que se le atribuía a las mujeres muertas en el parto. El resto es una conjunción de canciones infantiles con las que quizá Eduvigés entretiene su pensamiento durante el duro trance de parir, en la conciencia de la fragilidad de la vida; por lo que la canción más reiterada toma sentido: trata de la expectativa, la llegada y la pérdida de los hijos desde la mirada de la madre, quien descubre que vida y muerte son simultáneas: *¿Ya viniste? / Ya vine / ¿Ya te vas? / Ya me voy.* (p. 471)

Los antecedentes más remotos a estos recursos dentro de la literatura mexicana se encuentran probablemente en *Al filo del agua* (1947), sobre todo en la cuarta parte de “El día de la Santa

Cruz”, en que durante situaciones extremas, el personaje de Don Dionisio se encuentra entre el sueño y la vigilia, intercaladas por pasajes en latín.<sup>11</sup> Y en la tercera parte se intercalan restos de las plegarias que la comunidad entona.<sup>12</sup>

Hasta aquí, las formas que adquiere el narrador tienen en común el respaldo de una “persona” o un personaje que de manera directa o indirecta está vinculado a su enunciado. La situación cambia a partir del capítulo cinco en la parte Este y se mantiene en la Oeste: interviene un narrador en tercera persona, ajeno aparentemente al conjunto de personajes conocidos hasta el momento. El referente es un imaginario episodio de la guerra Cristera que inicia en una parte para terminar trágicamente en la otra. Éste, si bien no se apega a la realidad histórica, sirve de marco a la historia de Buenaventura, retratada en su madurez como una prolífica madre de doce hijos y jefa de una familia de cristeros. Los hechos están descritos objetivamente, sin intervención de otra voz alterna que pudiera poner en duda la veracidad de los hechos, recurso que, no obstante, proporciona al relato un tono de ironía y burla favorecido por la distancia interpuesta por el narrador. Ambos capítulos tienen marcos en cursivas titulados “*Noticia histórica*” y “*Ficción geográfica*”.

El mismo tipo de narrador interviene en los capítulos seis, en un estilo más sintético, acorde con los subtítulos “Cronologías”, divididas entre sí por cursivas y redondas: las primeras, para la historia del movimiento ferrocarrilero que Del Paso ubica

<sup>11</sup> “Era un resucitado entre los muertos. / *Lacrimosa dies illa, / Qua resurget ex favilla. / Iudicandos homo reus.* / Al despertar sólo sintió un tremendo abrutamiento... Agustín Yáñez, *Al filo...*, ed. crítica de A. Azuela, CNCA, México, 1993, p. 132.

<sup>12</sup> “Para volver al convencido, alucinante *Morirás, Morirás. / ás... / ás... / ás... / Cuesta arriba. Puños de mujeres enlutadas. Hombres de mentón comprimido...*” *Ibid.*, p. 129.

en 1960; las segundas, para la historia de Tlatelolco desde su fundación. También en cursivas, se narra la historia de los personajes secundarios mayores. Reunidos en el furgón de Buenaventura, el llamado por su mujer Todos los Santos (pero también Vicente, Odilón, Leoncio, Leonardo) y Santos —los dos lados de la moneda en la vida sexual de Buenaventura—, don Pedro, Bernabé, Anselmo, Guadalupe y el Yo-personaje que la noche inicial llega al campamento a preguntar por José Trigo. Cada uno cuenta su historia, extendida en el tiempo desde el siglo XIX (en 1856 nace Todolosantos) en un juego de espejos en que la historia de cada uno es la historia de todos:

Tú, que eras don Pedro y Bernabé. Y ellos que eran Anselmo y Guadalupe. Y nosotros que éramos el viejo, y el viejo que era un muchacho que tenía tantos años como un ciclo solar y que era amigo de mi padre, el padre de Buenaventura, y que me contaba a mí, el padre de Buenaventura, de durmientes y de trenes, de rieles de balastro, mientras ellas, las tres Buenaventuras, escuchaban... (p. 386)

Como si continuaran en esa conversación, en la que los escenarios se confunden, viene el capítulo siete. En las dos partes se reconstruye la caída del personaje de Luciano, su huida del Este hacia el Oeste, el momento heroico de José Trigo, la traición urdida dentro del movimiento ferrocarrilero. Estos hechos constituyen la parte medular de la obra, por ello, quizá, Fernando Del Paso reduce la carga de voces al mínimo, asegurando una mayor comprensión.

Los capítulos ocho están marcados con títulos de formas poéticas. Una Oda en la parte Oeste y una Elegía en la Este (note-se la consonancia vocálica). El contenido de la Oda conserva el tono lírico y elevado de esta forma poética. Está dedicada al ferrocarril y el narrador-“poeta” se dirige de vez en cuando al lector-“oyente”: “Recordarás, como si los vieras, los cascos

niquelados y caponas gualdadas de los guardias presidenciales (...) los blusones caqui, las mascadas rojas y los sombreros tejados de toquillas de cerda de los dorados que tomaron Ciudad Juárez” (p. 233). La Elegía, en cambio, expresa una calamidad de tipo colectivo. El narrador tiene la misma presencia que tuvo en la Oda, restringida a una apelación al lector: “Míralos, allá vienen” (p. 301) y trata distintas estampas de Nonoalco-Tlatelolco: la época prehispánica, el primer ferrocarril mexicano, el motivo de la ciudad española sobre la ciudad indígena, sus pobladores.

Los capítulos nueve son profundamente confusos. El sujeto narrador regresa a ese Yo cuya única función en el texto es la de buscar a José Trigo, sin revelar nunca sus motivaciones o sus nexos con el personaje. El enunciatario y referente es José Trigo, y sus acciones recaen sobre un Nosotros. En estos capítulos se concentran la mayor cantidad de experimentos lingüísticos: aparece una lista de seres y objetos que van en el tren, en un listado ajeno a la narración; un tercer tipo de discurso está formado por frases entre paréntesis que empiezan “hay” y “con”. Se manifiesta aquí la naturaleza de José Trigo, la de un observador, cuya memoria registra desordenadamente cada imagen de su travesía por los campos de Nonoalco-Tlatelolco, incluso la del asesinato de Luciano a manos de Manuel Ángel, a quien no conoce pero es ya su rival a causa de su convivencia con Eduviges.

El enlace entre las dos partes de la novela es una crónica narrada por el yo inicial, dirigido por Buenaventura. Su título “El puente”, como el “Acto preparatorio” de *Al filo del agua*,<sup>13</sup> habla de un episodio fuera del tiempo narrado que, precisamente por ello, se subraya el que su inclusión resulta fundamental

<sup>13</sup> Nótese cómo también el “Acto preparatorio” está escrito en cursivas, *Ibid.*, pp. 5-11.

en la novela, aun cuando esté fuera del capitulario. “El puente” es una clave para la comprensión del texto; a partir de ahí, el desarrollo de la historia adquiere una significación nueva, marcada por una visión mitológica del destino que justifica pero que predispone el desenlace.

En un primer acercamiento, la novela se fragmenta de tantas maneras que era difícil fijar al narrador. Fue necesario el anterior desglose para hallar el punto común: el narrador es un Yo personaje (narrador homodiegético) que, en su búsqueda del personaje José Trigo, cede su voz a todas las voces capaces de reconstruirlo, aun indirectamente, recurriendo al pasado de quienes lo miraron de soslayo. Hasta encontrarlo justo en el momento en que presencia la muerte del otro protagonista de la novela, Luciano.

¿Por qué el narrador decidió no organizar todos los testimonios, hallar la lógica de esas voces, establecer la verdad “real” de José Trigo?, porque los testimonios, las voces, en general los discursos, guardan más verdad que el discurso de uno solo. La multiplicidad de voces permite manejar un gran número de indicios que se resuelven dentro del texto; otros, se convierten en vacíos de información que incitan al lector a aportar respuestas, a buscar a José Trigo.

El narrador y sus discursos se concretan en la multiplicidad de voces de *José Trigo*, organizadas por la mediación de ese narrador en primera persona, reconstruye un circuito de comunicación que recuerda al propuesto por Mijail Bajtin, en una reacción al exceso de abstracción existente en el modelo de Ferdinand de Saussure. Según Bajtin el enunciado es la unidad real de comunicación discursiva, parte de la cadena de enunciados que lo anteceden y que lo continúan. En la producción de su enunciado, el hablante no espera una comprensión pasiva, quiere contestación, consentimiento, objeción, cumplimiento, etcétera,

es decir, espera la participación activa que caracteriza al oyente, quien se convierte en hablante al emitir su respuesta.<sup>14</sup> En efecto, ese arrebato de la palabra es común en cada página de la novela de Del Paso, y así casi todos los personajes pueden convertirse en narradores, y lo mismo puede decirse de los tipos de discurso, incluso en aquellos en los que el narrador parece desdibujarse.

Bajtin reconoce dos géneros discursivos en los cuales se concentran todas las manifestaciones de la comunicación: por un lado, los géneros primarios o simples, es decir aquellos que se utilizan en la comunicación cotidiana, como las réplicas en un diálogo; y por otro lado, los secundarios o complejos, como novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, etcétera, los cuales surgen en condiciones de comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita.<sup>15</sup> Los discursos secundarios tienden a absorber y reelaborar los géneros primarios y los convierten en partes del discurso complejo. *José Trigo* tiene la particularidad de absorber, en efecto, el discurso popular y el de la oralidad; pero además incluye otras formas de discursos complejos, a saber: el discurso histórico, cronístico, mitológico y cinematográfico, cuyos hablantes aportan a la novela sus propios puntos de vista, pero, principalmente, sus propios estilos, pues, como señala Bajtin:

Todo estilo está indisolublemente vinculado con el enunciado y con las formas típicas de enunciados, es decir, con los géneros discursivos. Todo enunciado, oral o escrito, primario o secundario, en cualquier esfera de la

<sup>14</sup> Véase la segunda parte del artículo de Mijail M. Bajtin, "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, pp. 256-293.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 250.

comunicación discursiva, es individual y por lo tanto puede reflejar la individualidad del hablante [...] los diversos géneros ofrecen diferentes posibilidades para expresar lo individual del lenguaje y varios aspectos de la individualidad<sup>16</sup>

El conjunto de indicios proporcionados en cada tipo de discurso que contribuye a la comprensión de un segundo tipo de diálogo: el que se establece entre el hablante-narrador y el oyente-lector. Comenzaré, pues, con el discurso mítico-prehispánico que se encuentra en la parte denominada “El Puente” (por razones de espacio, me centraré en el discurso mítico y el de la oralidad, pues ambos arrojan mayores datos acerca de los dos personajes más importantes de la obra: Luciano y José Trigo). Las concordancias entre ambos tipos de discurso son evidentes desde el tipo de narrador. A continuación, un fragmento de la novela:

*...nos quedamos callados por cinco días que conté con los dedos. Llegado a mí, estábamos en la casa, en las fauces del tigre, en la oscuridad y junto al brasero, y allí los cuatro sabios inventaban los tiempos. Con la voz del ceniztle hablaron, con la voz de Nanancen Buenaventura que vestía saya de aguas de maravilla y palabras de ostentos, tanto que me hizo preguntar: ¿Cuándo será el fin de estos prodigios? Y cuando todos a una bajamos a los bosques, en la noche, me contestaron que sería por un tiempo, tiempos, y la mitad de un tiempo. (p. 254)*

Un estilo similar se encuentra en los códices acerca de las edades cosmogónicas de los mexicas; puede notarse el paralelismo en la presencia de la noche dentro de una noche más oscura, la cuenta de los días, el uso de los números, la idea del tiempo, y la presencia de dioses reunidos en torno al fuego:

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 251.

Se dice que cuando aún era de noche, cuando aún no había luz, cuando aún no amanecía, dicen que se juntaron, se llamaron unos a otros los dioses, allá en Teotihuacan (...) Y cuando terminaron de hacer penitencia cuatro noches, entonces vinieron a arrojar, a echar por tierra sus ramas de abeto y todo aquello con lo que habían hecho penitencia (...) Y hecho esto así, cuando se acercó la medianoche, todos los dioses vinieron a quedar alrededor del fogón, al que se nombra roca divina, donde por cuatro días había ardido el fuego. Por ambas partes se pusieron en fila los dioses.<sup>17</sup>

El hermetismo del “Puente” está claramente planeado. Los indicios para reconocer la equivalencia de los dioses prehispánicos con los personajes de la novela pudieron ser sustituidos por el uso de los nombres de aquellos dioses junto con los de los personajes; a cambio, el narrador recurre a los epítetos; con ello, el lector debe guiarse por los indicios. Así, si en el texto aparece: “*Manuel Ángel cazadorcito, espejo humeante*” (el indicio más claro) se intuye que ese personaje es, en este mundo mítico, Tezcatlipoca, uno de los dioses creadores del cielo y de la tierra. La mitología prehispánica le atribuye varios nombres: “sembrador de discordias”, “el que hace cuanto quiere”, “señor del fuego”, “señor de la muerte”, “el enemigo”, “el mancebo” y “el viento de la noche”:<sup>18</sup> todas esas caracterizaciones son congruentes con el comportamiento del personaje.

A partir de ahí, es de suponer que Luciano está investido como el nuevo Quetzalcóatl, el dios representado por los colores negro y rojo, justo los colores de la bandera de huelga. La novela señala, además que “*Luciano morirá dos veces por culpa de Manuel Ángel, que se dejará venir como quien baja por el hilo*”

<sup>17</sup> *Códice Matritense del Real Palacio. Textos de los Informantes de Sahagún*, fol 161 v. y 55, *Apud*, Miguel León-Portilla, *Literaturas de Mesoamérica*, SEP, México, 1984, pp. 61-62.

<sup>18</sup> La información sobre esta figura mítica es muy variable en las distintas fuentes consultadas, la que reúne la mayor parte de los datos citados es la *Enciclopedia Británica de México*, México, 1993, s.v. TEZCATLIPOCA.

*de una araña*” (p. 260). Y cuentan las leyendas que, en efecto, Tezcatlipoca es responsable por dos de las muertes de Quetzalcóatl: la primera, durante la fundación del Quinto Sol, lo hizo bajar al Mictlán o valle de los muertos, para obtener los huesos con los que formarían a la nueva raza de hombres, enfrentándolo a múltiples peligros; la segunda, fue Tezcatlipoca quien hizo beber a Quetzalcóatl muchos tragos de pulque, razón por la que él mismo desapareció en una balsa de serpientes; destino que se cumple en Luciano, en el capítulo siete Este: el 21 de agosto de 1960, Luciano, aquejado por una infección estomacal, debe asistir como orador y líder a una de las reuniones del movimiento. La calamidades se acumulan: un tren de pasajeros se estrelló contra dos locomotoras, la huelga se declaró inexistente, y los traidores incendiaron los talleres. Después de la reunión, Luciano se internó en el campamento Este mientras va bebiendo una botella de alcohol y piensa en huir. Al parecer, lo logra: “¿A dónde fue Luciano? (...) hay quien opina que se fue por el Oriente, que lo vieron por última vez en la Calle de Marte” (p. 367). Tiempo después, José Trigo ve a Manuel Ángel-Tezcatlipoca asesinar a Luciano-Quetzalcóatl.

Entonces, muchos de los indicios propuestos por el narrador toman un nuevo sentido: en la página 115, había subrayado que Luciano “tenía garzos los ojos”, al igual que el dios prehispánico; también adquiere valor de indicio el que Luciano, de pequeño haya sido formado por un “indio mayo”. El resto de la narración referente al personaje está matizado por el reconocimiento de la relación mítica: la reaparición de Luciano muerto, en medio del desánimo que su ausencia provocó dentro del movimiento ferrocarrilero provoca un revuelo, que, sin importar su inutilidad, permanecerá en el recuerdo de la comunidad.

El resto de las personajes que aparecen en “El Puente” tienen rasgos muy difusos como para identificarlos con dioses especí-

ficos. No obstante, casi todos los dioses prehispánicos se relacionan escatológicamente con la tierra, la fecundidad y la muerte, tal como ocurre con los personajes en los cuales es común hallar alusiones a la sexualidad, las enfermedades, los excrementos.

Aunque aparece nombrado una vez, José Trigo como personaje no pertenece al ámbito prehispánico cifrado en el campamento ferrocarrilero; su presencia cohesionadora se encuentra en los capítulos de la novela más que en “El Puente”, oculto entre la multiplicidad de voces que lo construyen a través de indicios y vacíos de información.

El motivo de la búsqueda en *José Trigo* tiene claros vínculos con *Pedro Páramo*. No es posible determinar si ese narrador personaje es el hijo sobreviviente de Eduviges que vuelve al Tlatelolco a buscar, si no a su padre, al hombre a quien le debía la vida, pero es inevitable sospecharlo, hasta percibir que puede haber otra relación: ¿es José Trigo un “doble” —un “nagual” como el de Eduviges— del narrador y por ello a veces emplea el “nosotros”?, ¿o es un “personaje en busca de autor” que al mismo tiempo trata de no ser encontrado? De cualquier forma, al igual que Juan Preciado, el Yo de *José Trigo* no tiene otra forma de saber del objeto de su búsqueda que la información de los otros, del grupo reducido a la pequeña comunidad de ferrocarrileros que habitaban los furgones del campamento Oeste, una comunidad tan cerrada como Comala, con sus propias reglas de comunicación y convivencia.

Como ya se mencionó, Bajtin hizo notar que la literatura es un género discursivo secundario, propio de la cultura escrita, la cual absorbe los géneros discursivos primarios, tales como los diálogos cotidianos, los chistes, los chismes y en general las formas conversacionales. *José Trigo* logra su peculiar tono narrativo gracias en parte a la inclusión de narradores metadieгéticos ligados a la

cultura popular y al discurso de la oralidad. Desde este discurso es que se debe descubrir a los personajes, principalmente a José Trigo, a causa de su circunstancia de “extranjero” en esta hermélica comunidad ferrocarrilera, inmersa en sus propios conflictos, que conserva memoria de aquel individuo por su coincidencia con un momento crucial de la vida del grupo.

Así, los modelos de narración conservados para comunicar la información sobre José Trigo producen un efecto de extrañeza respecto a los modelos más comunes de la escritura, puesto que parecen tomados directamente de las voces de quienes fueron cuestionados; en realidad, se tomaron diversos mecanismos de la lengua hablada para formar un discurso semejante al oral, con el fin de reconstruir a un personaje que resulta a veces inabismable. Comprender los mecanismos de la oralidad se convierte en una condición imprescindible para acercarse a este personaje, único en la narrativa de Fernando Del Paso.

La oralidad se opone por varias vías a la escritura, aun cuando ésta haya partido de aquella. Según Walter J. Ong, “las palabras escritas constituyen remanentes. La tradición oral no posee este carácter de permanencia.”<sup>19</sup> Algo similar ocurre en esta novela: el discurso parece no buscar una permanencia a futuro, sino una posibilidad de volver siempre al principio de la narración. Ong se refiere a las culturas en las que la oralidad tiene escaso o nulo contacto con la escritura; lo curioso es que dentro de la cultura mexicana la oralidad convive con la escritura, estableciendo una línea de separación entre los miembros de la estructura social.

Con el movimiento revolucionario, la voz popular se convirtió en un interlocutor obligado aunque momentáneo, y la noción de

<sup>19</sup> Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, FCE, México, 2002, p. 20

“cultura popular” se puso en boga. La problemática social del momento y la innegable estética de esta forma discursiva, favorecieron su inclusión en el relato mexicano, en autores como los ya mencionados Yáñez y Rulfo. En la primera novela de Fernando Del Paso, la oralidad rebasa el ámbito rural, y se dirige al urbano, representado por los habitantes de una de las zonas más tradicionales de la Ciudad de México.

La pareja formada por Eduvigés y José Trigo está sostenida en la oralidad, es decir, “en el lenguaje utilizado para almacenar información en la memoria”,<sup>20</sup> principalmente en el segundo, ya que sólo se le puede rastrear con las informaciones de los personajes que lo observaron, enumerados en la página 1 del texto: Buenaventura, Todos los Santos, “tres guardacruceiros de la calle de Fresno, Naranja y Ciprés”, don Pedro el carpintero, Eduvigés (“una mujer que viajó en una grúa”), Manuel Ángel después de matar a Luciano, el albino, “un ferrocarrilero de uniforme azul y anteojos ahumados y la Virgen de Guadalupe”, sin olvidar al narrador. La enumeración es el primer indicio del recorrido de José Trigo; el segundo, la memoria, clave de la oralidad según Havelock, pues constituye un lenguaje propio que “tiene que cumplir dos requisitos: debe ser rítmico y debe ser narrativizado. Su sintaxis siempre debe estar dirigida a describir una acción o una pasión, y no principios ni conceptos”.<sup>21</sup> En efecto, se sabe *qué* siente, piensa o hace José Trigo, pero nunca *quién* es o *quién* fue antes y después de su tránsito por Nonoalco-Tlatelolco; por ello, los datos sobre su ser físico, los cuales estarían relacionados con los conceptos, están velados por sus acciones:

<sup>20</sup> Eric Havelock, “La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna”, en David R. Olson y N. Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, Gedisa, Barcelona, 1995, p. 42

<sup>21</sup> *Loc. cit.*

—Hay quien dice que tenía 32 años, pero eso lo dijo María Patrocinio, la mujer de Luciano y lo dijo por decirlo porque ella ni sabía su edad ni nada que le concerniera como no fuera que un día José Trigo, al oscurecer, en una estación del camino, esperó la oportunidad para colarse en el furgón de un tren de carga que venía para México, el tren más largo y más bonito que había visto en su vida, y gracias a eso llegó al campamento; esto y algunas cosas más que falta saber si son verdad o mentira, como que alguna vez estuvo en la cárcel y perdió sus zapatos [...]. —Por eso mismo se puede decir que tenía 32 años, o que tenía cuarenta. [...] Y si sus ojos (sus torvos ojos cervunos) eran negros o azules, ésa es otra cuestión. (p. 20)

Como se puede observar, la descripción rompe con las reglas tradicionales de la escritura, pues naufraga de inmediato en la narración. Lo mismo ocurre con la fijación del color de sus ojos, que pueden ser negros o azules según la situación en que se encuentre. Es necesario que el narrador se abstraiga de la oralidad para fijar algunos de sus rasgos: “Era un hombre de cabello encarrujado y entrecano” (p. 5), “Alto. / Desgarbado” (p. 22); de lo contrario, en contexto el discurso tiende hacia la relativización: “José Trigo fue muchas veces alto y otras tanto para todos aquellos que lo vieron de cerca o bien acercándose... y bajo otras tantas veces iguales que lo vieron también alejarse y perderse”

Todos los discursos reflejan un estilo característico, y el de la oralidad no es la excepción; por el contrario, desde su posibilidad de representar también al conjunto de actores que ocupan posiciones marginales en la estructura social —económica, política o culturalmente—, es uno de los discursos de mayor interés en tanto reflejos de la identidad de un grupo determinado:

el discurso puede servir para proteger, reforzar y aun construir identidades. El hermetismo de un sociolecto, por ejemplo, tiene frecuentemente por función proteger las fronteras de una identidad amenazada, cerrando acce-

sos al enemigo o al extraño. [...] el discurso puede funcionar también como símbolo de reconocimiento, como barrera de protección y como demiurgo potencial de la identidad.<sup>22</sup>

La voz de Luciano al recordar uno de sus pocos encuentros con José Trigo conserva esas señales de identidad social, con sus propia organización jerárquica, en la que uno y otro representan los extremos. De ahí la respuesta que se guarda Luciano (combinación de oralidad y fluir de la conciencia) cuando José Trigo le pide trabajo, en la que manifiesta la indeseabilidad del grupo hacia ese individuo desconectado de la problemática, sin una función clara en el organismo ferrocarrilero:

Luciano se levantó, con ganas de decirle “Cómo carajos me preguntas ahora de eso, qué no ves que estamos en huelga, que a todo se lo está llevando la chingada, que nos han apaleado y macaneado y que los campamentos están llenos de soldados y de agentes de la judicial porque un tren chocó con unas locomotoras estacionadas y eso quiere decir que ya todo está perdido y todavía tienes la desvergüenza de hablarme del trabajo”. (p. 31)

Este es uno de los rasgos trágicos de José Trigo. La colectividad, mediante murmullos o juicios de la conciencia, desea excluir a este personaje, lo aísla de los demás para luego conservarlo en la memoria oral. Dicha memoria es ajena a lo que Havelock denomina la “prosa documentada”, que sustituye lo esencial de la memoria oral: un alto grado de imaginación e individualidad en el uso del lenguaje. De la relación entre discurso y cultura popular “se comprende que el discurso de los marginados tienda a ser un ‘discurso informal, liberado y hasta

<sup>22</sup> Gilberto Giménez, “Introducción. Cultura, identidad y discurso popular”, en Andrew R. Seneff y J. Lameiras (eds.), *El verbo Popular*, El Colegio-Iteso, Zamora, Mich., 1995, p. 25.

libertario' inscrito en las redes de la vida cotidiana y bien lejos del control institucional."<sup>23</sup> Así, muchos de los mecanismos narrativos de *José Trigo*, se sostienen en esa libertad discursiva, como las repeticiones (la imagen de los zapatos grandes que usaba el personaje), el apoyo de los gestos (“¿Cómo va todo?” y él nada más dijo que ‘Así, así’ con las manos”, p. 32), o los vacíos de información por distracción:

José Trigo empezó a hablar sin que Luciano dijera nada, sin que le importara un bledo lo que pudiera decir, pero él siguió hablando y Luciano no oía, no escuchó, sólo de vez en cuando le llegaban palabras sueltas: tren, furgón, niño, zapatos, ciudad de México, paja, estiércol, hasta que oyó una que le hizo volver la cara y mirarlo y mirar su labios para entonces entender lo que estaba diciendo. Él había dicho: cárcel. La dijo así, con todas sus letras y la repitió porque cuando Luciano volvió la cara se imaginó que no había escuchado bien esa palabra, cárcel, y Luciano sonrió porque precisamente era la única que había llegado a sus oídos, completa no sólo en sus letras, sino en todo su cruel significado de oscuridad, sangre, ratas, soledad impenetrable. (p. 32)

La confesión deshebrada de José Trigo contiene datos relevantes que se repetirán con frecuencia; aquí se convierte en una fuente de nuevas preguntas acerca de su origen, su apego a los hijos de Eduviges, y su pasado marcado por la crueldad de la cárcel. ¿Qué delito cometió, por qué el tren fue el medio de huida más inmediato, por qué continuó en el furgón de Eduviges, en quien ejercía una sensación doble de temor y protección? Estas preguntas surgen a partir de los datos, pero Luciano no tuvo necesidad de hurgar más allá de lo que el desconocido relata, no mostró tampoco necesidad de verificar la información.

Desde otro punto de vista, si el texto aclara inmediatamente que Luciano no contó lo sucedido a María Patrocinio, su esposa.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 26.

No hay información para rastrear el medio por el cual obtuvo el narrador este conocimiento. Entra aquí otra de las características de la oralidad, esta vez propuesta por Barry Sanders, al observar la cultura oral anterior al siglo XII: “en el ámbito de la oralidad, uno no puede bañarse dos veces en el mismo río, y, en consecuencia, la mentira es una extraña. Mi palabra siempre corre paralela a la tuya; yo respondo por mi palabra y juro por ella. Mi juramento es mi verdad”.<sup>24</sup> Resulta innecesario, entonces, cuestionar la fuente de la información, aun cuando Luciano está muerto para cuando el narrador llega a los campamentos. Como tampoco interesa averiguar si lo que dice José Trigo es verdad o no, basta con su palabra, recogida en los relatos de los demás personajes. Lo aparentemente imprescindible es el acto mismo de narrar, porque este acto, señala W. Ong, “es capaz de reunir una gran cantidad de conocimientos populares en manifestaciones relativamente sustanciales y extensas”.<sup>25</sup>

La transmisión de dichos bloques de conocimiento implican una repetición constante. En esta obra, la relación intermitente de los diferentes personajes permite fijar un cierto número de datos confirmados por repetición acerca del personaje. Así, entre conflictos sociales e individuales, zapatos que se pierden, voces que se intercambian e indicios dispersos —como el brevísimo *flashback* de su infancia: “perseguido, acosado, pero no por la primera vez en su vida, porque alguna vez, cuando muy niño, un hombre lo persiguió por los bosques” (p. 501)— es posible organizar cronológicamente los acontecimientos que se anunciaban desde la primera página, y que suceden una y otra vez a lo largo de buena parte de los capítulos:

<sup>24</sup> “Aparentar según se representa: Chaucer se convierte en Autor”, en D. R. Olson y N. Torrance, *op. cit.*, p. 155.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 138.

José Trigo estuvo en la cárcel, / pagó cinco pesos para que lo dejaran subirse a un tren y escapar de no se sabe qué / dejó sus zapatos en la paja del vagón porque sus pies estaban helados / los olvidó / decidió bajarse en los campamentos porque se dio cuenta de que un hombre lo vio y le gritó / saltó descalzo del tren donde venía escondido / llegó a los campamentos el primero de abril de 1960 / se metió al furgón de Eduviges, quien estaba sola, embarazada y con hijo al que aún amamantaba, se quedó a vivir con ella / a los tres días de haber entrado al furgón de Eduviges, ella tenía hambre, al amanecer se puso los zapatos de Manuel Ángel, que le quedaban grandes / fue a vender un canario que Manuel Ángel había regalado a Eduviges cuando empezaron su relación / vuelve con tortillas y una lata de frijoles / el 28 de mayo muere el hijo mayor de Eduviges / José Trigo propone a Don Pedro transportar sus cajas de muerto a cambio de una para el niño muerto / lleva a enterrar al hijo mayor de Eduviges / conversa con Luciano y le cuenta que estuvo en la cárcel / trabaja llevando las cajas de muerto durante los siguientes meses / presencia el nacimiento del segundo hijo de Eduviges, asistida por Buenaventura, quien llegó al furgón de la parturienta en hombros de José Trigo / el 2 de noviembre sale hacia los funerales “El Pescador” y atraviesa los dos campamentos, observa y es observado / José Trigo ve a Manuel Ángel asesinar a Luciano, huye / regresa agitado al furgón de Eduviges; por primera vez, tienen relaciones sexuales / Todos los Santos se llena de rabia al descubrir José Trigo no había tocado a la mujer durante los últimos meses / Todos los Santos azuza los celos de Manuel Ángel contra José Trigo / el 10 de diciembre Manuel Ángel ve a José Trigo y lo persigue / José Trigo se esconde en la carpintería de don Pedro / el 11 de diciembre Manuel Ángel vuelve a verlo y perseguirlo, esta vez se esconde en la caseta de Bernabé / 12 de diciembre,

tercer encuentro, tercera escapatoria de José Trigo / José Trigo desaparece para siempre.

Expuesta de manera lineal, la historia de José Trigo denota una narración cuya secuencia es más tradicional de lo que se esperaba: huida, adquisición de marcas que dan cuenta de sus logros, sometimiento a distintas pruebas, encuentros con ayudantes, cumplimiento de las pruebas, recompensa, persecución, puesta a salvo y final abierto a la duda sobre el destino final del personaje, que adquiere un cariz de sacrificio y mitificación.

En José Trigo se encarnan múltiples motivos y mitos. En él toma forma la figura de lo que podría llamarse el “padre social”, es decir, el padre que suple al biológico ausente, dando lugar a una relación peculiar con el hijo. Algunos de los ejemplos arquetípicos se encuentran en José, padre de Jesús, quien se negó a repudiar a María y asumió la figura paterna en lo que se llamó la Sagrada Familia; también el caballero Tristán tuvo una estrecha relación con su tío, el rey Marc, quien incluso rechazaba la idea de casarse para que su sobrino-hijo fuera el heredero. Del Paso, estratégicamente, hace coincidir, en el capítulo siete Oeste, el episodio del entierro del niño de Eduviges con el de Manuel Ángel en la ostionería y en un burdel.

En sus recorridos por los campamentos Este y Oeste, en los capítulos nueve de ambas partes, transportando los ataúdes desde la carpintería de don Pedro, se encuentra en José Trigo la figura del *flâneur*. “Perneador a más y mejor”, “vagamundo”, recorre las calles (“placer de vagar de vagar”) y observa cuanto puede; alterna el reconocimiento (“Aquí está Anselmo saludalo Quizás quien sabe te escondas un día en su caseta”) con el placer (“Mira que Genoveva era bella en sumo grado... si de todos modos Manuel Ángel se va a encabronar contigo Así que se te llenen pues los ojos”), la intención de guardar en la memoria lo que se ve (“Fíjate bien porque si otro día regresas por aquí /

primeramente tal vez ya no encuentre a la niña que barre la tierra”), y finalmente observa el acontecimiento que lo pone en contacto con su propia muerte:

De todo lo que has visto hoy esto es lo que más importa  
Eres único testigo de la zacapella entre estos dos hombres  
A uno lo conoces al otro no  
Pero ya lo conocerás  
Eres testigo de cómo el otro le clava al uno un puñal (p. 280)

¿Por qué se ha dicho que el personaje se limita a un pretexto lingüístico o cohesionador del relato?<sup>26</sup> En mi opinión, esto es consecuencia de la oposición entre ese sistema narrativo basado en la memoria oral y la línea narrativa impuesta por la escritura, justo como describe Walter Ong:

Una cultura oral desconoce la trama lineal climática y larga, de la extensión de una epopeya o una novela. No puede organizar ni la narración más breve de la manera climática implacable y elaborada que los lectores de la literatura de los últimos 200 años han aprendido a desear cada vez más y, en épocas recientes, a despreciar tímidamente. No se le hace un favor a la composición oral cuando se le describe como una variante de una organización que no conoce y que es incapaz de concebir.<sup>27</sup>

Por eso la historia de José Trigo parece diluirse y reducirse a un mero personaje incidental en los momentos álgidos de la

<sup>26</sup> Para Esther Seligson, hay dos vistas de José Trigo: “Escuetamente podríamos decir que José Trigo no quiere nada ni tiene intención alguna, como no sea la de trabajar lo menos posible, la de no meterse en líos, la de huir cuando surjan. José Trigo viene de ninguna parte, ha surgido del fondo de un furgón, del fondo de la noche...” (“*José Trigo: una memoria que se inventa*”, ed. cit., p. 36). Aunque más adelante analice cuidadosamente al personaje, sorprende este juicio tan negativo.

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p. 140.

historia de Luciano y Manuel Ángel. Mientras la segunda historia se apega mejor a la linealidad de la escritura, reforzada por las Cronologías y por el apoyo del intertexto prehispánico; la primera se sostiene con los medios de la oralidad: voz y mirada, memoria que será contada algún día. Pero eso no es todo: es imposible pasar por alto que José Trigo es uno de los personajes más poéticos de la novela, en tanto que supera a los demás en ambigüedad y regodeo descriptivo: precedido de girasoles, dueño del espacio más lírico de la novela (“no sobre el mundo grande y redondo, mitad luz y mitad sombra, sino sobre este pequeño mundo de José Trigo: bandadas de palomas que hienden los cielos, mujeres que caminan con peroles de aluminio y llenos de leche tibia de la cual se desprende un vapor grueso como nieve, viejas locomotoras de piel de carbón y fanales de luz polvorienta que navegan sobre las estelas luminosas que otras locomotoras ya muertas, ya coronadas con guirnaldas de gardenias, ya olvidadas, ya fundidas...” p. 500), cargando una jaula o un ataúd, José Trigo es tan real como un sueño que todos, autor, narrador, personajes y lector, han tenido.

El análisis del narrador en esta novela aún tiene otras vertientes, sobre todo las que podrían arrojar luz sobre los personajes femeninos, como su continuo dialogante, Buenaventura<sup>28</sup>, Eduviges o María Patrocinio, mujeres sin las cuales los personajes masculinos no harían interactuado de la manera en que lo hacen. Por lo pronto, quedan establecidos algunos de los recursos expresivos de este narrador cómplice, lúdico, sonoro.

<sup>28</sup> “El yo y Buenaventura se convierten en la base narrativa de gran parte del texto originando que haya una constante comunicación entre ellos” Miguel Rodríguez Lozano, *José Trigo: el nacimiento discursivo de Fernando del Paso*. UNAM/IIFL, México, 1997, p. 55.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, Mijail M., “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, pp. 256-293.
- DEL PASO, Fernando, *José Trigo*, Siglo XXI, México, 1999.
- ENCICLOPEDIA DE MÉXICO, Enciclopedia Británica de México, México, 1993.
- GIMÉNEZ, Gilberto, “Introducción. Cultura, identidad y discurso popular”, en Andrew R. Seneff y J. Lameiras (eds.), *El verbo Popular*, El Colegio-Iteso, Zamora, Mich., 1995, pp. 13-27.
- HAVELOCK, Eric, “La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna”, en David R. Olson y N. Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, Gedisa, Barcelona, 1995, pp. 25-46.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, *Literaturas de Mesoamérica*, SEP, México, 1984.
- ONG, Walter J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. de Angélica Scherp, FCE, México, 2002.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*, UNAM/Siglo XXI, México, 1998.
- REYES, Graciela, *La polifonía textual. La citación en el relato literario*, Gredos, Madrid, 1984.
- RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel, *José Trigo: el nacimiento discursivo de Fernando del Paso*, UNAM/IIFL, México, 1997.
- RULFO, Juan, *Pedro Páramo*, ed. de José Carlos González Boixo, Cátedra Letras Hispánicas, Madrid, 2002.
- TOLEDO, Alejandro (selec. y pról.), *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, Era/Difusión Cultural UNAM, México, 1997.
- YÁÑEZ, Agustín, *Al filo del agua*, ed. crítica de A. Azuela, CNCA, México, 1993.



# LA DIVINA OBSCENIDAD DEL CUERPO.

## EL EROTISMO LUMINOSO DE JUAN GARCÍA PONCE

CARLOS GÓMEZ CARRO\*

Mirar, mirar siempre lo que  
no se puede mirar.

Juan García Ponce, *Crónica de la intervención*.

Hacer visible lo inexistente, lo aparentemente inexistente, tal pareciera ser la tarea del arte y, por ende, la de la literatura. La vía del camino largo, si pensamos en aquel razonamiento que proponía Freud acerca de la irremediable neurosis del artista, quien frente a una realidad, a veces, intolerable prefiere evadirla, con lo cual opta por la sublimación del deseo; es decir, por la realización imaginaria de su placer. Pero en ese acto de fuga llega, en ocasiones, a encontrar visiones perdurables acerca de lo efímero que la sociedad le festina, pues le muestra lo oculto, lo invisible, y con ello la desnudez del rey. La conversión del dolor en reflexión, de la reflexión en goce, del goce en lectura. Imaginar, sólo imaginar, para el artista, bien vale la pena.

Juan García Ponce conoce a fondo esta afición. En su obra, que entre otras cosas es una profusa reflexión acerca de la locura y la razón, un constante diálogo entre la locura y la razón, no dejan de aparecer psicoanalistas, psiquiatras y desquiciados de

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

toda monta en donde el dilema consiste en el difícil desdoblamiento que va de la vida interior a la social —del deseo a la realidad—. Por supuesto que no sabemos nunca quién es verdaderamente el cuerdo y quién el trastornado, quién está bien y quién mal, el médico o el paciente, el poder o quien disiente, la puta o la santa; pero sí advertimos que las imágenes más perdurables de su literatura las crean aquellos personajes que saben convertir su vida en un acto estético, por encima de consideraciones de carácter moral. Hay en esto un homenaje a Musil, el supeditar todo a la belleza, nuestros actos y convicciones, y el atribuirle al amor, a la mirada amorosa, el poder de hacer bellas las cosas, la que hace de nuestro entorno una obra de arte; esto como parte de un despliegue conceptual en el que también se encuentran presentes en el escritor, de modo recurrente, algunos de los dilemas de la literatura y el pensamiento alemanes. Ya sea la esquizofrenia propuesta por Hesse en su *Lobo estepario*, las dificultades de su personaje Harry Haller, por conciliar su dualidad existencial, su anhelo, entre otros, de trastocar los celos y su naturaleza destructiva en algo lúdico. También, claro, los dilemas en *La montaña mágica*, la soberbia y sinfónica discusión que nos propone Thomas Mann en lo más alto del pensamiento, entre los que optan por “el orden” y los que adoptan “el desorden”, como esquema de vida. Las eternas contradicciones entre lo romántico y lo clásico que a García Ponce le sirven para desplegar su horizonte verbal al que le podemos atribuir una de las gracias que observaba Roland Barthes en la literatura de Sade: mensajes “sucios” e iconoclasticos dispuestos en frases que podrían tomarse como ejemplos gramaticales.

Es fácil señalar, bajo este enfoque, que la obra de García Ponce es de carácter erótico; no obstante, más complejo resulta discernir las singularidades específicas de su erotismo literario. Cito otra vez a Barthes, cuando advierte en *El placer de texto*, que lo

erótico no consiste en mostrar la desnudez del cuerpo (o de una historia), sino sus intersticios, los lugares en donde la prenda se abre y se cierra; el texto, el cuerpo, que se intuye más allá de lo explícito: aquello que se muestra sin mostrarse. La voluntad de perderse en la sola insinuación.

La dialéctica de los opuestos aparentemente irreconciliables: mujeres de la más pura belleza, dóciles y dispuestas a rendirse ante la propuesta más obscena. El código, pues, de lo antitético. La fe es nietzscheana en este caso: obedecer a los instintos, antes que a nuestras convicciones, pues sólo así opera la revelación que entrevemos en esa erótica de lo que se abre y se cierra. De lo que se abre al cerrarse. La reflexión que se sujeta a los imperativos del cuerpo.

Una reflexión que se piensa en su escritura y que, naturalmente, nos muestra su propio itinerario y al que podemos vislumbrar, acotar, desde su primera novela, *Figura de paja*, hasta su más reciente propuesta literaria, *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, entre las que, quizá, encontraríamos su momento privilegiado en su *Crónica de la intervención*, novela de un aliento casi inagotable, y en algunos relatos breves, especialmente en “El gato” y “Rito”.

Escrito en un año clave, 1968, “El gato” resulta en varios sentidos un texto fundamental en el desarrollo de su literatura; bisagra entre lo que había sido su obra y las resoluciones narrativas que emprendería a partir de este relato. La Ciudad de México y los años sesenta, contexto y años a los que regresa de manera obsesiva en su narrativa. Más allá de la anécdota, el relato desarrolla un esquema análogo al de “Casa tomada”, el célebre relato de Julio Cortázar. En el cuento del escritor argentino, algo innumerable se apodera, primero, parcialmente y, después, de manera total de la casa habitada por dos hermanos que mantienen una especie de matrimonio sutil e incestuoso. Ambos desalojan la

casa que habitan, y que habitaron varias generaciones de ancestros, sin que sepamos cuál es la naturaleza del peligro que los acecha. Es, de algún modo, el miedo que siente una presa ante un depredador agazapado y que secreta y sórdidamente la amenaza. En el relato de García Ponce, el ser innombrable es sustituido por la figura misteriosa y más grata de un gato, que lentamente se apodera del edificio y, finalmente, del departamento que habita una pareja de amantes (se apodera incluso del cuento, pues se hace la figura central). La diferencia con el cuento de Cortázar es que los amantes en vez de optar por excluirlo o excluirse, lo que hacen es incorporarlo a sus vidas, con todo el simbolismo erótico y existencial que conlleva tal elección. En un relato de Kafka, cada año se rinde culto a los dioses, en eso los depredadores asaltan la ceremonia y derraman el vino y devoran los alimentos de las viandas; como el hecho se repite todos los años, deciden incorporar el asalto a la ceremonia. Si la fiesta del depredador es inevitable, mejor incluirla. En Cortázar y en Kafka el signo es el horror; en García Ponce, el miedo es transformado en deseo y la depredación en seducción.

“Rito” (1982), por otra parte, es un cuento de tesis. Lo que ya se vislumbraba en los primeros textos de Juan García Ponce, en el relato adquiere plena vigencia. El convertir a la mirada en el principal instrumento de creación. Hace de su mirada una escritura. Hace de su escritura un rito erótico. Es la descripción de las desusadas costumbres de una pareja. Ella, como suelen ser los personajes femeninos del escritor, es una mujer extremadamente bella, quien ha recibido una puntillosa educación en escuelas religiosas que han normado el pudor y el recato de sus hábitos mundanos. A pesar de esto, o por esto, descubre ella, junto con su esposo, una secreta pasión exhibicionista que se ve contagiada y estimulada por la pasión voyeurista del esposo que los lleva a situaciones en las que ambas pasiones son llevadas

hasta sus límites, hasta poner en riesgo su relación de pareja, compartiéndola él y compartiéndose ella, desde la mirada de él, con un tercero. Un modo extraño de afianzar su relación, perdiéndola. La mirada que entra y sale. La pérdida que es a la vez comunión. Lo sagrado convertido en transgresión.

Sorprende la analogía descriptiva que emplea este relato con la espléndida disección que emprende Michel Foucault del cuadro de Velásquez, *Las meninas*, en *La palabras y las cosas*. El texto del teórico francés es un análisis de la mirada, pero no precisamente de los personajes que, en el cuadro, aparecen en primer plano, sino de aquellos que, ocultos, se manifiestan en un discreto espejo dibujado al final de la habitación que representa la pintura y que son los que miran a los personajes que se encuentran en el primer plano; la mirada de los soberanos españoles, pues son ellos los que contemplan la escena, la mirada desde un observatorio externo a la pintura que se ve reflejada en un espejo que se mantiene en el fondo aparente del cuadro y que desde ahí mira y se mira, por ello, entra y sale de la imagen; nosotros mismos, puesto que el punto de vista nuestro coincide virtualmente con el de los soberanos, a su vez observados por el pintor, quien dentro de la escena descrita consigue que su mirada “salga” del cuadro y se ubique en el punto en el que se encuentran los soberanos y nosotros. Representación de Velásquez en la que se muestra entrando y saliendo de la tela en la que traza, tentativamente, la imagen que vemos. Entrar y salir; entrar al salir, el sugerente desdoblamiento del adentro en el afuera, de un dentro que está afuera, describe el esquema reflexivo, más que narrativo, que nos propone el pintor español. La mirada que se mira y nos mira en la mirada de quien lo mira. Una mirada situada, asombrosamente y a la vez, dentro y fuera del cuadro. El espectador al situarse precisamente fuera de la escena, entra en ella. En el relato de Juan García Ponce, el esposo, Arturo, se sitúa “fuera”

del rito que consiste en ver cómo otro hombre le hace el amor a su esposa Liliana, para verla y verse como no es posible verla y verse en el acto amoroso; para verla, sobre todo, desde la mirada y desde los deseos de otro; para hacerse de los deseos de ese otro que es él mismo. Desde una ausencia se hace presente, en donde lo erótico, ese juego contradictorio y perverso, que consiste en la recuperación de la amada después de haberla perdido.

Si nos acercamos a la primera novela de Juan García Ponce, *Figura de paja*, nos encontramos con un texto enormemente significativo en el contexto de la literatura mexicana. Lejos de la vistosidad y las luces que tuvo, digamos, la primera novela, publicada seis años antes, en 1958, de Carlos Fuentes, *La región más transparente*; una novela, esta última, sobre la ciudad de México, de un enorme vigor narrativo, sí, pero, sobre todo, una novela sobre el poder y un homenaje al poder. Tema que atraviesa la obra de Fuentes desde esa primera novela hasta su más reciente ejercicio literario, *La silla del águila*. El poder, en esta escritura, se propone a partir de las relaciones de subordinación entre las clases sociales que expresan sus distintos personajes, y en el manejo de este tipo de descripciones, Fuentes es un maestro. Si el sexo aparece en su narrativa, lo hace con la peculiaridad de ser un instrumento más de dominio, de subordinación. La lucha de clases llevada al dormitorio. En García Ponce, en cambio, su posición frente al poder es de un profundo escepticismo; el sexo, en su caso, es un antídoto y un amuleto frente al poder, de ahí que su erotismo sea una forma de disensión política. Una disidencia políticamente incorrecta. Esto ha opacado, tal vez, la relevancia de su primera novela y, en general, de su literatura, no obstante que *Figura de paja* sea una obra inaugural en varios sentidos.

Lo es, claro, porque es su primera novela, pero también porque aporta una manera distinta de vernos. No son los temas de

la Revolución mexicana, con sus aspiraciones truncadas y el despertar del México profundo, o las intrigas palaciegas en la oficina del caudillo; no es ya la culpa que se arrastra en lo más hondo de nuestro ser, el rencor que se traslada de padres a hijos o la seducción por la muerte, de Rulfo; tampoco, los enmascaramientos característicos de los personajes de Fuentes o de Usigli, que llegan a parecer lo que quieren ser de tanto intentar parecer lo que no son. Los personajes de García Ponce ansían denodadamente ser auténticos, sin dejar de saber que todo en este mundo es una apariencia, de que nada hay más real que lo aparente, como el mismo autor reflexiona en su *Crónica de la intervención*. Intentar sacar fuera lo que los quema por dentro; ser por fuera, lo que son por dentro. Ser, precisamente, lo que no son.

*Figura de paja* es una novela de una constante provocación. Desarrolla la historia de un triángulo amoroso entre dos mujeres y el narrador que, como en muchas de sus demás obras, es, visiblemente, un *alter ego* del autor. La variante aquí, al menos en nuestro ambiente literario y cultural, es que no es el conflicto de las dos jóvenes en pos de los favores del galán, sino que son el narrador y una de ellas, Leonor, los que se empeñan en conseguir la preferencia afectiva de Teresa, la entrañable Teresa. Leonor y el narrador son los mejores amigos, uno del otro; Teresa, aquí, a modo de tragedia clásica, irrumpe y trastoca la tersura aparente de la vida cotidiana, al precipitar y desencadenar los acontecimientos (hay un cuarto personaje, Alma, la noviecita santa del narrador que nunca llega a advertir el desastre que se cocina alrededor de los otros tres personajes). Leonor es, en este caso, el eslabón débil; quien no resiste la “prueba” a la que son sometidos los “héroes” por el destino; una joven de familia acaudalada de la que se ha independizado a fuerza de terquedad; educada en escuelas religiosas de las que ha sido echada por su inaceptable conducta, abierta frente a todo lo sexual; el

gusto por el escándalo, que incomoda tanto a las monjas que la educan como a sus padres, pero que sus amigos y amantes le festejan, en especial el narrador del que desconocemos el nombre.

El comienzo de la novela, que no el comienzo de la historia contada, coincide en el punto en el que Leonor entra en crisis, pues ha puesto en entredicho los valores en los que había creído hasta entonces. Piensa que ha elegido mal, que siempre ha elegido mal, y en esa duda ontológica duda, entre otras cosas, de la libertad sexual que había practicado vigorosamente, a favor de un recientemente adquirido interés por la estabilidad de las relaciones de pareja; a su anticlericalismo militante, opone un casi ridículo regreso a la fe (una fe que posiblemente nunca tuvo) que da pauta al título de la novela (la “figura de paja” es un burdo Cristo comprado al regreso del “Paraíso” que, en la novela, representa la ciudad de Cuernavaca, al “cielo invertido” que es la ciudad de México); a su desprecio por la familia, dará pauta a su interés en el matrimonio que al escabullírsele y al tornarse fallida su relación con Teresa, elegirá una sobre dosis de fármacos como vía para resolver los dilemas de su intolerable realidad. El fondo trágico al que se enfila Leonor, en su desafortunado intento por “regresar” a unos hábitos conservadores, contrasta con el desenvolvimiento y las actitudes de Teresa y el narrador (y con lo que la propia Leonor había sido hasta entonces), personajes plenamente de los años sesenta; esto es, que no tienen miramientos para deslindarse de los valores y aspiraciones heredados por sus padres, pero no por razones edípicas, sino porque esos valores y aspiraciones son como la figura de paja del título de la novela: ridículos. No se proponen concebir un futuro, el que sea, sino enterarse en qué diablos consiste vivir y abolir la idea de un destino y si éste, a pesar de todo, existe, sólo conocerlo en el momento de cumplirse. Lo que hacen y dicen implica una radical ruptura generacional, pero

no es lo importante, lo importante para ellos es vivir el presente con gran plenitud, sin anteponer atavismos o resquemores de carácter moral a sus acciones y, de modo muy notorio, sin sentimientos de culpa. Son escépticos, pero no nihilistas, no al menos ese nihilismo de quien sólo cree en la lotería y en la Virgen de Guadalupe, pues sienten que ellos moldean su vida. En esta novela, su autor consigue lo que poco después intentarán, bien o mal, otros jóvenes escritores de la llamada “literatura de la onda”, Parménides García Saldaña con su *Pasto verde*, Gustavo Sainz, en su muy experimental *Gazapo* o en el mejor, quizás, de estos ejemplos, *De perfil*, de José Agustín. La influencia, en Figura de paja, de la literatura norteamericana, la de la generación *beat*, parece más significativa que cualquier otra, en especial la novela de Jack Kerouac, *En el camino*, en cuyos personajes se advierte esa fascinación por lo espontáneo y por el momento presente; el desdén por las vidas fabricadas de antemano y por las aspiraciones meramente burguesas que comparte la novela primera de García Ponce, y que en un medio como el nuestro, pleno de tortuosidades y laberintos, resultaba, tal vez, más contrastante y refrescante que lo que habría sido la obra de Kerouac para el ámbito norteamericano. La publicación de *Figura de paja*, en 1964, coincide con el inicio de un régimen político no sólo profundamente conservador sino represivo, que habría de ser un dique casi insalvable para este tipo de propuestas contraculturales y que habrían de conformarse con mantenerse en ámbitos marginales, un ámbito de por sí propio de la literatura, pero que se extendió a cualquier tipo de expresión que contraviniera el discurso oficial y que logró que todo lo novedoso y excitante o meramente festivo fuera “peligroso”, sea que esto sucediera en la literatura, en la música, el cine o en la pintura. Una curiosa coincidencia que en el terreno de las apreciaciones estética y moral tenían los seniles regímenes de

la Revolución mexicana y lo que sucedía por aquel entonces en el campo soviético y su vigorosa defensa del “realismo socialista”. Las consecuencias en ambos, si no iguales, sí fueron equivalentes. El cine mexicano de calidad, salvo excepciones, desaparece, la música de rock que había tenido algunas manifestaciones interesantes a principios de los años sesenta, es arrinconada y se le pone bajo sospecha de contribuir a todo tipo de males; en la pintura se da un duro enfrentamiento entre los que pregonan la idea de un solo camino y los que procuran experimentar con temas distintos a los explorados por el muralismo mexicano. De manera que, sin proponérselo, la obra de Juan García Ponce se convierte desde un principio en una crítica estética y moral del régimen político vigente y las actitudes de sus personajes, en el terreno de la estética y la moral, sobre todo los femeninos, en una forma de disidencia política.

Lo que no logran resolver Leonor, Teresa y el narrador en *Figura de paja*, es un dilema al que intentará dar respuestas en sus siguientes obras Juan García Ponce. Teresa cuando decide involucrarse sentimentalmente de manera definitiva con el narrador, se dice y le dice en tono de reproche, casi al final de la obra: “—No va a salir, es imposible. ¿Por qué tiene que ser tan desagradable todo? ¿Por qué siempre hay que herir a alguien?” En las relaciones de pareja siempre hay un tercero a quien se hiera, y es algo que el autor, a través de sus personajes, delibera. ¿Y si en lugar de herir excluyendo a ese “tercero”, se le incorpora al juego? ¿Y si la lealtad de la pareja dejara de estar obsesionada con la fidelidad sexual? Uno no deja de recordar, aquí, lo que decía Wilde acerca de los celos —ese mecanismo de control que ejercemos sobre las apetencias eróticas de nuestra pareja—, la certeza de que no provienen del amor, no son un gesto de amor como asegura el enamorado, sino expresión del sentimiento de propiedad sobre el otro. Nuestra amante, nuestra

esposa, nuestra novia, son, ante todo, nuestras, de nadie más, y esto es el origen de eso que a Teresa le parece siempre tan desagradable y hace que, en el desenlace de una historia de afectos y fidelidades, alguien siempre salga dañado. En “El gato”, decíamos, lo que cambia es que en lugar de excluir al “extraño”, se le incorpora, hacer del asalto del depredador parte de la ceremonia. Esto es en lo que ensaya García Ponce en su propuesta narrativa.

En el trayecto hay sobresaltos y desniveles. No todo es afortunado en lo que va de *Figura de paja* a *Inmaculada o los placeres de la inocencia* (1989). La primera novela y la, hasta ahora, última. *La casa en la playa* (1966), su segunda novela, por ejemplo, hay oficio en el arte de contar una historia, pero el triángulo amoroso que se dibuja en el centro de la historia carece de suficiente eficacia. Dos amigas, Marta y Elena, la narradora, se disputan, otra vez la puesta en escena de la crisis de este vínculo, el amor de un sujeto, Rafael, quien, curiosamente, no es la pareja explícita de Marta, sino su amante secreto. Rafael es, a su vez, el amigo de toda la vida de Eduardo, esposo de Marta. La novela no es tan excitante como este planteamiento sugiere. La relación amorosa entre Marta y Rafael es más bien lírica, un amor de “lejos”; a lo más que se han atrevido a hacer Rafael y Marta es a darse un beso soterrado. Es un triángulo un poco desangelado. De esto no parece estar enterado Eduardo, y es una lástima porque hubiera servido como una buena razón para explicar su dipsomanía que en la novela es reiterada como un problema más o menos serio del personaje. Pero no, bebe en demasía simplemente porque la vida que lleva con su esposa y con sus amigos en la casa que tiene junto a la playa, a pesar del mar y el alcohol, es demasiado aburrida.

En *La vida perdurable* (1970), el narrador es un físico teórico que trabaja en una planta nuclear y se relaciona con una hermosa

rubia, Virginia, quien mantiene a lo largo de la novela una actitud sumamente enigmática. Ella tiene una hija de nueve o diez años y nunca le parece necesario o conveniente comentarle al narrador, ni él se atreve a interrogarla, todo lo que conlleva la existencia de esa criatura; ni siquiera se anima a indagar acerca de la importancia que pudo tener el padre biológico de la niña en la vida de Virginia. Al lector tampoco se le ofrecen mayores elementos para deducir algo más. Virginia, ya casada con el narrador, se desplaza por la casa de ambos como lo haría un fantasma, una “aparecida”, al modo como lo hace Aura, en la novela homónima de Carlos Fuentes, y que, dadas las actividades profesionales del narrador, parecerían remarcar una interesante sensación fantasmagórica; pero no, el suspenso que se crea a partir de esta posibilidad narrativa, hasta cierto punto, se desperdicia; lo mismo pasa con algunas situaciones de las cuales se podría sacar, en términos de la ficción propuesta, mayor provecho. Por ejemplo, cuando Virginia comienza a frecuentar la casa de su novio de manera cotidiana, la madre de éste comienza una prolongada enfermedad en la que los consistentes cuidados de Virginia resultan poco menos que infructuosos, y de esa enfermedad ya no se recuperará. ¿Tuvo que ver con ello Virginia? No lo sabemos, parece necesario que así sea puesto que la narración reúne las dos circunstancias, pero se nos propone casi como una coincidencia curiosa que no tiene mayor relevancia; la hija de Virginia, ya instalada en lo que fuera la casa de la madre del narrador, al ocupar, precisamente, el dormitorio de la difunta, lo que en sí es una situación un poco macabra, tiene constantes pesadillas y ni a Virginia ni al narrador se les ocurre pensar que la causa sea el que ocupe la niña el aposento y la cama de la recién fallecida.

Algo que se mantiene como una constante a lo largo de la obra de García Ponce es el situar a la amistad en el centro del

conflicto en ciernes. Los amigos deben elegir entre compartir a sus amores o gestar la tragedia. En *Inmaculada*, su protagonista que da nombre a la novela, tiene que pasar por vicisitudes similares a las que se enfrenta la Justine de Sade, el cual, como sabemos, es un paradójico camino a la virtud. Sólo que en vez de sufrir Inmaculada, como le ocurre a Justine, las perversiones de todos los hombres y mujeres que se aprovechan de sus encantos, los goza y los comparte, y como Justine, a pesar de todos los pesares o, precisamente, por todos esos pesares, mantiene la más pura inocencia y esa inocencia proviene, en ambos casos, en el hecho de que cuentan sus historias con pleno desenfado (en Justine se proyecta la metamorfosis del sufrimiento existencial al que fue sometido Sade en el gozo que le provee narrar sus “excesos”), como si el mero relato de las perversiones que sufren y gozan, en cada caso, se diera un curioso ejercicio de purificación y de sustitución (puesto que Sade y García Ponce coinciden en su ateísmo), de Dios por la Literatura: la literatura es quien nos crea, la que nos libera y absuelve. Y la literatura es, sobre todo, contar. Contar lo que no debemos contar.

La relación más estable de Inmaculada la mantiene con un psiquiatra, quien no duda en compartirla con su mejor amigo (de cuya pareja también disfrutaban tanto el psiquiatra como Inmaculada) y con todo aquel que la desea (siempre y cuando a ella no le sea ingrato ese deseo, lo que, por cierto, nunca sucede), incluyendo a los pacientes del médico. Inmaculada es sumamente tolerante y participativa con y de todo esto, pero se aleja del psiquiatra cuando el hijo de éste no se conforma con cogérsela, sino que se enamora de ella y desea llevársela a vivir con él. Inmaculada huye antes que propiciar la tragedia. En Inmaculada están presentes todas las obsesiones del novelista, pero no deja de ser algo más que un decoroso ejercicio narrativo. Como en

algunos otros textos examinados, dejan de aprovecharse, me parece, algunas consecuencias que la narración propicia. Es posible que el psiquiatra, sus amigos y los amigos de sus amigos, compartan la misma complicidad de evitar convertir las relaciones eróticas con sus mujeres y las amigas de sus mujeres, en relaciones de propiedad, y esas relaciones de propiedad, finalmente, en celos; pero ¿y los demás? La “bella de día” de Buñuel, por ejemplo, no puede impedir que la aborde en su vida cotidiana uno de los clientes que conoce en su vida secreta, a pesar de que es claro que ella se le ha dado como una simple prostituta, sin que pretenda con esto ir más allá de un intercambio mercantil, y esto pasa porque Buñuel sabe que a pesar de todas las prevenções que se tengan, en la realidad real siempre hay alguien que cree entender lo que no debe entender, como alguien termina por mirar lo que no debe mirar, y así ocurre porque las relaciones de propiedad no son abolidas por los acuerdos de caballeros o por las buenas maneras, y si a pesar de esto ocurre el milagro de la gratuidad amorosa, erótica, como pasa en *Inmaculada*, debiera, supongo, suceder algo equivalente a lo que Pier Paolo Pasolini nos propone en su película *Teorema*, cuando un ángel “libera” y “convierte”, a través de su involucramiento erótico, a cada uno de los integrantes de una familia de la alta burguesía italiana. El señor burgués regala —la gratuidad amorosa, radicalmente cristiana, debiera pensarse, genera el gesto incomprendible—, nada menos que su empresa a los obreros que en ella laboran (aparece extrañamente desnudo al comienzo del film y la cinta es la explicación de esa extrañeza); la sirvienta que sirve a la familia, sumida hasta entonces en una desesperada frustración, el divino coito le abre las puertas de la más elevada sabiduría, que para eso sirve el erotismo, y como gesto sintomático de esa transformación interior que gesta en ella el amor, es capaz de levitar, literalmente. *Inmaculada* se mete con los miserables

pacientes (miserables entre los miserables, pues además de “locos”, han sido abandonados) del hospital que dirige su amante y no ocurre nada en ellos, cuando debió ocurrirles todo: el amor no los sana ni los libera, y es algo que, como lector, me deja un poco insatisfecho. Esto, al menos, si se contrasta *Inmaculada* con lo que llega a conseguir el autor en su *Crónica de la intervención* (1982). En ella están expuestas cada una de sus obsesiones y, sin la menor duda, la novela coincide con el punto más alto del arte de su escritor, en el sentido que decía Valéry habría tenido el término en sus orígenes, el hacer bien las cosas, y en esa novela están puestos todos los recursos narrativos de alguien que piensa, como ya se ha señalado, que no hay nada más real que una representación, pues es la ficción la que nos hace reales. A fin de cuentas, más que ser lo que somos, somos lo que los otros ven que somos: una representación en donde la vida nos hace a todos actores.

Y, en la reflexión que nos propone el libro, no hay una representación más pura ni más profunda que la belleza. Una belleza que, siempre, está más allá de la realidad. Nada, tampoco, tan inasible como ella, que es el motor de sus historias, lo que hace escribir a Juan García Ponce y le permite vivir más horas de las que le ha sido dado, en principio, vivir. Como si la Gracia o un Mefisto le hubiera entregado más horas de vida a cambio de entregarnos más belleza. En el epígrafe que precede su novela *La invitación* (1974), y que toma de Novalis, puede verse el propósito guía de su obra y, en particular, de su gran proyecto narrativo *Crónica de la intervención*: “El mundo se hace sueño; el sueño se hace mundo”.

La novela se construye a partir de una dualidad que es su eje narrativo y anuncia la duplicación que hace la literatura, su literatura, del mundo; una mujer, Mariana, que es dos mujeres, ella y María Inés. Dos mujeres idénticas que son un símil de lo que

en el escritor sucede: el desdoblamiento de su imaginación en la realidad, de la realidad en su imaginación. Bien pudo titular su obra “La mujer duplicada”, pero el escritor evitó bien esa facilidad y mejor la llamó con un nombre que sintetiza el espacio y el tiempo en donde y cuando ocurren sus obsesiones privilegiadas: en la Ciudad de México, en el año de 1968. Es la crónica de la autoflagelación de un Estado represor, aparentemente laico, que avanza anulando toda forma de imaginación que discrepa con él, así como la “nada” se extiende, fatídica, sobre Fantasía, en la novela de Michel Ende, *Historia sin fin*. La “nada” que propusiera el presidente Gustavo Díaz Ordaz como expresión del poder, se ensancha sobre lo real —en la novela se advierte como un fondo terrible—, anulando lo que no lo refleja, obligando a que la “fantasía” se recluya sólo, y un poco, en el arte, en la literatura.

En *Crónica de la intervención*, Juan García Ponce procura gestar el retrato más fiel de lo que en él es la belleza pura, y a la que le da el nombre de Mariana. Nombre a la vez profano y sagrado, porque supone como punto de partida que sólo a través de la trasgresión es posible encontrarse con lo divino. Mariana muere joven, como mueren los héroes griegos, para ser así inmortal. Y muere en el fuego informe de las balas del batallón Olimpia, en la tarde infame del 2 de octubre de 1968, en la Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco. Muere y no muere, porque vive en su doble, María Inés, y en el otro doble que es la literatura. El juego de las duplicaciones es en la obra consistente e implacable, impecable. El *alter ego* del autor se llama Esteban, quien se enamora de Mariana, de quien se enamora Mariana. Mariana es, también, quien lo crea, pues nadie puede crear a alguien como ella de manera impune, sin que a su vez esa invención lo invente: la mirada que se posa en la escena, desde la cual el inventor mira esa mirada que lo inventa. Esteban se des-

dobla, a su vez, en Anselmo, su amigo desde la infancia y quien acompaña a Mariana en su tránsito hacia la muerte, quien le enseña a Esteban quién es ella, quien lo conduce a ella. Y si esta mujer es la “encarnación” de los deseos del autor, también lo es de sus lecturas, pues lo es al modo de la Roberte de Klossowski y, lo apunta Anselmo, de la heroína de *Histoire d’O*. Una mujer atenta y complaciente a y con las demandas de su cuerpo; de una permanente, asombrosa, disponibilidad, y que goza de una manera más profunda y con un placer más intenso y fuerte que el de “cualquiera de los que se sirven de ella” (I, p. 510), de los que creen servirse de ella. En suma, una puta que se entrega a sus amantes, como una heroína a las ansiedades de sus lectores.

¿Qué pasa cuando se abre un cuerpo? ¿Qué pasa cuando se abre el cuerpo de Mariana? Se abren las puertas de la memoria y el mundo adquiere un nuevo sentido. Al menos, el mundo y la memoria del autor. La historia se hace Historia. Me explico. Hay un momento en el que Anselmo le escribe a Esteban —su amistad aquí es un modo de pensar con alguien como se piensa con uno mismo— acerca de su antiguo amor por una mujer maravillosa; maravillosa para él, puesto que para Esteban la mujer había pasado desapercibida, pues, otra vez Musil, es el amor el que hace bellas las cosas. Esa joven que conoce Anselmo en la Facultad de Filosofía y Letras, Cecilia, es hija de unos exiliados españoles avocados en México. La historia, entonces, se transmuta. La guerra civil española deja de ser la aparatosa catástrofe que fue y pasa a ser la afortunada circunstancia que permite que Cecilia y Anselmo se conozcan. La parálisis del escritor puede verse así, es un modo como el destino le facilita al escritor concentrarse en sus obsesiones, de manera semejante a como a otro escritor le es otorgada la ceguera para describir mejor el mundo. Los que se creen felices debieran lamentarse de no padecer tribulaciones.

En la novela se produce la necesidad de negar lo que se afirma, de transgredir a partir de esa negación, contradicción que expresada en las acciones noveladas consigue que Mariana y María Inés sean fieles sólo siendo putas. Del mismo modo que el autor sólo puede desnudar plenamente a Mariana desnudándola para los demás, entregándola a sus amantes para así ella regresar a él, por el extraño camino voyeurista en el que ha transformado el artista el acto de escribir, de modo equivalente a como el pintor, Velásquez, pinta la mirada del otro en su mirada. Acercarse a partir del alejamiento —“Lo cercano se aleja”, uno recuerda el verso de Goethe—; mirar desde la mirada del otro, mirarse desde esa mirada; mirarla, a Mariana, desde una mirada que no es su mirada, la de Esteban, pero es la mirada del deseo; entrar en la escena alejándose de ella. Entregar a la compañera, para saber por qué se le ama. Negar lo que se afirma; afirmar lo que se niega. La novela comienza con una frase absoluta dicha por Mariana: “Quiero que me cojan todo el día y toda la noche”. Con quién se está cuando se está con alguien así; quién es uno, en esas condiciones, son las preguntas que se hace Esteban a lo largo de la novela.

Publicada en dos gruesos volúmenes, *Crónica de la intervención* se propone como una novela clásica y contemporánea, a la vez; es decir, y dicho de otro modo, inscrita en la “tradicción de la ruptura”. Clásica, porque nos propone un gran escenario espacial y social, al modo de una novela decimonónica, en el que se despliega una gama de personajes pertenecientes a todos los estratos sociales y de los más diversos intereses ideológicos que se aglutinan, por una parte, alrededor del festejo erótico en el que se prodigan los protagonistas de la novela y, por otra, en función de un consciente contraste antitético, en la implosión tanática que supuso la matanza del 2 de octubre de 1968. La paradoja es que, en ella, lo vital está asociado al desorden, a

lo prohibido, a la trasgresión que se gesta a partir de la supeditación de lo que piensan y hacen los protagonistas a los imperativos de la belleza (el amor es siempre una trasgresión y un encauzamiento a la belleza); mientras que la muerte se acompaña del orden, la subordinación y la culpa. Asimismo, se nos muestran dos formas de lo sagrado asociadas a la vida y la muerte. Los pecadores, en quienes recae la única fe posible, cuya locura crea la poesía, y los castos que, en la novela, no encuentran la salvación, ni el equilibrio existencial, pero sí la locura de los manicomios.

Contemporánea, en el sentido de que nos muestra al escritor en el acto de escribir. La ficción que se sabe ficción. La ficción que sabe que nada es más real que lo ficticio. Y que desde la ficción ensaya pensar el pensamiento. Sus personajes fundamentales se supeditan a las pasiones del cuerpo, pero no por someterse a ellas, sino porque sólo saciándolas es posible pensarlas, a ellas y a todo lo demás. Someterse al cuerpo para estar más allá del cuerpo. Sus personajes, decía, son un mundo; el narrador, el escritor, en el acto de soñar el mundo. Y nosotros, lectores, encontramos en esos personajes algo que no es muy frecuente en la narrativa mexicana: la lucidez. El erotismo en García Ponce es lucidez: un modo de iluminar y entender el mundo. Sus personajes piensan e iluminan lo que son y lo que somos. Saben pensar y eso es raro, hasta cierto punto, en la narrativa mexicana, en la que puede abundar la astucia, el ingenio, el gesto irónico, la desolación o la cabronería, pocas veces la lucidez del pensamiento. Habría que pensar más en la poesía que en la narrativa, para hallar una adecuada equivalencia en nuestro medio; de manera destacada, en las escasas páginas de Villaurrutia, en esa tensión que crea el poeta entre la vigilia y la ensoñación. Los dos volúmenes de la novela están poblados de frases hermosas y afortunadas. “No dejen libre a la imaginación —dice Eugenia, una de las tías de Esteban—. Es la loca de la

casa.” “No tenemos más que una experiencia verdadera: la última. Y tampoco esto es verdad”, le dice Anselmo a Esteban en una carta. “Parece ser que sólo a través de la trasgresión se recupera lo sagrado.” “Su figura encerraba toda la luz de la mañana.” “Pero ser el objeto de la contemplación es lo más alto que puede haber para una mujer.” “Yo no soy yo mismo cuando me pienso a mí mismo, sino el pensamiento que me piensa.” “El insomnio es el verdadero producto de la razón.” “Si la vida es espléndida no se puede pedir al mismo tiempo que sea sencilla.” “El pensamiento es un ritmo. Lo que creemos que es el pensamiento.” Y así.

La lucidez de quien al soñar advierte que sueña. Y lo que sueña es en los espejos que lo simulan y lo contradicen, en aquellos en los que se desdobl原因 sus obsesiones y le permiten, en función de la estructura narrativa propuesta, entrar y salir del texto, porque en ese gesto erótico de entrar y salir es cuando en verdad sabemos. Y ese follaje simbólico de su simulador lúdico al que nos convoca la novela tiene, quizá necesariamente, un punto al que se encaminan todos sus esfuerzos, puesto que a partir de él lo demás encuentra su sitio. *Crónica de la intervención* hace de la tarde del 2 de octubre de 1968, en la Plaza de las Tres Culturas (la alegoría que encierra el nombre no deja de ser pródiga en significaciones), el centro catártico de nuestra civilización contemporánea. Vida y muerte iluminadas por el erotismo. La vida en la muerte. “Nunca caeré en la bajeza de defender a la razón”, dice en algún momento el libro, el autor del libro. Frente a la razón de la sinrazón que el Estado ofrece con la mano tendida cubierta de sangre en aquel momento de nuestra historia, el escritor propone no la gran verdad de una revolución en ciernes, sino la concepción íntima de que todo empieza en y con la libertad del cuerpo. El cuerpo que se entrega y se goza libremente. La convicción radical de que todas las demás libertades,

las de pensar y creer, las de actuar, comienzan por la que implica abolir la propiedad que la cultura, la ley o la costumbre nos otorga sobre el cuerpo de alguien más que no es uno mismo. Ni siquiera el amor nos proporcionaría, en este caso, el derecho sobre nadie, ni sería su denodada expresión prueba suficiente para exigir una fidelidad irrevocable. De nadie más el cuerpo, sino de sus deseos; esto, como una forma íntima y profunda de disentir políticamente. El mundo se hace sueño.



[ n 1960, al publicarse *La tierra pródiga*, de Agustín Yáñez, una de las cosas que más se destacó fue que por fin *La vorágine*, de José Eustasio Rivera tenía, por el escenario selvático, su equivalente mexicana. Sin embargo, las cosas no eran así, pues los estudios de nuestras letras se encontraban en un estado todavía más deficiente del que guardan hoy día. Para muestra, un señalado botón: en 1988, Gerardo Rivera publica *La novela en Tabasco*<sup>1</sup> y, al referirse a *Paludismo*, de Bernardino Mena Brito (México, Ediciones Botas, 1940), dice que sus citas textuales provienen de un artículo periodístico porque él no había tenido acceso a la novela que, por cierto, conoció en 1950 una versión en la Editorial Yucatanense Club del Libro.

\* Profesor investigador del Departamento de Humanidades, en la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco.

<sup>1</sup> “*Paludismo*, igual que su tocaya antes mencionada, es narrada en primera persona, desde una fiebre. Es una crónica novelada que se publica en la época más efervescente para la novela de la Revolución mexicana. De ella conozco muy poco, apenas pequeños fragmentos tomados de un ensayo de Carlos Martínez Assad (‘Tabasco, escenario de novelas’, *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre*, 25 de junio de 1986, p. 7), en quien vamos a apoyarnos para describir esta novela.” Gerardo Rivera, *La novela en Tabasco*, Villahermosa, Ediciones del Gobierno del Estado de Tabasco, 1988, p. 175.

De lo anterior se desprende que, mientras nuevos estudios no demuestren lo contrario, *Paludismo* es nuestra primera novela que pinta las selvas, tema del presente trabajo, como infiernos en los que se consume el ser humano. Además, por si esto no bastara, es también una novela de la revolución.

*Paludismo* es una novela de la selva lastrada por digresiones ideológicas y por el deseo de ser una crónica de los hechos armados. El resultado es, naturalmente, una novela devorada por las ramas parasitarias de la literatura.

*Paludismo* comienza como muchas de nuestras novelas telúricas que describían morosamente los elementos de la naturaleza y cargaban las tintas al momento de hablar de la explotación, de la enfermedad y la miseria. Incluso en este renglón Mena Brito empezaba a cometer sus primeros excesos que hacían pensar al lector en abandonar la novela:

Dos horas después, llegamos sigilosamente y sin que nadie lo sintiera, a un campamento donde un hombre ebrio vomitaba blasfemias y flagelaba con una reata a una docena de mujeres cadavéricas que molían nixtamal y echaban tortillas.

Cerca de ellas sus críos raquíticos y deformes, enfermos de tos ferina y con los ombligos relajados por la tos, se revolcaban en el lodo, comían tierra con gusanos y parásitos intestinales que habían defecado momentos antes; en ocasiones los extraían ellos mismos, con las manos, de los intestinos.<sup>2</sup>

Sin embargo, a pesar de la minuciosidad escatológica uno se adentraba en la descripción de las catedrales verdes, en sus tormentos (como los bautizos, momentos de ansiedad y desesperación que abruman a quienes entran por primera vez a la selva),

<sup>2</sup> Bernardino Mena Brito, *Paludismo*, Mérida, Editorial Yucatanense del Libro, 1950, p. 36.

en el conocimiento de los pantanos y en un conjunto de informaciones sobre la naturaleza, las aves y, por supuesto, en la manera en que los hombres vivían sus pasiones.

*Paludismo* tiene dos subtítulos. El de la portada reza *Novela de la Revolución en la selva* mientras que el de la portadilla dice: *Novela de la tierra caliente de México*. Planeada como un conjunto de cuadros que Mena Brito escribe bajo el delirio palúdico que produce desmayos, náuseas, parálisis, dolores de cabeza y del cuerpo en general, la novela comienza con un muestrario de horrores que hacen comprensible la actitud de los escritores que ponderaban las ciudades sobre la feraz tierra latinoamericana: campamentos chicleros abandonados, hervideros de serpientes, cocodrilos, moscos, chinches, garrapatas, plantas venenosas, lombrices, sanguijuelas, alacranes y toda la descomposición de la naturaleza que hace pensar en la selva como un paraíso pútrido:

“La hojarasca ha empezado a fermentar y a producir un olor fétido y ácido, que ataca el olfato y hiere dentro del cráneo. Cuantas veces respiro, parece que tengo el sentido del olfato en el cerebro, porque siento en éste órgano el olor y la acidez”.<sup>3</sup>

A las calamidades naturales hay que agregar las deudas de los peones que pasaban de padres a hijos o hermanos, la manera en que los capataces de las monterías enganchaban borrachos a los chicleros, el perpetuo derecho de pernada, etcétera.

El escenario de la novela no es sólo la selva tabasqueña, sino los personajes transitan por las selvas mayas de Campeche, Guatemala, Yucatán y Belice. Además, no todas las descripciones pertenecen al infierno verde, sino también hay lugar para la

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 79.

pintura casi bíblica. Después de un colosal incendio en la selva, observamos esta escena:

“Tan pronto como la luz rompe la sombra, ensillo mi acémila y, ya con más claridad, la llevo a abreviar en una laguna cercana.

“Maravilloso conjunto aquel del agua que se riza con el aire; la sinfonía jocunda que entonan todos los animales al elevar su himno al sol; la fragancia que el rocío desprende de la hierba; y, sobre todo, el insólito espectáculo que ofrece la *ley de la sed*.

“El tigre, el venado, el tapir, la víbora, el conejo, la liebre, se acercan, escurridos y tímidos, a la orilla de la laguna y beben de las mismas linfas sin atacarse ni temerse, unidos por el lazo paradisiaco de la sed.

Mi bestia y yo, inconscientes, obedeciendo a esa ley, bebemos uno al lado del otro, sin temor y con avidez”.<sup>4</sup>

Una vez que Mena Brito ha logrado páginas estremecedoras sobre los sufrimientos de los hombres en la selva toma la línea revolucionaria y es donde la novela se cae, donde no continúa alzando el vuelo como en sus primeras cien páginas. Los revolucionarios campechanos se pronuncian en junio de 1913 y andan de un lado a otro, de hato en hato y de Guatemala a Nueva Orleans, para de aquí pasar a Veracruz, Monterrey y finalmente retornar a Guatemala en donde se produce un incidente extraordinario porque el gobierno de Manuel Estrada Cabrera apoyaba a los revolucionarios mexicanos con tal de que invadieran Chiapas, la entregaran a los guatemaltecos y proclamaran la República peninsular con Tabasco, Campeche, Yucatán y Quintana Roo. Pero los episodios revolucionarios novelados parecen juegos de niños porque unos cuantos desarrapados se la pasan robando, pidiendo de comer y comprando armas.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 15.

Después de sucumbir al tópico de que la selva corresponde a la barbarie,<sup>5</sup> la novela concluye amargamente: en 1914, después de que los dirigentes alzados celebran sus convites y orgías, los tabasqueños vuelven a la esclavitud y los vivillos se acomodan otra vez.

El aspecto ideológico de la novela no está sólo en esta conclusión pues el autor, a lo largo de todo el libro, ve la lucha armada como una reivindicación ética que, sin embargo, no idealiza porque entiende las revoluciones como una constante de la condición humana:

La Revolución la llevamos nosotros en el pensamiento y en el espíritu, no en el rifle. Por eso es constante y por eso cuando triunfen las armas de la Revolución, los que se hayan elevado hasta llegar a la altura de aquellos a quienes combatieron, se convertirán en fuerzas antirrevolucionarias, aunque peleen y griten tomando el nombre de la Revolución; pero la Revolución continuará latente y seguirá su proceso de equilibrio mientras el mundo exista...<sup>6</sup>

Incluso crea a un personaje, un indio maya, farmacéutico para más señas, que resulta todo un caso: viajó a Europa y allá encontró a un inglés quien, sorprendido de sus conocimientos de ciencia y lenguas, lo regresa a América para que plasme en un libro todos sus conocimientos. Cuando el farmacéutico le cuenta su historia al narrador, entreverada con sus conocimientos del mundo americano, la novela se hace farragosa porque la calidad de las digresiones es inferior a la del argumento novelesco que Mena Brito teje desde su casa de Correo Mayor, en el Distrito Federal.

<sup>5</sup> “La selva estaba ganando cada día un hombre más. Yo, que me preciaba el más civilizado del grupo, ya era un vulgar comedor de mono”. *Ibidem*, p. 75.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 86.

Otra novela de la selva que no existía en la historia de la literatura mexicana es *Caribal. El infierno verde*,<sup>7</sup> de Rafael Bernal, misma que apareció en 16 entregas semanales en el diario *La Prensa*, desde el cuatro de septiembre de 1954 hasta el cinco de enero de 1955. Se trata de un folletón de aventuras que antes fue radionovela y seguramente nació inspirado por el aluvional *Facundo* (1845) —que proponía civilizar y urbanizar la ubérrima naturaleza americana—, y por la novelística telúrica iberoamericana que planteaba el tópico de civilización y barbarie y vio sus momentos de gloria en *La vorágine* (1924), *Don Segundo Sombra* (1926), *Doña Bárbara* (1929) y *El mundo es ancho y ajeno* (1941), entre otras obras.

*Caribal. El infierno verde*, tal como indica el subtítulo, es un alegato contra la selva que corrompe a los hombres que se atreven a sacar la riqueza de sus entrañas, ya sea en forma de chicle o de maderas preciosas. No propone, como lo hizo Domingo Faustino Sarmiento en su *Facundo*, que las ciudades se impongan a las tierras indómitas, no. Bernal, con una mentalidad cristiana, apuesta por el bien, el conocimiento y la honradez para que los caucheros dejen el vicio y el crimen y los amos moderen sus crueldades y rapacías. En suma, hay que hacer habitable la selva.

Sobre las fértiles tierras de Quintana Roo, Belice y Chiapas, habitadas por tigres y jabalíes, moscos y serpientes, sanguijuelas y papagayos, caimanes y simios, Rafael Bernal dramatiza una larga escabechina propiciada por los rencores y el hurto, por la miseria y la falta de amor al prójimo. En medio de los chicleros asesinos y los contratistas ladrones, resplandecerán el doctor Ernesto Martínez y la profesora Issa Moreno, unidos por el mismo proyecto paternalista de redención para los hombres

<sup>7</sup> Rafael Bernal, *Caribal. El infierno verde*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Lecturas Mexicanas), 2002.

que no quieren saber nada de ellos. Al contrario de lo que sucedió en la novela de José Eustasio Rivera, el médico y la enfermera no son devorados por la selva, sino logran huir de ella para mostrar que la bondad y la fe son capaces de salvar a los malvados y de civilizarla. El triunfo del bien llega, a pesar de las engañosas alusiones a la novela de José Eustasio Rivera. Si en *La vorágine* leemos “Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia”, en *Caribal* quedó escrito: “Y así el doctor Ernesto Martínez le entregó su corazón a la violencia de la selva”.

Esta novela de aventuras que con delectación desnuda a la más sucia condición humana, tiene entre sus aciertos la caracterización de varios personajes y el trenzado de sus vidas en un argumento lleno de emoción. Ojalá que los lectores reciban esta voluminosa ficción con el mismo entusiasmo que han dispensado a *El complot mongol*, la novela más conocida de Rafael Bernal.

*La tierra pródiga*, celebrada novela de Agustín Yáñez, ocupa un sitio importante en la literatura mexicana por varios motivos. Quizá el más importante estriba en que documenta la apropiación de las fértiles tierras costeras de Jalisco por los matones terratenientes y la burocracia federal; ambos disfrazan las rapacerías como elementos del progreso:

Nuestra vida nos ha costado todo esto para que de pronto alguien venga y nos quiera decir se acabó cuelen a su cantón y entréguenos todito qué esperanzas falta mucho por ver a cómo nos toca bonito que un trabajo de tantos años de la noche a la mañana como si fuera cigarro y chupado de otro que dizque títulos de propiedad y poner en claro cómo adquirimos tierras de nadie para el primero que tuviera valor de entrarle a la manigua abrirse paso a machetazo limpio entre la selva que crece crece crece de la mañana a la noche quitándonos el paso y las fieras las víboras los alacranes los zancudos las enfermedades las hambres.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Agustín Yáñez, *La tierra pródiga*, México, FCE (Lecturas Mexicanas), 1984, p. 16.

Esta novela tiene un personaje central, Ricardo Guerra Victoria, alias “el Amarillo”, quien en su nombre lleva todas sus ambiciones y atributos. Es el talamontes que quiere coludirse con la burocracia del centro de la República para civilizar la zona tórrida; quiere transformar playas, puntas, selvas y una vena de mar en un paraíso comercializable que él entiende como civilización. Cuando en un claro de selva “el Amarillo” —Adán redi-vivo que nombra playas, ríos, montañas y valles— establece su hogar que es una fortaleza, la llamará El Paraíso, como la finca colombiana en donde tiene lugar *María*, la novela de Jorge Isaacs.

Para desarrollar sus planteamientos, Yáñez crea a un puñado de matones que se han apropiado de costas y serranías. El más osado es el ya mencionado “Amarillo”, quien busca alianzas en la capital para enriquecerse con la *civilización* de la tierra pródiga que da tabaco y algodón, azúcar, maíz y también petróleo. Los burócratas del Distrito Federal acaban comiéndose a los ambiciosos provincianos desde una oficina creada para el Plan del Pacífico. Allí piden créditos para sembrar palmares que ya existían, dinero para los sueldos de los trabajadores que sembraron lo que la naturaleza ya había puesto en la costa de Jalisco. Cobran para experimentos de cultivo de plátano, sandía y melón, que la tierra había dado a manos llenas. Presupuestan oficinas, sueldos, boletos de avión, una lancha que se había hundido con un tractor, herramientas, refacciones y mil cosas más para esquilmar los ingresos nacionales. De esta forma, los bandidos roturadores de campos son desplazados por el fantasma del gobierno que opera sobre selvas, costas y serranías.

He destacado la explotación de la tierra tórrida de Jalisco para continuar la línea de este trabajo, pero la presente novela de Yáñez ofrece otros aspectos que le confieren valor literario. Entre ellos podemos destacar cierto ontologismo que identifica las costas con los seres sensuales y las alturas con los personajes

castos. Además, Yáñez hace hablar y monologar no sólo a sus personajes, sino a los elementos de la naturaleza<sup>9</sup> y, en este mismo aspecto, resulta destacable la cantidad de refranes y dichos populares que salpican toda la novela: “Te haces que la virgen te habla y ni siquiera te parpadea”, “Éste ya le echó mocos al atole (...) *poco se me hace el mar para hacer un buche de agua soy de las cumbres más altas donde habitan cuatro leones me como los alacranes y escupo los escorpiones como contaba mi compadre la boca me sabe a sangre y las manos a panteón cada vez que veo a un maldito se me alegra el corazón...*”<sup>10</sup>

En 1960, año en que se publicó la novela, Emmanuel Carballo la colocó en su justa dimensión al relacionarla con otras obras latinoamericanas que bebían en las mismas fuentes de lo que en su momento se llamó novela criollista:

A primera vista esta novela forma parte de la extensa nómina, en ocasiones admirable, de obras que trasladan la selva americana de la geografía a la historia. Novelas en las que el personaje principal es la feraz tierra virgen y en las que la anécdota, anomalía dentro de los cánones ortodoxos de la ficción, devora a los desléidos personajes humanos. La naturaleza en ellas se impone sobre la civilización. *La tierra pródiga* subvierte las anteriores características. La naturaleza conforma a los personajes, no los deforma ni los anula. Son los seres humanos quienes controlarán, tarde o temprano, los casi ilimitados poderes de la tierra, los que harán que la naturaleza ocupe en la anécdota un segundo plano. Oponen a la fuerza de la tierra la también devastadora fuerza de la máquina. Las anteriores novelas de este

<sup>9</sup> “El río Purificación:

— “Mi oficio es arrastrar carroñas al océano.

“Barrancas de Apazulco:

— “En mis entrañas enterraron sin ruido el cuerpo de Pánfilo Rubio (...)

“Las, los músicos, los coheteros congregados en la Encarnación:

— “Alegrémonos por el triunfo de los fuertes y por el exterminio de los débiles.” *Ibidem*, p. 287.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 43 y 148.

tipo correspondían a un estadio de vida agrícola; ésta corresponde a los inicios de una nueva etapa, la de la industrialización.<sup>11</sup>

*Historia de un desconocido*<sup>12</sup> es la revitalización del tópico civilización y barbarie, pero asumido con ojos y convicciones de hoy. Si antaño se planteaba la naturaleza como escenario idílico, pero también como un enemigo, como el monstruo a meter en cintura, hoy las cosas son muy diferentes. Cometimos el error de separarnos con soberbia de la naturaleza, de considerarnos usufructuarios antes que un elemento más de ella; y hoy estamos pagando las consecuencias.

Manuel Echeverría creó a un abogado de éxito, harto de los tribunales y pleitos que le merecen las expresiones más demoleedoras (“reyertas abominables”, “chacales de juzgado”, “conflictos sórdidos y querellas amargas”, “atmósfera envenenada de los tribunales”). Gracias a su trabajo, este personaje entabla amistad con un arqueólogo que se empeña en descubrir ruinas en la manigua del sureste mexicano. Así, para alejarse de su esposa y de su amante (ambas posesivas), de las peticiones frívolas de sus hijos y para abandonar las salas atestadas de viudas que pelean como hienas para sumir en la miseria a los hijastros, decide iniciar unas vacaciones en la selva y emprende un viaje que mucho recuerda *Los pasos perdidos* del cubano Alejo Carpentier, porque la selva trastoca el tiempo y, además, los recuerdos del acero, el concreto y el vidrio, ceden ante la magnificencia de las enormes naves de la catedral verde. Sin embargo, Echeverría no sucumbe a las abrumadoras galanuras léxicas del gran escritor cubano: la prosa de Echeverría es llana, limpísima, forjadora de

<sup>11</sup> Emmanuel Carballo, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, México, Empresas Editoriales, 1965, p. 305.

<sup>12</sup> Manuel Echeverría, *Historia de un desconocido*, México, Océano (El Día Siguiente), 1995.

un estilo directo y ágil; es la escritura de un narrador nato que no por nada remite a la más pura tradición de la novela de aventuras, en donde el hombre *ensaya* la consistencia de su carne y el valor de su sangre.

El abogado cambia la civilización por el aroma de las piñas silvestres, los membrillos, los limoneros y el tabaco. En lugar de las extravagancias sociales de su esposa y la vida principesca de sus hijos, ve armadillos, guacamayas tornasoladas, cenizontles, faisanes, monos, iguanas, colibríes y follajes descomunales. En el fondo, el abogado es, como Gatsby, un romántico, no sólo por su sentimiento de la naturaleza, sino por su hastío vital, por la pasión que le produce la historia y por su nobleza que lo inclina hacia las causas justas.

El desconocido a quien alude el título de la novela resulta el selvático anfitrión, el profesor Alejandro Fabiani, quien abandona la casa paterna siendo un niño, en el matrimonio lo coronan con unos grandes cuernos y, en su profesión de arqueólogo, es un amargado que nunca recibe prebendas. Su vida económica es la de un perdulario y su carácter el de un neurótico que vuelca todos sus rencores sobre los estudiantes. Por si esto fuera poco, la vida le juega una mala pasada: a sus casi 50 años de edad —los mismos que tiene el abogado—, no ha descubierto murales o templos ruinosos, pero se obstina en que está descubriendo un acueducto y no hace caso a sus alumnos quienes calculan verdaderos hallazgos cerca del campamento de Lacantún. Y, finalmente, cuando uno de sus estudiantes descubre una tumba portentosa, a él no le quedará más que tascar su maltrecha autoridad de profesor. Pero esto sólo lo sabremos cuando la novela ha recorrido un buen trecho pues, inicialmente, percibimos su imagen como la de un idealista, y que en el fondo es posible que lo haya sido, pero las circunstancias acabaron por retorcerle sus mejores principios. Y aquí viene lo que

singulariza a la novela de Echeverría, quien asume una tradición literaria pero la utiliza para plantear sus muy personales inquietudes. Lejos de idealizar, lejos de bucolizar, Echeverría dice que el hombre es tan asesino en la selva de asfalto como en la ribera del Usumacinta; lo único que se necesita para llegar al crimen es una mecha. La selva le ha servido a Echeverría como catalizador, como un recurso para decir que, cuando el ser humano se ve en un espejo, no se reconoce en la imagen reflejada, misma que tiene hoyos en el corazón.

*Historia de un desconocido*, lo mismo que *Un viejo que leía novelas de amor*, del chileno Luis Sepúlveda, indican un reflujo del hombre ciudadano a lo que resta de la naturaleza, a la selva profanada que todavía ofrece sosiego para el hombre de las grandes urbes quien, abrumado, va en busca de los cielos anchos y limpios, cruzados por garzas, tucanes, y *el relámpago verde de los loros*, como decía el poeta.

## FUENTES DE CONSULTA

- BERNAL, Rafael, *Caribal. El infierno verde*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Lecturas Mexicanas), 2002.
- CARBALLO, Emmanuel, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, México, Empresas Editoriales, 1965.
- ECHEVERRÍA, Manuel, *Historia de un desconocido*, México, Océano (El Día Siguiente), 1995.
- MENA BRITO, Bernardino, *Paludismo*, Mérida, Editorial Yucatanense del Libro, 1950.
- RIVERA, Gerardo, *La novela en Tabasco*, Villhermosa, Ediciones del Gobierno del Estado de Tabasco, 1988.
- YÁÑEZ, Agustín, *La tierra pródiga*, México, FCE (Lecturas Mexicanas), 1984.

# NOVELA INDIGENISTA:

## RETROSPECTIVA, SIMBOLISMO Y SIGNIFICACIÓN

ARMANDO LEINES MEJÍA\*

Ayer no es hoy ni hoy será mañana.

Nezahualcóyotl

Los estudios de la novela mexicana moderna han alcanzado enorme interés en los últimos años. Críticos de diversos países investigan los orígenes y las fuentes de nuestra narrativa sorprendiendo con sus apreciaciones. Resulta de sumo interés seguir de cerca estos estudios y, desde luego, profundizar en las raíces de la novela mexicana actual para conocer su trayectoria y proyección. Aunque el camino recorrido por el arte narrativo ha sido difícil, converge ahora, en el amplio curso de las letras universales. Ésta no ha sido tarea fácil para alcanzar estatura y madurez artística. En primer lugar, hubo que dominar una espinosa senda, para lograr consolidar una literatura mexicana a la altura de las mejores del mundo. Esta etapa previa la constituye el periodo revolucionario que precede y posibilita la común orientación cosmopolita.

La Revolución de 1910 introdujo cambios que mejoraron considerablemente la vida de los habitantes de nuestro país. Durante los 30 años del proceso revolucionario hubo momentos de excesivo nacionalismo demagógico. Sin embargo, no podemos negar que de ese movimiento social surgió una nueva nación; caracterizada por una organización política con sentido

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

social y una clase media sumamente activa. Otra prueba de la productividad revolucionaria es el nacimiento de una generación de intelectuales disidentes, pendientes de las deficiencias del régimen institucional.

Rogelio Rodríguez Coronel afirma:

La pequeña burguesía provinciana, de donde surge el mayor número de novelistas de la Revolución, se incorpora a las tropas maderistas en las cuales cree encontrar la representación de las ideas liberales de la época de la Reforma y las bases para la realización de una sociedad utópica cuya característica primera era la consecución de una justicia social, reparadora de los desmanes porfiristas, dentro de un desarrollo capitalista de libre concurrencia en plena época imperialista.<sup>1</sup>

A partir de los años veinte se inicia la reconstrucción del país y se establece el sistema político burgués, que habrá de dirigir los destinos de la nación por más de seis décadas. Esto favorece la permanencia de grupos rezagados del régimen anterior y, otros, con nuevos intereses que aprovechan el momento para ofrecer sus servicios al prometedor régimen surgido del movimiento reivindicador. A lo largo y ancho del país se crean pequeños feudos dirigidos por incondicionales dependientes de una cúpula central y la maquinaria empieza a funcionar perfectamente organizada y bien accionada. Los brotes de inconformidad son aplastados brutalmente y eliminados los cabecillas.

Los años que siguieron al conflicto armado fueron de acomodo y vaivenes inciertos. Un primer intento por activar los postulados emanados de la Constitución se deben al inquieto ateneísta José Vasconcelos que, como secretario de Educación del gobierno de Obregón, llevó a cabo el programa nacional para tratar de erradicar el analfabetismo y hacer llegar la cultura

<sup>1</sup> R. Rodríguez Coronel, *Novela de la Revolución y otros temas*, La Habana, Letras Cubanas, 1983, p. 140.

a los rincones más apartados del país. A pesar de todo el empeño y un gran despliegue de recursos, la campaña no obtuvo los resultados esperados.

La década de los veinte termina con hechos violentos y sangrientos que arrojan múltiples asesinatos, incluyendo al presidente electo, Álvaro Obregón.. Vendetas y consignas de grupos relegados y resentidos desestabilizan la aparente paz propuesta por la tregua y nuevamente surgen brotes bélicos en el *Bajío* con la llamada “Guerra Cristera”.

La triada bienal que asume el poder al finalizar la década cruenta logra una paz social que prepara la llegada al poder del general Lázaro Cárdenas, quien promete mejores condiciones de vida para todos los mexicanos, enarbolando la bandera del socialismo.

El Plan Sexenal cardenista acelera las expropiaciones y el reparto agrario,, impulsa la educación y promueve el arte y la cultura nacional exaltando la grandeza de las razas autóctonas. En esta época se crea el Departamento de Asuntos Indígenas; se da impulso a programas sociales y culturales, así como campañas de salud y ayuda comunitaria; también la cruzada nacional contra el analfabetismo y la castellanización del indio que se extendió a todo el territorio nacional; sin embargo, todo intento por incorporar a estos grupos a mejores condiciones de vida fue un fracaso y continuaron sumidos en su mutismo ancestral. Hoy día, al iniciar el siglo veintiuno, la situación del indio deja mucho que desear en lo económico, político y social; por todo ello, el tema indio, es y seguirá siendo veta inagotable de poetas y novelistas.

Como podemos observar, el arte de nuestro país tiene sus raíces hondamente clavadas en el pasado histórico indígena. La tradición prehispánica milenaria se advierte por todas partes y, particularmente, en la literatura. La cual se sirve de ella no

obstante recibir influencias ajenas y experimentar con las tendencias más actuales. Lo indígena forma parte del pasado y está presente siempre en la esencia de lo mexicano: los mitos y las cosmogonías; así como las actitudes religiosas, las costumbres y las relaciones sociales entre el indio y el blanco se conjugaron para promover una base sobre la cual se edifica la novela mexicana del siglo veinte.

Sin lugar a dudas una de las tendencias narrativas más discutidas del panorama literario del siglo anterior, es la novela indigenista, cuyo auge y mayor efervescencia tuvo lugar en la década de los años treinta y cuarenta.

El tema indio a través de la historia y desde los inicios de la Conquista, se plantea a las mentes europeas como la acomodación de un sujeto extraño, el indio, cuya presencia se haría notar en la política social y eclesiástica aplicable a otros pueblos, gracias al rico material de cartas, crónicas y relaciones sobre “el hombre natural”; Colón instaure dos constantes: el indio como “buen salvaje” y la naturaleza como “*paraíso terrenal*”.<sup>2</sup>

El indígena no responde a una actitud de toma de conciencia de una realidad de compromiso urgente. Son seres que a pesar de todo, conforman la geografía poblacional de la República Mexicana. Hombres y mujeres despreciados, marginados, que sobrevivieron a la Conquista, a la esclavitud y que fueron reducidos a

<sup>2</sup> J. C. Mariategui sostiene sus puntos de vista sociales sobre el indio y su posición en el ambiente literario. El desarrollo de la corriente indigenista no amenaza ni paraliza el de otros elementos vitales de nuestra literatura. El indigenismo no aspira indudablemente a acaparar la escena literaria. No excluye ni estorba otros impulsos ni otras manifestaciones. Pero representa el color y la tendencia más característicos de una época por su afinidad y coherencia con la orientación espiritual de las nuevas generaciones, condicionada, a su vez, por imperiosas necesidades de nuestro desarrollo económico y social. En *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, México, Era, 1979, p. 306.

servidumbre; que ascendieron en la escala social, obligados por un mestizaje brutal y degenerado. Degradados en su cultura, escondidos en sus cosmogonías míticas y esotéricas; cuyos dialectos, aún hoy, son incomprensibles.<sup>3</sup>

A pesar que las constituciones abolieron la esclavitud y la servidumbre indígena, los gobiernos ignoraron al indio como elemento constitutivo de la sociedad.

El sistema estético e ideológico del romanticismo determinó un tipo de novela asociada con el nombre de *indianista* o de idealización del indio. Su punto de partida es una visión del indio como “buen salvaje”, ser bueno e inocente. Los indios son vistos desde lejos, como seres inferiores y cuya perspectiva es ofrecida como curiosidad a lectores distantes. Sentimientos de piedad y conmiseración por estos seres se mezclan con la incomprensión e ignorancia de los niveles económicos y sociales del problema indígena presente y, por supuesto, brilla la ausencia del vigor reivindicativo. Normalmente se preocupan del indio del pasado.<sup>4</sup>

Culturalmente esta tendencia puede explicarse por dos razones: la concepción humanitaria y moralista del pensamiento

<sup>3</sup> La *indiofilia* como la *indiofobia* han cundido en México desde la Revolución. Entre ambas representan su farsa los políticos y los fariseos del liderismo obrero que pretendiendo amar al indio y defenderlo, lo que en realidad hacen es engañarlo y explotarlo. Mientras tanto, el indio permanece impasible, impenetrable en su mutismo, embotada su susceptibilidad por tantos siglos de explotación, de maltrato y de befa. Las dos vías de escape para su hambre y su dolor siguen siendo el alcohol y el fanatismo religioso. Ambas lo esclavizan y depauperan, física, moral y económicamente. En M. Pedro González, *Trayectoria de la novela en México*, México, Botas, 1951. p. 15.

<sup>4</sup> México seguirá siendo un pueblo escindido y minado por el odio que la injusticia fomenta. Hoy, como en la época de Don Porfirio, se observa allí un trágico contraste entre la opulenta riqueza acumulada por un escaso sector de la población y la terrible depauperación de las grandes masas. M. P. González, obra citada, p. 15.

liberal, heredero de la ilustración y, la búsqueda de la expresión originaria y peculiar de América, afín al romanticismo. Si en el siglo diecinueve el mundo indígena es interpretado con los códigos de una cosmovisión cristiana católica, posteriormente esta visión será suplantada por el positivismo y el marxismo, respectivamente.<sup>5</sup>

## LA NOVELA INDIGENISTA

Bajo el término de novela indigenista, se oculta un material riquísimo de variaciones y matices que van desde el retrato de la situación económica, social y costumbrista, hasta la pintura nacionalista y el influjo del neocolonialismo reciente y las luchas armadas de la disidencia que intenta reivindicar los derechos de los pueblos indios.

En la primera mitad del siglo XX surge en la narrativa hispanoamericana una serie de novelas que presentan en común una temática, referente especial, estructura narrativa y sociograma de personajes muy similares; en estas obras se describe un marco geográfico rural en el que se desarrolla la vida de unos grupos y tipos raciales marginados y explotados; cuyas costumbres, formas de vida y situación socioeconómica y cultural se trata de reflejar. El tratamiento de este tipo de relatos da origen a la llamada "novela indigenista".

Desde el punto de vista ideológico, este subgénero de novela responde a un deseo de búsqueda de identidad nacional y de afirmación de las

<sup>5</sup> Alfonso Caso apunta: No necesitamos discursos ni actitudes sentimentales. Lo que necesitamos es que el país se dé cuenta de la magnitud del problema y que se pongan los recursos necesarios en dinero, en equipo y en hombres, para poder resolverlo; y así, quizá con lentitud, pero de un modo científico, justo y generoso, México podrá hacer... millones de mexicanos (analfabetos) se incorporen a la vida económica, social, política y cultural de la nación. En *México en la Cultura*, Suplemento de *Novedades*, México, 19 de febrero de 1956, pp. 1-2.

propias raíces y tradiciones culturales y autóctonas, incardinadas en su entorno físico; se advierte un entrañable apego del indio a su tierra, de forma que la emigración forzada supone una traumática ruptura con las propias raíces. Por otra parte, estos relatos, al presentar las formas de vida, costumbres y situación socioeconómica de una raza marginada, implican cierto carácter documental y de toma de conciencia.<sup>6</sup>

No es fácil desentrañar la compleja red mal tejida en torno a este tipo de novelas, donde las incomprendiones residen, a veces, hasta en algo tan simple como puede ser la terminología. Novela indianista y novela indigenista, han sido polarizaciones manejadas para definir facetas encontradas y antagónicas del enfoque dado al sujeto paciente de estas narraciones; el indio y su mundo. Las diferencias entre una y otra inciden en el tratamiento exotista o decorativo del indio frente a un sentido de protesta por la situación que como raza marginada viene sufriendo; es decir, una fuerte intención social de esta última que tratará de pintar, con negros tintes, la explotación, el abuso, el abandono o la opresión a que se encuentra sometido. El indio se convierte, así, en un problema social y económico, además de humanitario.

La crítica actual se inclina preferentemente por los términos indianismo/indigenismo<sup>7</sup> como polos definitorios de dos formas, temporalmente distintas, de enfocar el problema, que vienen dados por imperativos de época. Quizá por ello convenga

<sup>6</sup> Demetrio Estebanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 564.

<sup>7</sup> Concha Meléndez. La diferencia entre *indianismo* e *indigenismo* es la siguiente: La prosa indianista es una prosa que idealiza a los personajes, una prosa discursiva, retórica, moralmente justa, pero estéticamente ineficaz y muchas veces nula. La prosa narrativa indigenista es la que trata de crear una distancia entre el escritor y la materia sobre la que escribe, el indio. Contempla a éste como un ser de carne y hueso, con virtudes y defectos, apetencias e inhibiciones. En *La Novela Indianista en Hispanoamérica*, Madrid, 1934.

retroceder en el tiempo para comprobar cómo la suerte del indio, su vida e historia, han sido un *leit-motiv* constante en obras históricas o literarias, así como en el pensamiento de grandes ensayistas, hasta llegar al siglo veintiuno. Igualmente, el contingente indígena ha sido uno de los factores más sintomáticos en la formación de la conciencia nacional de estos pueblos.

La composición de la narrativa indigenista indica una serie de consideraciones sociales puesto que la preocupación sociopolítica y el deseo explícito de reivindicación social y cultural de la raza india, tradicionalmente postergada, salta a la vista. De nuevo la literatura asume una función subordinada o instrumental desde sus inicios, a la vez que se conecta con otra de sus más llamativas constantes: el empleo de temas, modelos humanos y escenas locales y propias, próximas al cine y a la pintura de tipos con escenas románticas.<sup>8</sup>

En nuestro país, el indigenismo literario, pertenece al periodo comprendido entre las dos guerras mundiales. El impacto de la Revolución mexicana y de la Revolución rusa, se dejarían sentir en sus primeros planteamientos. Coinciden también algunas condiciones favorables, tales como la aparición de grandes movimientos políticos, hechos que actualizan la situación después de la convulsión interna. De ahí que hablar del indigenismo implica aceptar la existencia de un mundo dividido y desintegrado. Por ello la nota distintiva de esta corriente es la

<sup>8</sup> Fernando Alegría habla de la novela de idealización del indio... "Imitando a Chateaubriand nuestros novelistas descubren el paisaje de América y lo interpretan con sentimiento lírico que viene a superar el seco objetivismo de la escuela neoclásica incorporan vocablos indígenas enriqueciendo así el lenguaje literario; acumulan datos sobre costumbres y tradiciones; dramatizan leyendas autóctonas; ensayan, por fin un balbuceo de psicología colectiva al estructurar caracteres europeos y americanos...". En *Historia de la Novela en Hispanoamérica*, 4a. edición, México, Ediciones de Andrea, 1979, p. 77.

heterogeneidad, tanto cultural como social, la constatación de que existe un cruce de dos culturas y de dos clases sociales que comparten un solo espacio nacional que se interpenetran, pero sin llegar a fusionarse.

El movimiento indigenista en su conjunto, implica las siguientes condiciones: por un lado, una conciencia aguda de la diferenciación real entre el universo indígena y el universo desde el cual el indigenismo es producido; por otro, señalar que dicha diferenciación es social y cultural. Si tenemos en cuenta que en el mundo indígena no existieron novelas, habría que ver los modelos occidentales que se han escogido para su realización en las diversas etapas de la historia, y que afectan tanto al sistema narrativo como a la estructura misma del relato novelesco. Una de las constantes en este tipo de narraciones es la presentación de grupos indígenas de condiciones utópicas (estabilidad, armonía con la naturaleza, perfección social) que es interferido por fuerzas exteriores que truncan su sistema de vida y los vejan (latifundistas, clero, jueces). Así, surge una de las bases críticas más difundidas respecto a este tipo de novelas: el maniqueísmo (indios, buenos; blancos, malos). Otro modelo, de evidente superación del primero, sería la pintura de un presente de explotación y miseria en el grupo indígena, como resultado del paso de una sociedad tradicional a otra moderna y claramente capitalista en la que los intereses nacionales vienen a juntarse con los de las compañías norteamericanas subsidiarias de monopolios extranjeros, sumándose así una pirámide de subyugación.

La visión del novelista actual fija su atención en temas que generalicen y que denuncien o presenten una realidad que surge de las más inmediatas carencias de grupos marginados, pero que sus condiciones de seres que viven en un submundo que existe pero no lo vemos, resulta una radiografía mal interpretada o cuya visión no es exacta.

Sin embargo, los escritores no conocieron jamás el significado humano del corazón indígena. Preferían cantar o contar “viejas consejas” o leyendas románticas basadas en oídas y traducciones sentimentales a la manera de *Atala*, que deformaban su pasado histórico. A los ojos del extranjero, el tema indio resultaba exótico, muchas obras fueron traducidas a varios idiomas y así, la idealización del indio resultó tema obligado de la pintura nacionalista y el cine comercial.

El novelista presenta una visión parcial de la realidad que observa, llama la atención, pero no denuncia, aun sin proponérselo exhibe hechos y actos brutales que mueven a compasión, pero no dejan de ser novelas o cuentos inventados por poetas y escritores cursis o mal informados.<sup>9</sup>

Los escritores mexicanos con el mismo espíritu emancipador intentan recuperar el pasado indígena, para incorporarlo a la corriente vital de la cultura universal. México, como uno de los países de mayor densidad de población indígena, ha sido el centro del movimiento más activo de estos grupos marginados. La revolución favoreció el debilitamiento de la oligarquía y la burguesía rural, pero esto no significó nada para el indio, el que siguió sufriendo la explotación cruel y despiadada. Es preciso señalar que contra esta situación se alzaron las voces de intelectuales y novelistas como Gregorio López y Fuentes (*El Indio*, 1935), Mauricio Magdaleno (*El Resplandor*, 1937), Rosario Castellanos (*Oficio de tinieblas*, 1962).<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Luis Villoro resume: “ El indigenismo puede expresar el punto de vista de una pequeña burguesía en lucha contra la gran burguesía, que busca alianza en el campesinado, tanto el de la clase proletaria que quiere igualmente la misma alianza. De aquí que el indigenismo pueda tomar un carácter más o menos revolucionario según sea el interés de clase que exprese de manera predominante (...) Por nuestra parte, que sólo el indigenismo más revolucionario resultaría coherente consigo mismo”.

<sup>10</sup> Según Manuel Pedro González en su *Trayectoria de la Novela* (1951), p. 314. Las novelas más bien hechas y de mayor enjundia son *El Indio*, *El*

## EL INDIO: INDIGENISMO, FOLCLOR Y DESILUSIÓN

La novela *El Indio* (1935) del novelista y periodista veracruzano Gregorio López y Fuentes, inaugura el tema indigenista en las letras mexicanas. Antes que él, algunos autores extranjeros habían hecho intentos por presentar escenas románticas de la vida de los pueblos autóctonos y de la idealización del indio.<sup>11</sup> Pero no tuvieron ninguna trascendencia ni alcanzaron la popularidad de esta novela. Esto, quizá se deba, al impulso que el sexenio cardenista dio a los pueblos indígenas y su preocupación por sacarlos de su postración milenaria.

La aparición de *El Indio*, coincide con la llegada al poder del Partido Nacional Revolucionario representado en la figura del general Lázaro Cárdenas,, cuya ideología concilia los intereses de la burguesía activista e implanta un régimen democrático socialista con el concurso de las masas populares. El periodo presidencial cardenista (1934-1940) transcurre dentro de un movimiento donde las fuerzas sociales que participan están conscientes de la necesidad del apoyo de las masas populares para poder enfrentar la contrarrevolución interna y la expansión del imperialismo norteamericano.

A partir de 1928, en el ámbito literario, cristalizan tres tendencias fundamentales de las líneas temáticas de la Novela de la Revolución Mexicana: *la novela cristera*; *la novela de tendencia proletaria* y *la novela nacional revolucionaria* que apoya el movimiento socialista del partido en el poder y tiene un leal representante en Gregorio López y Fuentes con *Tierra* (1932) y *El Indio* (1935).

---

*resplandor*, *Nayar*, *Los peregrinos inmóviles*, *Lola Casanova*, *Donde crecen los tepozanes* y *El callado dolor de los tzotziles*.

<sup>11</sup> D.H. Lawrence. *The plumed serpent*, publicada en inglés (1926).

El Movimiento Nacional Revolucionario encuentra su mayor realización literaria en la novela agraria e indigenista de este autor.

Gregorio López y Fuentes (1897-1966) nació en un poblado de la Huasteca veracruzana, hijo de un comerciante quien tenía tienda en la ruta obligada del paso de los arrieros. Desde muy pequeño estuvo en contacto con todo tipo de gente; desde los altivos hacendados hasta los más humildes campesinos. Conoció bien las costumbres de los pueblos indígenas de la región y estuvo siempre pendiente de sus carencias y demandas. Al terminar sus estudios primarios marchó a la ciudad de México donde terminó la carrera de profesor. Siendo aún muy joven se enroló en el ejército para ir al puerto de Veracruz a combatir la intervención norteamericana y después se sumó a las fuerzas carrancistas. Regresó a su terruño donde vivió algunos años al lado de sus padres. Al iniciar la década de los veinte se traslada a la capital de la República donde trabaja como periodista de *El Universal Gráfico*, aquí escribe por espacio de cinco años, sucesos de trascendencia reporteril con el nombre de *La novela diaria de la vida real*. Desempeña el cargo de director de este periódico y más tarde, el de *El Universal* hasta mediados de los años cincuenta.

Su carrera como escritor la inicia con *La siringa de cristal* (1914), un libro de versos. En 1922 publica una novela en el periódico donde trabaja, *El vagabundo*. Posteriormente, en 1931 comienza su ciclo de Novelas de la Revolución. Su producción literaria es abundante y variada.

Los temas recurrentes de sus novelas manifiestan su ideología y su posición humana al lado de los más necesitados, el amor a la libertad y la justicia social.

Al no cumplirse los ideales de la Revolución, el novelista se muestra inconforme en cuanto a los beneficios otorgados a los

indígenas, la emancipación de la raza indígena, de la tutela y el paternalismo central, hace dudar que sean ciertos y la lucha seglar continúa entre indios y blancos eternamente.

*El Indio*, novela que ganó el Premio Nacional de Literatura en 1935, representa un cambio de visión del autor del costumbrismo a la propuesta de tesis social: “incorporación del indio a la cultura nacional”. Preocupación que entrecruza muchas de sus obras de ambiente campesino y rural.

En esta obra López y Fuentes vuelve sobre otro de los aspectos que conforman la “mística de la revolución”: el problema del indio. Cierto es que el indio es observado desde afuera, que ha sido idealizado y que el cuadro de costumbres gana en belleza y plástica al presentarlo en sus ceremonias, hábitos de vida y juegos comunitarios; todo lo cual revela un interés etnológico del autor que afecta sensiblemente la estructura de la obra.

El propósito primordial de *El Indio* es llamar la atención sobre una masa preterida, depositaria de los valores del pueblo y que ha sido traicionada en más de una ocasión. Esto coincide con el propósito reivindicador del programa cardenista, *El Indio* es un claro ejemplo y se inserta en la perspectiva del Partido Nacional Revolucionario y ello justifica la repercusión oficial que tuvo.

En esta novela López y Fuentes se propuso trazar varios cuadros de la vida indígena: su ambiente y sus modos de existencia. La trama es la siguiente: tres blancos exploradores llegan a cierta ranchería enclavada en una región de la que tienen un mapa revelador de la existencia de oro; vienen en busca del codiciado metal, secretamente escondido, pero nada encuentran y someten a tormento al joven guía para arrancarle la verdad sobre el sitio donde se guarda el *teocuitlatl*.<sup>12</sup> Todo resulta inútil. El

<sup>12</sup> *Oro*, Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana, p. 486. Gregorio López y Fuentes utiliza voces y expresiones de origen indígena y otras propias

apuesto aborígen, en un descuido huye, pero al rodar por una pendiente resulta lesionado, lo que desata la ira de la tribu y comienza una guerra que es reprimida a sangre y fuego hasta lograr una paz ficticia y negociada.

Hay un personaje en que López y Fuentes expone su tesis acerca del problema social del indio: El presidente municipal se pregunta y contesta: ¿de qué sirven los indígenas? “si son refractarios a todo progreso”. Y concluye, salvajemente: ¡Han hecho bien los hombres progresistas y prácticos de otros países, al exterminarlos! ¡Raza inferior! ¡Si el gobierno del centro me autorizara, yo entraría a sangre y fuego a todos los ranchos, matando a todos, como se mata a los animales salvajes! (p. 30)

El profesor opina del mestizaje como un factor importante y progresista... Otros dicen que sólo la escuela puede ayudar a los pueblos indios a salir adelante.

Exaltado, el maestro rural expone una tesis y va enumerando los beneficios que se pueden proporcionar al indio para incorporarlo a la cultura y darle confianza.

Agrega: mi teoría radica en reintegrarles la confianza a fuerza de obras benéficas, pues por fortuna, el indio es agradecido; tratándolos de distinta manera; atrayéndolos con una protección efectiva y no con la que sólo ha tenido por mira conservarlos para sacarles el sudor, como cuidamos al caballo que nos carga... continúa: “después el maestro, pero el maestro que conozca las costumbres y el sentir del indio...” (p. 31)

López y Fuentes en *El Indio* utiliza la técnica de la novela de masas. Hay cierto simbolismo latente de un pasado histórico presente. Como un ritual que se repite sin tener un principio ni

---

de esta región cuyo significado enriquece el lenguaje literario empleado en sus novelas de ambiente rural.

final. Acciones habituales que no pueden ser modificadas porque ya forman parte de la vida cotidiana. Desde el capítulo inicial hay una imprecisión en la filiación de los personajes y la determinación del tiempo que parece que se repite el capítulo de la Conquista, como si estuviese grabado en una cinta cinematográfica. El símbolo y el encuentro de dos culturas: la blanca: *la de razón* y la indígena, sumisa y atávica. La codicia y barbarie del blanco: el oro; sus medios: la violencia y la destrucción. El indio se subleva, clama venganza; sufre el castigo y la humillación. Se antepone la fuerza y la persuasión sutil. Intervienen el poder del Estado y el de la iglesia y confinan a la esclavitud al que ha violentado las leyes. El gobierno personificado en el líder corrupto usa al indio como instrumento político; le recuerda sus derechos atropellados y lo lanza contra el patrón latifundista, para abandonarlo, después a su suerte. La iglesia cuya imagen es la del cura inescrupuloso y rapaz, explota la ingenuidad y el fanatismo del pueblo, con un criterio comercial. El conflicto amoroso tribal —el Guía, la Joven y el Cazador— ponen de manifiesto las costumbres ancestrales en las que la toma de decisiones corresponden sólo a los *viejos* de la comunidad.

La música, la danza y el alcohol; el *volador*: huelen a fiesta y tragedia. Culto a la muerte. Símbolo presente en todas las culturas mesoamericanas.

La *carretera*, la *iglesia*, y la *escuela* son *mitos* que utiliza el blanco para convencer al indio y tratar de incorporarlo a la civilización.

Superstición, idolatría, brujería y conjuros son prácticas rituales que al margen de la religión cristiana realizan los grupos indígenas, aún en esta época.

Varios capítulos los dedica el autor a presentar aspectos folclóricos de esos grupos indígenas, en la fiesta del *volador*

nos describe con lujo de detalles desde la tala del árbol que servirá de poste, la ceremonia de iniciación, hasta el vuelo de los *hombres pájaro*.

Tres líneas de acción en constante oposición entrecruzan la estructura *radial* de la obra: la postura del blanco, patrón y mandamás; la del indio conminado a la sumisión y, los ideales postergados de la Revolución.

El lisiado, símbolo del aniquilamiento brutal de las culturas indígenas, permanece impávido, esperando pacientemente la redención de su raza.

Algunos capítulos de *El Indio* son cuadros o escenas que el autor vivió en sus años de adolescencia en esta región; pero, en sí, la narración lineal constituye una unidad de acción con un personaje colectivo: el indígena en abstracto, la personalidad (arquetípica de los habitantes ancestrales de estas tierras). El autor no formula abiertamente una teoría, confronta dos opiniones: la del alcalde y el profesor, y en el trasfondo expone una idea. Esta viene a ser el eje central de *El Indio*. Los apartados conforman cuadros y escenas de la vida rural y las costumbres de estas razas; sus fiestas, su vestimenta, su lenguaje, sus códigos tribales, en fin, todo gira en torno al problema social indígena, como personaje cuyas vertientes, confluyen en la corriente indigenista, cuyo reflejo procura dar el autor.

El proyecto nacionalista de los gobiernos posrevolucionarios socialistas emanados de la Revolución, otorgan el derecho del indio a la tierra, por lo que la solución del problema no puede ser resultado de un movimiento filantrópico o humanitario, sino social agrario y cultural.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> *México en la Cultura*, Suplemento de *Novedades*, México, 19 de febrero de 1956, pp. 1-2.

El lisiado sigue en su escondite de vigia, desconfianza asomada a la carretera —que es la civilización— desde la breña. En lo alto de la serranía otro aguarda la señal. Como todos los suyos, sólo saben que la *gente de razón* quiere atacarlos; que en la sierra y en el valle, los odios, en jaurías, se enseñan los dientes; y que el líder goza de buena situación en la ciudad.<sup>14</sup>

Verna Carleton escribió a propósito de *El Indio* en la sección *Book Review* del *New York Times*:

Gregorio López y Fuentes tiene dos cualidades indispensables de auténtico novelista: una cálida aguda simpatía por el género humano, por el hombre como ser viviente y activo a la que añade una honestidad intelectual absoluta que no le permite corromper la sinceridad de su novela con notas o toques sensacionalistas. Y concluía: Por esta razón, *El Indio* puede ser considerado con *Los de abajo* de Azuela y *El águila y la serpiente* de Guzmán, muy digna de ser incluida en la muy corta nómina de libros que han ganado un sitio firme en la literatura mexicana.<sup>15</sup>

La última década del siglo veinte está llena de acontecimientos políticos y sociales que desencadenan hechos violentos. Grupos disidentes marginados manifiestan su inconformidad y ponen en riesgo la aparente estabilidad de la nación. El llamado Ejército Zapatista de Liberación Nacional irrumpe violentamente en el sur del país, alzándose en armas; exige la renuncia del presidente. Toman como bandera la voz de los pueblos indígenas del país y reclaman sus derechos y reivindicaciones. Como respuesta, el Gobierno, y algunos grupos de poder condenan el levantamiento haciendo declaraciones llenas de retórica oficialista. El presidente nombra una Comisión para la Concordia y Pacificación (Cocopa) formada por representantes de varios sectores para tratar de conciliar y resolver el problema. El ofreci-

<sup>14</sup> Gregorio López y Fuentes, *El Indio*, México, Porrúa, 1974, p. 123.

<sup>15</sup> A. Magaña Esquivel, *El refranero de López y Fuentes*, Suplemento de *El Nacional*, marzo 31, 196.

miento de prerrogativas y la firma de los Acuerdos de San Andrés traen consigo una tregua y un compás de espera que no vislumbra nada claro. El 14 de agosto de 2001 se firma la Ley de los Derechos de los Pueblos Indígenas, que incorpora a las etnias al desarrollo del país, pero no se consigue mucho, el problema sigue latente al iniciar un nuevo siglo.

## OBRAS CONSULTADAS, PERIÓDICOS Y REVISTAS

ABREU Gómez, Ermilo, "Gaceta de letras, Comentario a una novela de Gregorio López y Fuentes", en *El Universal ilustrado*, noviembre 17 de 1932.

———, *Sala de retratos*, México, Leyenda, 1946, pp. 163-16.

ALEGRÍA, Fernando, *Historia de la novela hispanoamericana*, 4a. edición, México, Ediciones de Andrea, 1974.

BENÍTEZ, Fernando, *Cárdenas y la Revolución Mexicana*, México, FCE, 1984.

BRUSHWOOD, J. S., *México en su novela*, México, FCE, 1973.

———, *La novela mexicana (1967-1982)*, México, Grijalbo, 1984.

BOLIO, Dolores, "Tierra por López y Fuentes", en *The New York Times Book Review. Sec. Magazine para todos. El Universal*, 4 de marzo de 1934, p. 7.

CARBALLO, Emmanuel, *Narrativa mexicana de hoy*, Madrid, Alianza Editorial, 1969.

Castro Leal, Antonio, *La novela de la revolución mexicana*, México, Aguilar, 1963.

CHUMACERO, Ali, *Gregorio López y Fuentes*, Letras de México, núm. 9, 15 de septiembre de 1943.

DESSAU, Albert, *La novela de la Revolución Mexicana*, México, FCE, 1973.

- EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE, 1988.
- ESTEBANEZ Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 564.
- FRANCO, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1975.
- GONZÁLEZ, Manuel Pedro, *Trayectoria de la novela en México*, México, Ediciones Botas, 1951.
- , “Estudio sobre Gregorio López y Fuentes”, en *Revista Iberoamericana*, vol. 3, pp. 327-333, 1939.
- LANGFORD, Walter M., *La novela mexicana-realidad y valores*, México, Diana, 1975.
- LÓPEZ Y FUENTES, Gregorio, *El Indio*, México, Porrúa, 1974.
- , *Campamento*, 2a. edición, México, Ediciones Botas, 1938.
- , *Tierra*, 4a. edición, México, Aguilar, (tomo II), 1963.
- , *Mi General*, 2a. edición, México, Ediciones Botas, 1948.
- MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio, *La novela de la Revolución*, México, Porrúa, 1974.
- , “El refranero de López y Fuentes”, Suplemento de *El Nacional*, México, 31 de julio de 1944, p. 47.
- MARIÁTEGUI, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, México, Era, 1979.
- MARTINEZ, José Luis y Christopher Domínguez Michael, *La Literatura Mexicana del Siglo XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- MENTON, Seymour, *Las novelas de Gregorio López y Fuentes* (tesis), México, UNAM, 1949.
- NORIEGA HOPE, Carlos, “Carta enviada a Gregorio López y Fuentes”, en *El Universal Ilustrado*, 26 de julio de 1934, p. 18.

- OCAMPO DE GÓMEZ, Aurora Maura y Ernesto Prado Velázquez, *Diccionario de escritores mexicanos*, México, UNAM, Centro de Estudios Literarios, 1967.
- PORTAL, Marta, *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980.
- RODRÍGUEZ CORONEL, Rogelio, *Novela de la Revolución y otros temas*, La Habana, Letras Cubanas, 1983.
- RODRÍGUEZ LUIS, Julio, *Hermenéutica y praxis del indigenismo*, México, FCE, 1980.
- SEFCHOVICH, Sara, *México: País de ideas; país de novelas*, México, Grijalbo, 1980.
- SELVA DE LA, Salomón, "Un gran libro mexicano: 'El Indio', de Gregorio López y Fuentes", sec. Editorial, *El Universal*, 24 de octubre de 1935, pp. 3-10.
- SILVA HERZOG, Jesús, *Trayectoria ideológica de la Revolución Mexicana*, México, FCE, 1984.
- VALADÉS, Edmundo y Luis Leal, *La Revolución y las Letras*, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1960.

## DOS NOVELAS POLICÍACAS MEXICANAS:

### EL COMLOT MONGOL Y ENSAYO DE UN CRIMEN

ELIZABETH MUSTAFÁ ZÚÑIGA\*

Filiberto García personaje principal de la novela *El complot mongol* de Rafael Bernal, así como Roberto de la Cruz de *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli son en esta ocasión el motivo del siguiente análisis debido a que presentan características totalmente humanas pero con la condición de que son extremas. Provocan el caos por la violencia, en ocasiones anarquía y disposición en la desobediencia a las normas y a las leyes humanas.

Físicamente son atractivos, maduros, seres solitarios y refinados, dentro de su medio. Son individuos que cuidan su arreglo personal y mantienen muy bien las apariencias. Son personajes que tienen doble vida, por un lado Filiberto García es un rentista alquilando un edificio de departamentos y por otro matón a sueldo. Mientras que Roberto de la Cruz vive una vida cómoda pero con limitaciones de un heredero venido a menos que en la noche se convierte en un jugador de apuestas, lo cual lo convierte nuevamente en un exitoso y solvente solterón.

Con la caracterización física que nos presenta Rafael Bernal podemos concluir que Filiberto García es un hombre maduro,

\* Egresada de la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX, UAM-A.

con una disciplina rígida en su cuidado personal, tiene cierta cantidad de dinero que le permite, una manicura, corbatas de seda, lociones masculinas, el uso de sastre para la elaboración de sus trajes. Podríamos también agregar que es una persona meticulosa, metódica y práctica; asimismo Roberto de la Cruz también es un hombre maduro, aunque mucho más joven que Filiberto García. Ambos hasta el momento son hombres que se presentan solos y sin relaciones permanentes.

Con relación a su estilo de vida Filiberto García tiene aparentemente una doble vida, por un lado refleja ante la sociedad ser un rentista de departamentos, mientras que por otro lado su actividad que le permitió seguramente comprarse el edificio y tener algunos lujos, es su profesión de matón a sueldo que el mismo gobierno requiere y mantiene. Análogamente, también Roberto de la Cruz tiene otra fuente de ingresos a la que recurre después de conocer a un amigo de la infancia, el cual lo introduce a su salón de juegos privado.

Para las doce y media de la noche Roberto de la Cruz había ganado algo más de mil pesos. Sólo en dos manos había perdido y en una se había retirado, y se compensó forzando las apuestas en manos sucesivas.<sup>1</sup>

Comparándolo con Roberto de la Cruz encontramos que estos personajes no tienen empleo fijo, viven de rentas o de herencias y obtienen dinero extra mediante actividades ilegales, el juego y las apuestas o el asesinato a sueldo. Ambos personajes no logran incorporarse al ritmo con que gira el mundo, se estancaron en el pasado y ahí viven. Filiberto en el México de los generales y soldados de la Revolución y Roberto de la Cruz en

<sup>1</sup> Usigli, Rodolfo, *Ensayo de un crimen*, 5a. edición, México, Aguilar y León y Cal Editores, 2000, p. 20.

una fijación del pasado, un asesinato a sangre fría y la música que acompañó al acontecimiento.

En Filiberto García encontramos un pasado que él quisiera compartir con Martita. Una experiencia que determinaría su futura personalidad y su manera de conducirse particularmente con las mujeres. Uno de esos recuerdos se remonta a su juventud, cuando iniciaba su trato con las mujeres y desafortunadamente se encontró con la mujer equivocada. Además del dolor del rechazo, la humillación y el desprecio, la agresión física se hizo presente.

Menos mal que no se nos queda todo. En especial de los tiempos de cuando uno es muchacho y es maje. A veces creo que ya no me acuerdo de cómo se llamaba la muchachona ésa, Gabriela Cisneros... Y yo de muchacho rogué y ella dando la puerta. Y que nos cae don Romualdo Cisneros cuando la tenía en esa huerta en Yurécuaro... Y don Romualdo me hizo que me arrodillara allí en la tierra y me bajara los pantalones y me dio de planazos con el machete. Allí, frente a Gabriela Cisneros. Y yo me puse a llorar y le dije que me quería casar con ella y don Romualdo me dio una patada en la boca. Y Gabriela Cisneros hacía como si llorara, pero se estaba riendo. Y no se tapaba las piernas. Y yo allí, llorando y con las nalgas de fuera, coloradas como si tuvieran vergüenza. Y don Romualdo dijo que él no quería por yerno al hijo de la Charanda. Así le decían a mi vieja. Al viejo nunca supe como le decían, porque nunca supe quién era.<sup>2</sup>

Otro recuerdo doloroso se refiere al asesinato de su compadre Zambrano. Zambrano cometió el gran error de hablar de más; Filiberto lo delató y cobardemente se escondió en un cuarto de hotel. Su remordimiento más grande fue enterarse que lo martirizaron, siendo que sólo debían de haberlo matado, mil veces mejor que él mismo lo hubiera hecho. Esto le provocaba a García un gran dolor. De aquí García aprendió a no hablar, a no

<sup>2</sup> Bernal, Rafael, *El complot mongol*, España, Joaquín Mortiz, 2003, p. 58.

decirle nada a nadie, ni en los momentos más íntimos dejar translucir sus pensamientos ni sus sentimientos: “¿Y para qué andar de hocicón? Los hocicones como que viven poco. Pico de cera, que el pez por la boca muere”.<sup>3</sup>

En Roberto de la Cruz encontramos dos recuerdos determinantes de su pasado. La angustia del encuentro con la Nena Cervantes le trajo a la mente momentos de su infancia, aquella angustia y ese acto de sacrificio religioso que lo llevaría a la redención misma que esa cita le podía significar.<sup>4</sup> A estos recuerdos místicos y religiosos se enfrentan aquellos que por su gran impacto y su inesperada acción, lo confunden y lo hacen dudar de sus sentimientos dulces y nobles, tan inocentes. Como el mismo Roberto de la Cruz lo acepta, él pudo haber sido un santo o un asesino, estos recuerdos lo muestran muy claramente pero hubo un recuerdo mas fuerte y más determinante, el recuerdo del asesinato ligado al vals del Príncipe Rojo, que le traía aparejados mareos y turbación completa, un incierto deseo de búsqueda de un placer no tradicional, no común. Las palabras del militar se le quedaron en la mente “para que te diviertas”.

Durante la revolución, cierto día Roberto de la Cruz, siendo niño, caminaba de la mano de un militar que lo cuidaba. De pronto, éste se detuvo, sacó la pistola y le disparó a un anciano que se desplomó en la acera de enfrente. —Para que te diviertas un poco, dijo el militar mientras un cilindro callejero tocaba en una esquina “El Príncipe Rojo”<sup>5</sup>

Un elemento indispensable dentro del análisis de los personajes es el aspecto psicológico, específicamente el temperamento

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 58.

<sup>4</sup> Usigli, Rodolfo, *Ensayo de un crimen*, 5a. edición, México, Aguilar y León y Cal Editores, 2000, p. 157.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 11.

y el carácter.<sup>6</sup> Ambos comparten pasados tortuosos en donde el impacto fue muy fuerte. Estas vivencias explican el por qué de su comportamiento y sus sentimientos frustrados y su conducta solitaria. Son seres que en otras circunstancias hubieran sido más “normales”. Rafael Bernal inmediatamente nos da pistas acerca de su personaje, en este pasaje podemos apreciar que Filiberto García es un ser inseguro, que necesita de un fetiche, su pistola, para sentir esa seguridad que no posee con su persona.

Ya vestido volvió al baño para verse al espejo. El saco era nuevo y el sastrero había hecho un buen trabajo; casi no se notaba el bulto de la pistola bajo el brazo, sobre el corazón. Inconscientemente, mientras se veía en el espejo, acarició el sitio donde la llevaba. Sin ella se sentía desnudo.<sup>7</sup>

Su carácter reservado e inseguro se manifiesta en su vida social y el sentimiento de no pertenencia en su hogar y aparentemente a ningún grupo, tal pareciera un lobo estepario.<sup>8</sup>

Muy pocas gentes lo visitaban... No había nada allí que fuera personal; ni un cuadro; ni una fotografía; ni un libro; ni un sillón que se viera más usado que otro; ni una quemadura de cigarro o una mancha de copa en la mesa baja del centro.<sup>9</sup>

Su carácter introvertido, sumamente reservado y tal vez hasta agrio lo vemos reflejado en acciones como la no aceptación de bromas o chistes, nunca hacer mofa a costa de nadie, sus pensamientos reservados a cuestiones más relevantes.

<sup>6</sup> Sánchez, Luis Alberto, *Breve tratado de literatura general y notas sobre la literatura nueva*, 12a. edición, Chile, Ediciones arcilla, 1952, p. 35.

<sup>7</sup> Bernal, Rafael, *El complot mongol*, España, Joaquín Mortiz, 2003, p. 1.

<sup>8</sup> Hesse, Hermann, *El lobo estepario*, México, Época, 1977, 262 pp.

<sup>9</sup> Bernal, Rafael, *El complot mongol*, España, Joaquín Mortiz, 2003, p. 8.

Sus conocidos sabían que no le gustaban los chistes. Sus mujeres lo aprendían muy pronto. Sólo el licenciado, cuando estaba borracho, se atrevía a decirle cosas en broma.<sup>10</sup>

Sólo del licenciado aceptaba bromas porque a él no le importaba morir o ser asesinado y Filiberto García no mataba por gusto, sólo por profesión. El licenciado, nombrado simplemente así, estereotipo de todos aquellos profesionistas frustrados y sin futuro es un personaje al que García le permite muchas cosas y tal vez es su único amigo. García lo utiliza como informante cuando tiene necesidad de su talento profesional y tan estrecha podría suponerse esa amistad aunque ninguno la acepte. Son detalles como el aceptar del licenciado y únicamente de él bromas.

Sólo el licenciado, cuando estaba borracho, se atrevía a decirle cosas en broma. Es que a ese pinche Licenciado como que ya no le importa morir. Cuando tiraron la bomba atómica en Japón, me preguntó muy serio, allí frente a todos: “De profesional a profesional, ¿qué opina usted del Presidente Truman?” Casi nadie se rió en la cantina.<sup>11</sup>

Para Roberto de la Cruz el fetiche es diferente, no se trata de ninguna arma, sino simplemente de una melodía, de un vals que conserva en una cajita musical. El vals maldito es el “Príncipe Rojo”.

Violan el orden buscando reestablecerlo. Matan porque es necesario. Rastrear lo indeseable de la sociedad que los agobia, son seres solitarios con relaciones fallidas, ambos pierden a su mujer amada. La pérdida coincide con la obsesión de estos personajes. En el caso de García, la obstinación de esclarecer el complot y Roberto de la Cruz al desear realizar el asesinato

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 9.

<sup>11</sup> Bernal, Rafael, *El complot mongol*, España, Joaquín Mortiz, 2003, p. 10.

perfecto, lo consigue, sin saber que su amada esposa sería su única e invaluable víctima.

La escrupulosa responsabilidad al proyecto encomendado a Filiberto García y su miedo a los sentimientos que provoca la chinita, lo alejan de ella descuidando su protección, perdiéndola irremediamente. Un descuido, que le dio un gran golpe a su pobre corazón cansado y sin brillo. La relación entre Martita y Filiberto es muy similar a la que encontramos entre Evaristo y Dora Elsa de la novela *El miedo a los animales* de Enrique Serna

La relación es clave para la estructura narrativa de la novela, pues en ella el protagonista finca sus esperanzas de tener una vida diferente, libre y normal. Es también un motor que lo hace reconocerse como un ser bueno y verdadero [...]<sup>12</sup>

Un elemento que se puede observar tanto en *El complot mongol* como en *Ensayo de un crimen* es la intención tanto de Filiberto García como Roberto de la Cruz de llevar a cabo crímenes sin móviles pasionales ni económicos ni de ninguna otra índole.

Para Filiberto García como producto de su trabajo, que coincidentemente, elimina a los seres indeseables, escoria social que pretenden romper el equilibrio de la sociedad, en un inicio mundial y finalmente nacional. Generalmente se enfrenta con delinquentes y prostitutas que elimina casi como si fuera un sheriff en el viejo oeste.

—No sé, Graves. Estamos investigando y eso es todo.

Ya debe haber aprendido que en nuestra profesión se investiga para llegar a una verdad desconocida.

<sup>12</sup> Valero, Vida y Alejandra Herrera, "Enrique Serna y la novela negra", en *Línea*, 17 de junio de 2003. <http://www.uam.mx/difusion/revista/dic99/valero.htm>.

Cuál sea esa verdad no nos importa y si la supiéramos de antemano, ya no tendría caso investigar.

—Sólo ejecutar —dijo García.

—Exactamente Filiberto, sólo ejecutar. Y ahora se nos ha dado el encargo de investigar tan sólo, porque aún no llega el momento de ejecutar.<sup>13</sup>

Para Roberto de la Cruz su pretensión era el llevar a cabo el crimen perfecto, fríamente planeado y calculado. Las personas que debían morir eran aquellas indeseables, gente repulsiva e innecesaria en la sociedad.

Como se puede observar en estos dos ejemplos, se podría mencionar como característica común al tratar de eliminar la “basura social”.<sup>14</sup>

Pidió una nueva taza de café. Su vocación real era aquella, confesada en el baile pueblerino a una muchacha de humo con figura de novia: un gran santo o un gran criminal. Había comido demasiado bien para poder ser un gran santo. Lo hizo saltar de la silla un grito. La hijita del papá gordo se había caído del columpio. El papá la regañó y la zarandeó, y la niña gritó precoces respuestas. La mamá gorda intervino. Sí, no tendría más remedio que ser un criminal. Esta familia se prestaba para ser asesinada, bromeó para sí, y con uno de esos saltos peculiares a su imaginación, anticipó los encabezados de la primera plana de la segunda sección de los diarios: “Nuevo Romero Carrasco Asesina a Toda una Familia en Elegante Restaurante”. Sonrió con burla de sí mismo mientras prendía otro cigarrillo. Ah, pero el motivo. El motivo sería muy diferente: él mataría por estética, para acabar con los papás gordos, con las niñas malcriadas y con las esposas irascibles. Aunque en realidad, pensó borrando ya su sonrisa mental y con una actitud interior seria, lo interesante sería cometer el crimen insondable, inexplicable para el mundo. No por dinero, ni por amor, ni por celos, ni por venganza, ni por locura. Lo interesante sería el crimen gratuito, si es que eso existe.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Bernal, Rafael, *El complot mongol*, España, Joaquín Mortiz, 2003, p. 115.

<sup>14</sup> Término que utilizo para dar a entender aquellas personas no gratas para la sociedad debido a sus estilos de vida.

<sup>15</sup> Usigli, Rodolfo, *Ensayo de un crimen*, 5a. edición, México, Aguilar y León y Cal Editores, 2000, p. 14.

Sin embargo estos seres son sensibles, el dolor de ambos contagia al lector, su bondad no tiene límites, cuando están dispuestos a brindarla. Son capaces del respeto, de la amistad sin interés, del amor sin barreras. Aunque tienen tendencias misóginas son nobles y respetuosos con las personas que aman.

Un detalle no mencionado a lo largo del presente trabajo es la falta de vida espiritual o religiosa, aunque se asoma de vez en cuando esta interrogante acerca de la muerte y su significado, no es tan fuerte como la situación funcional de aplicarla. Muy significativa es la última escena en donde el licenciado acompaña a García y además le ayuda rezando, pues García ya no sabe rezar.

—¿Dónde está el difunto, Capi?

—Venga

Pasaron a la recámara. La luz de la ventana daba sobre la cama y la forma hierática del cadáver. García acercó dos sillas al pie de la cama. Hizo que el Licenciado se sentara en una de ellas. Luego fue a la cocina y trajo dos vasos, los llenó de coñac y le dio uno al Licenciado. Con el otro en la mano se sentó.

—Gracias —dijo el Licenciado.

—Rece, Licenciado

—¿Qué rece? Pero si ya no me acuerdo...

—Se lo pido como amigo. Récele algo, aunque no haya velas.

El Licenciado empezó a recitar, como en sus tiempos de monaguillo. Las palabras le salían mezcladas, embarradas de borrachera.

—Requiem eternam dona eis Domine. <sup>16</sup>

Me parece que a pesar del mal que ambos hacen, al quebrantar las normas y la moral general como “no matarás”, “seguirás las normas de la ley de Dios y la de los hombres” a pesar de su rechazo a grupos vulnerables de la sociedad y de la violencia que en ocasiones llevan a cabo, el lector se identifica con estos

<sup>16</sup> *Op. cit.*, pp. 213-214.

personajes. Esta característica se debe posiblemente a que los tiempos actuales requieren de personajes reales pero exacerbados, llevados al límite en el bien y en el mal sin medias tintas, que amen y odien con intensidad, porque tal vez el ser humano es tan gris que necesita color.

Con la intención de mostrarnos una historia más real, los autores nos presentan detalles y rasgos de la ciudad de México para crear el ambiente idóneo para la comprensión de la historia. Coincidentemente estos personajes también son cronistas indirectos de nuestra ciudad, con sus constantes reuniones de trabajo o sus paseos de meditación. La crónica es un género muy recurrido en nuestra literatura, sobre todo después de la Conquista de México. Contamos con crónicas indígenas y españolas. Posteriormente ya con el mestizaje, la visión fue otra. Ya no se trataba de explicar por qué perdimos o por qué ganamos, se buscaba retratar a México, en sus costumbres, en su gente, en sus ciudades, en sus campos. De acuerdo con Francisco Conde Ortega:

La crónica es, por su naturaleza, una lucha contra el tiempo. Y su combate entraña la más desoladora de las certezas: lo efímero de su condición primera: la actualidad en función de lo que sí ocurrió, no de lo que pudo haber pasado.<sup>17</sup>

Tanto en *Ensayo de un crimen* como en *El complot mongol* encontramos una deliciosa descripción de la ciudad de México, concentrándose en el centro de la misma. Es muy importante este detalle, porque no sólo las novelas nos están invitando a conocer a los personajes y a su trama si no de manera indirecta

<sup>17</sup> Conde, Francisco, "La crónica literaria: un escudo contra el tiempo", en *Tema y variaciones de literatura*, semestre 2, núm. 19., 2002, p. 80.

a la ciudad, convirtiéndose en promotores y cronistas de la misma. En *El complot mongol* Filiberto García se mueve en el centro de la ciudad de México. Visita la calle Dolores en donde se encuentra el barrio chino al cual recurre para jugar poker con los chinos Santiago y Liu, entre otros. Esta calle que actualmente está repleta de comercios donde se venden lámparas de luz, fuentes decorativas y ventiladores de techo. Una calle que aún en la actualidad conserva una cuadra con restaurantes de comida china. Filiberto García se reúne con sus compañeros espías en el Sanborns o en la cantina de La ópera en Cinco de Mayo, que ya no existe. Las investigaciones sobre las calles de Donceles y Revillagigedo o el hotel de la calle Mina. Nos recuerda lugares que aún se pueden visitar u otros que ya no existen. Son un pequeño tributo a nuestra ciudad de México.

Usigli tampoco se queda atrás, aunque su radio de acción es algo diferente. Roberto de la Cruz, quien vive en Hamburgo se pasea por el Paseo de la Reforma, que desayuna en el hotel Reforma por la calle de París. Que juega durante las noches en casa de Asuara ubicada en Durango 300. Personaje que tiene su herencia en el glorioso Banco de México ubicado en la calle 16 de Septiembre, en el Centro Histórico de la ciudad de México.

Nos describe sus caminatas alrededor del monumento de la Revolución, la Alameda, la Secretaría de Relaciones,<sup>18</sup> la Avenida Juárez y el Palacio de Bellas Artes. Cuantos de los que viven en esta Ciudad no conocen estos sitios. Son sitios que se recrean visualmente en el lector ciudadano porque son parte de su identidad regional. Puntos clave para caracterizarnos. Y para quien no vive en la Ciudad más grande del mundo, un buen pretexto para intentar seguir el itinerario de Roberto de la Cruz.

<sup>18</sup> Hoy Secretaría de Relaciones Exteriores.

Vicente Francisco Torres nos muestra de una manera muy clara, breve y muy atinada, el retrato a la Ciudad de México que hicieron estos autores:

Luis Moya, Cinco de mayo, Revillagigedo, Artículo 123; La ópera, pomadosa y tradicional cantina ubicada en Cinco de Mayo, es un punto neurálgico en la trama de la novela y la vetusta colonia Guerrero (Came-lia, Mina), llena de misterios, de cinturitas, de temblorosas vecindades y de tristes hoteles de paso. También hay alguna otra coincidencia entre las dos novelas mencionadas: Filiberto tendrá citas en Sanborns de Lafragua y en el Café Paris; y Graves, el agente del FBI, fuma Lucky, como Roberto de la Cruz.<sup>19</sup>

Además de este recrear lugares existentes y conocidos, los personajes viven, odian, aman y mueren en los lugares en donde los ciudadanos, lo hacemos diariamente.

Estos protagonistas también son la voz de muchos mexicanos inconformes con varias acciones del Gobierno Federal o de algunos órganos policíacos y sociales. Se atreven a decir qué cosas no les parecen bien y por qué, y he ahí un rasgo de valentía ante tanta cobardía. En las dos obras hay un trasfondo de denuncia política y policíaca. Se pone en entredicho la eficacia de la policía al no capturar al verdadero culpable de los crímenes como en Usigli o como en *El complot mongol* al hacer a un lado a la policía por su incapacidad para involucrarse en el complot.

Con relación a la denuncia política es más claro en *El complot mongol* ya que todo gira alrededor de un ardid político para dar un golpe de Estado. Retomando de la novela tenemos frases como las siguientes:

<sup>19</sup> Torres, Vicente Francisco, *Xeroscopia*, 2003 p. 38.

¡Pinche Coronel! No quiero muertes, pero bien que me manda llamar a mí. Para eso me mandan llamar siempre, porque quieren muertos, pero también quieren tener las manos muy limpiecitas. Porque eso de los muertos se acabó con la bola y ahora todo se hace con la ley. Pero a veces la ley como que no alcanza y entonces me mandan llamar. Antes era más fácil. Quiébrese a ese desgraciado. Con eso bastaba y estaba clarito, muy clarito. Pero ahora somos muy evolucionados, de a mucha instrucción. Ahora no queremos muertos, o por lo menos, no queremos dar la orden de que los maten. Nomás como que sueltan la cosa, para no cargar con la culpa. Porque ahora andamos de mucha conciencia. ¡Pinche conciencia! Ahora como que todos son hombres limpios, hasta que tienen que mandar llamar a los hombres nada mas para que les hagan el trabajito.<sup>20</sup>

Revela el autor que los funcionarios civiles todavía son como los generalotes que requieren de matones a sueldo en vez de leyes, diálogos o convenios para silenciar o convencer a sus oponentes. Como la siguiente expresión del licenciado, que aún día nos carcome el ánimo a los mexicanos, en donde nos demuestra la negación de las leyes para dar paso a la amigocracia o al dedazo que hasta la fecha nos caracteriza como sociedad:

—Sí. Como que lo descuatificaron. Pero que resulta que en una amigocracia, un abogado que no es cuate sale sobrando. Ahora que lo pienso, mi padre fue leal a don Porfirio, pero yo no pude ser leal a las leyes que estudié. En lugar de la justicia, busqué la cuatificación. Lo que le hubiera pasado, Capi, si en su juventud le toca una época de mucha ley.<sup>21</sup>

También hay una crítica al discurso demagógico del gobierno que a pesar de las atrocidades que realiza se justifica en aras de la patria:

—Como ve —siguió Del Valle—, no nos ha movido a este asunto tan peligroso el interés personal o la ambición. Es el amor a la patria lo que nos obliga a obrar en esta forma, contraria a nuestros principios. Le puedo

<sup>20</sup> Bernal, Rafael, *El complot mongol*, España, Joaquín Mortiz, 2003, p. 13.

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 167.

asegurar que el futuro gobierno, el que se inicia mañana, necesita de hombres valerosos como usted...<sup>22</sup>

Es así como Vicente Francisco Torres en *La otra literatura mexicana* nos menciona:

—Cuando Bernal se aparta radicalmente de la narración clásica, de planteamiento de asuntos cristianos y aborda una novela dura, escrita con un lenguaje rudo que cuestiona la situación social de nuestro país.<sup>23</sup>

Y el mismo autor lo corrobora al aseverar: “El complot mongol” se convierte en una novela política, de una imaginación muy crítica contra los que subieron al carro de la revolución.<sup>24</sup>

El papel de estos personajes es mantenernos al filo de la emoción, ya que capturan la atención desde el inicio. Coincidentemente en el caso de *El complot mongol* y el *Ensayo de un crimen*, Vicente Torres nos menciona:

Quizás esta sea la razón<sup>25</sup> de que Borges, Bioy Casares, Rafael Bernal o Rodolfo Usigli, escritores oficiales, han conseguido algunas de las mejores muestras de la literatura policial iberoamericana que, en general, apuesta más por el suspense que por otros elementos como el lenguaje cincelado, la elaboración de atmósferas, la construcción de personajes profundos o la forma compleja.<sup>26</sup>

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 197.

<sup>23</sup> Torres, Vicente Francisco, *La otra literatura mexicana*, México, Escritores del siglo XX, Gobierno de Veracruz, 2002, p. 31.

<sup>24</sup> Torres, Vicente Francisco, *Xeroscopia*, 2003, p. 35.

<sup>25</sup> “A pesar de que Juan Carlos Onetti, en una entrevista con Jorge Ruffinelli, sostenía que a la novela policíaca no le falta nada para ser literatura artística sino le sobra la voluntad de mantener el interés del lector, ‘crea con Edmund Wilson, que a la mayor parte de esta narrativa le falta calidad imaginativa, carece de la capacidad de crear nuevas propuestas que rebasen los estereotipos’ (Torres, 2002:139).

<sup>26</sup> Torres, Vicente Francisco, *La otra literatura mexicana*, México, Escritores del siglo XX, Gobierno de Veracruz, 2002, pp. 139-140.

En *El complot mongol* aunque parece que se están esclareciendo las cosas, siempre aparecen acontecimientos que le dan un giro a veces de 180 grados a las interpretaciones del lector. El conocer la personalidad, el pasado tortuoso que al protagonista persigue; saber acerca de los muertos que tiene en su haber y creo que el dolor más genuino que contagia al lector con la muerte de Martita. La sorpresiva resolución y fin del *complot mongol* sorprende por el hábil manejo del autor y la imborrable imagen de Filiberto García velando a Martita junto al Licenciado. Son elementos que hacen de esta novela, una obra memorable y valiosa.

Tal vez el momento más intenso es cuando Filiberto García después de atreverse a comprarle un reloj a Martita regresa a su casa, para encontrarla en el piso ya muerta. El dolor de García es intenso, aunque su actitud es muy fría, no llora, no grita, no habla. Solo cubre el cuerpo y lo ve, lo besa en la frente. Tal vez este estoicismo es lo que marca un dolor tan grande que el lector es contagiado por él. Lo que hace que García se convierta para el lector en un ser con grandes sentimientos y finalmente busca la venganza, que coincidentemente lo lleva a desenmarañar el supuesto complot mongol.

Roberto de la Cruz podría considerarse un loco con anhelos de fama, popularidad y notoriedad, tal como los asesinos solitarios. Ya que la busca mediante el asesinato gratuito. A pesar de sus intentos fallidos, el momento clímax es cuando al pretender asesinar a una amiguita, a quien mata en realidad es a su amada esposa. Seguramente la consternación, la sorpresa hará que el lector sienta pena por el protagonista. Buscó el crimen perfecto, ser un gran asesino y lo único que consiguió fue que lo consideraran loco, un asesino pasional y vengativo. Me parece que a cualquiera le estremecen finales como estos.

## BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- Bernal, Rafael. (2003) *El complot mongol*. (1969), Madrid, Joaquín Mortiz, 214 pp.
- Conde, José Francisco. (2002) "La crónica literaria: un escudo contra el tiempo", en *Tema y variaciones de literatura*, semestre 2, núm. 19, pp. 77-90.
- Gómez España, Martha. (1977) *La obra literaria y su contexto*, México, Trillas, 2a. edición, 1989, 78 pp.
- González Torres, Armando. (2002) "Monsiváis y la legitimidad de la crónica", en *Tema y variaciones de literatura*, Semestre 2, núm. 19.
- Pérez Gutiérrez, Leticia y Margarita del Valle de Montejano. (1983) *Metodología de la lectura*, México, Secretaría de Educación Pública, 331 pp.
- Sánchez González, Arnulfo. (1989) *Los elementos literarios de la obra narrativa. Conocimientos básicos para su análisis*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989. 122 pp.
- Serna, Enrique. (1995) *El miedo a los animales*, México, Joaquín Mortiz (Narradores contemporáneos), 269 pp.
- Torres, Vicente Francisco (2002) *La otra literatura mexicana*, México, Escritores del Siglo XX, Gobierno de Veracruz (colección: Escritores del Siglo XX), 177 pp.
- Torres, Vicente Francisco. (2003) *Copiasxeros*, pp. 23-40.
- Usigli, Rodolfo. (2000) *Ensayo de un crimen* (1987), México, Aguilar León y Cal. Editores, 5a. edición, 219 pp.
- Valero, Vida y Alejandra Herrera, *Enrique Serna y la novela negra*. En línea. 17 de junio de 2003. <http://www.uam.mx/difusion/revista/dic99/valero.html>.

Dijimos: nunca más.  
Y ahora, monstruosa,  
se repite la historia.

J. E. Pacheco, *El silencio de la luna*

**M**orirás lejos es una de las novelas que no deben ni pueden olvidarse en un recuento de lo mejor de la narrativa mexicana del siglo XX. Coincide en año de publicación con *Cien años de soledad* y José Emilio Pacheco escribe la segunda versión diez años después con cambios no sólo de estilo sino con nuevos datos, precisiones y algunos cambios en la presentación tipográfica.<sup>1</sup>

En esta novela, Pacheco crea una historia concebida como prosa detectivesca para averiguar la identidad de un posible acechante y determinar cuáles son sus planes respecto de eme, nazi que se ha autoexiliado en México, lugar distante de donde se

\* Profesora de Teoría Literaria en la Universidad del Claustro de Sor Juana.

<sup>1</sup> Puedo ejemplificar con el cambio de lugar de las posibilidades Fünf a Elf sobre la identidad de eme de "Salónica" a "Totenbuch", dos de las grandes partes en que se divide la obra [*Morirás lejos*, 1967, pp.103-104 y en segunda versión, p. 123], además de una posibilidad más (Zwölf). Hay actualizaciones que se ajustan a una nueva y más desesperante realidad: desaparece un anuncio del periódico que daba una oportunidad a los que están en la década de los cincuenta y aparecen anuncios solicitando empleados entre veinte y treinta y cinco años [*Morirás lejos*, 1986, p. 13].

perpetró el exterminio organizado de judíos, principalmente. El plano ficcional se entreteje con uno metaficcional, en el que el autor implícito presenta las posibilidades que tiene para escribir la historia de eme y de Alguien. En ambos planos el lector juega un papel decisivo, pues es a quien corresponde discriminar e interconectar posibilidades. Sin lugar a dudas, en toda la obra de Pacheco, la participación del lector es fundamental para completar la obra y en *Morirás lejos* es inminente para avanzar.

Paralela a la historia de Alguien y eme y, a partir de “Ton-tenbuch”, en el tercer capítulo, en recurrente combinación, se escribe la historia metaficcional de un narrador-autor que reflexiona sobre: las posibilidades de establecer la situación inicial, la identidad de Alguien según la actitud que asuma, la conformación de eme como personaje. En esta convicción de que en el hecho literario la posición del lector es fundamental, a la par de ficcionalizar, un autor recrea voces de lectores o de interlocutores virtuales.<sup>2</sup> A veces, la narración es aparentemente interrumpida por una voz que la califica, un lector implícito o un interlocutor o grupo de interlocutores.

En el plano ficcional el lector puede elegir entre nueve hipótesis la identidad del sujeto sentado en la banca del parque junto a un chocho y cerca de un pozo cubierto con una torre de mampostería. Al final y de acuerdo con esa elección, optará, si no le gusta el desenlace propuesto, por uno de los desenlaces alternativos. La novela requiere pues, un lector dispuesto a regresar las

<sup>2</sup> El escritor–narrador o narrador–autor, como aquí he preferido llamarle, es un agente organizador que considera su labor de escritura y forma parte de la narración. Es diferente del escritor empírico. “En la tradición de la metafiction narrativa, la representación del autor en la ficción y del acto de contar o de escribir, muestran una autoconciencia narrativa del texto como producto de una intencionalidad narrativa, de una construcción cuyo artífice, cuyo productor, es representado en el discurso”, explica Catalina Gaspar en *Escritura y metafiction*, La Casa de Bello, Caracas, 1996, p. 71.

páginas, confrontar su primera decisión con el desenlace que juzgue creíble y, quizá, cambiarla.

La elaboración de la identidad de los actantes forma parte importante del plano ficcional y del metafictional. En el primer caso se definirá la identidad y grado de responsabilidad de eme en el genocidio cometido por los nazis; en el segundo, se trata de armar una narración de entre la multiplicidad que se sugiere. La identidad como conjunto de características distintivas no es el punto de inicio, sino el punto de llegada de este proceso escritural. Los lectores o interlocutores de la metafiction acucian una explicación definitoria al narrador-autor. “En la elaboración de la pregunta produce su escritura, en el trabajo de dar salida a los interrogantes va encontrando sus formas”.<sup>3</sup> Los actantes, el narrador-autor y los interlocutores virtuales son desdoblamientos objetivos del autor en los que quiere “ver cómo juegan en esos otros —sus dobles posibles— las relaciones que tiene con el mundo”.<sup>4</sup>

Los actantes son siluetas a las que falta precisar los rasgos. Lo poco que se conoce de Alguien es a través de las percepciones de eme: le parece que “el mismo hombre de ayer está sentado en la misma banca leyendo la misma sección, El Aviso Oportuno, del mismo periódico: *El Universal*”<sup>5</sup> y que no tiene menos de cincuenta años. Estos detalles permiten a eme suponer posibles quehaceres de Alguien, quehaceres que le otorgarían una identidad.

<sup>3</sup> César Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*, UNESCO/ Siglo XXI, México, 1972, p. 223.

<sup>4</sup> *Idem*.

<sup>5</sup> José Emilio Pacheco, *Morirás lejos*, Lecturas Mexicanas, México, 1986, p. 11. En adelante citaré en el texto directamente el número de página conforme esta edición.

La necesidad de precisar la identidad genera la motivación en el lector para escoger. Noé Jitrik señala respecto de la novela que “la acumulación de posibilidades —separadas por una simple disyuntiva ‘o’— no es más que la exigencia de un procedimiento cuya finalidad es indicar que la forma del personaje está como diluida en la posibilidad, que no es otra cosa que posibilidad”.<sup>6</sup> Los actantes son definidos por el lector cuando elige alguna alternativa en el proceso de elaboración.

Los actantes no tienen nombre, sino una designación que marca una ideología por parte del autor, José Emilio Pacheco. Así, a Alguien se le reconoce una identidad que puede ser indiferente para eme, acechante o, hacia el final, comprometida con la Historia.<sup>7</sup> En cambio, eme está escrito con letras bajas para patentizar una minusvalía y, en cualquiera de las once posibilidades de ocupación enumeradas en alemán, siempre está la certeza de su participación en el movimiento nazi. Desde el inicio de la novela eme se presenta como un sujeto temeroso de una probable venganza, autoconfinado en un desván de una casa aprisionada por dos edificios, es decir, vive en un espacio de opresión por una acción pasada. Hay un trasfondo indudable: eme aguarda el momento de ser castigado por los crímenes en los que, de alguna manera, participó. Él sabe que en Salónica, sitio que reúne a todos los que han huido, se abre el ámbito para intercambiar el rol de torturador a torturado.<sup>8</sup> Además, el autor

<sup>6</sup> Noé Jitrik, *El no existente caballero*, Megápolis, Buenos Aires, 1975, p. 89.

<sup>7</sup> Para referirme a la historia universal uso Historia y, así, distinguirla de historia entendida como anécdota o diégesis.

<sup>8</sup> Fue la ciudad macedonia que recibió una gran cantidad de judíos sefardíes cuando fueron expulsados de España. Se constituyó en la metrópoli del judaísmo oriental. Durante la segunda guerra mundial la comunidad judía de Salónica fue bárbaramente aniquilada. Cfr. Michael Molho, *Usos y costumbres de los sefardíes de Salónica*, trad. F. Pérez Castro, Instituto Arias Montano, 1950, Madrid-Barcelona, 1950.

decreta desenlaces en los que, de cualquier manera, eme muere, ya sea por asesinato, ya por suicidio. Más adelante vuelvo sobre el final inequívoco de eme.

No sería descabellado considerar que, puesto que se trata de un pasaje histórico relacionado con los judíos, el que los actantes no tengan realmente un nombre tiene una implicación mayor. Si para los hebreos el nombre encierra la esencia y decir el nombre es revelar la identidad, construir la caracterización del personaje abriría la posibilidad de conocer su nombre–esencia y, especialmente en el caso de eme hacerlo vulnerable.<sup>9</sup>

En el plano metaficcional también está la tarea de precisar la identidad del narrador-autor, del narrador omnividente, del interlocutor y del lector. La función caracteriza cada uno de los elementos que intervienen en el proceso de escritura–lectura:

pero quién es eme  
quién soy yo  
quién me habla  
quién me cuenta esta historia  
a quién la cuento (p. 147)

## ESTRATEGIAS DE MULTIPLICACIÓN DE POSIBILIDADES

En toda la novela hay hipótesis que abren un amplio espectro de posibilidades de un hecho mediante dos estrategias narrativas, a saber, puesta en abismo y la creación de un *prisma*.<sup>10</sup> En la primera, el lector reconoce condensada o en pequeño, si se recurre

<sup>9</sup> Esther Cohen escribe: “Porque nombrar, como bien escribía Walter Benjamin, es despojar al otro de su aura, y al delimitar su universo, conducirlo inevitablemente al silencio”, *El silencio del nombre. Interpretación y pensamiento judío*, Anthropos, Barcelona, 1999, p. 34.

<sup>10</sup> El término *prisma* lo tomo de C. Gaspar, *op. cit.* Explica que el reflejo de una novela metaficcional no es mimético, sino una urdidumbre de espejos

a la imagen del escudo en la heráldica, la historia principal. En la hipótesis *t* se describe como “una subhistoria en otra más vasta”. En la segunda, se crea una serie de variantes de una misma situación, razón por la que la concibo como un prisma especular.

Las puestas en abismo que sobresalen son las que corresponden al dramaturgo frustrado, la del escritor aficionado y la metonimia del gorgojo y las hormigas. En la hipótesis *t*, como en un *close up* al piso del parque, las hormigas acosan a un gorgojo, que “está solo, cercado por la tribu solidaria” (p. 54) y lo arrastran hacia las salas de tortura que hay en sus galerías interminables. La situación de eme se análoga con la de este coleóptero causante de destrucción en cosechas, frente a las hormigas que viven de su trabajo.<sup>11</sup> Se evidencia una valoración ética-histórica sobre los nazis y los judíos.

El dramaturgo frustrado ha escrito una *obrita* titulada Salónica en la que Isaac Bar Simón o Pedro Farías Villalobos, personaje toledano judeizante que padeció los *afanes de salvación* de la

---

contradictorios y caóticos que genera un prisma. Considero que el prisma como figura geométrica permite captar la idea de una situación que se repite de diverso modo en sus diferentes caras, pero es un *corpus*.

<sup>11</sup> José Emilio Pacheco recurre en poemas al mundo de los insectos y les atribuye capacidades humanas, entre ellas, la de cuestionarse sobre el sentido de su existencia. Así, colocados bajo una lente de aumento, puede parecer que son minúsculos los problemas en los que se afanan. Por ejemplo, en “Enigma” se busca una doble óptica para compararlas: del que ve la hormiga en la sábana y se pregunta si la mata o la deja libre y luego traspola su duda a la hormiga respecto de él (JEP, *El silencio de la luna*, Era, México, p. 125). En *Morirás lejos* también equipara el dolor humano y el pesar de las hormigas (p. 88). Trata también otros insectos, por ejemplo, las pulgas de circo como analogía de Dios y los hombres: “Aprendan del ejemplo: vuélvanse humildes./ La estrella de este Circo en vidrio de aumento/ dura lo que otras Pulgas: siempre, siempre/ termina como todas: aplastada./ Las Pulgas no contamos ante el Señor/ que sin embargo vive de nuestra sangre” (*El silencio...*, p. 168.)

Inquisición, cerca con preguntas a su compañero de exilio hasta descubrir que se trata de su antiguo torturador, un fraile que, a su vez, fue víctima del Santo Oficio cuando fue acusado de observar secretamente la ley de Moisés. Se introduce un tercer nivel en la puesta en abismo cuando el director sube a escena y se descubre que la obra fue, en realidad, una celada como la que Bar Simón le tendió al fraile y, a su vez, como la que eme sospecha le está tendiendo Alguien.

La hipótesis *v* considera a Alguien como un escritor aficionado que tiene “una deuda y quiere pagarla con el modesto expediente de escribir. ¿Escribir sobre qué? Sobre un tema único que le atañe y le afecta como si fuera culpable de haber sobrevivido a una guerra lejana” (pp. 63-64). Escribe artículos para el periódico sobre el peligro del nazismo, se los rechazan por ser de escaso interés. Hace una enumeración de las opiniones diversas que obtuvo como respuesta. Esta hipótesis encierra la historia de Alguien, que se descubre en el plano metaficcional ya avanzada la novela, como el personaje en el que ha proyectado su propia situación el narrador-autor. Este escritor se pregunta “hasta qué punto no es una coartada referirse a crímenes históricos mientras en el instante en que reflexiona bajo el espeso olor a vinagre/ las matanzas se repiten” (p. 67). En esta hipótesis se contempla que fuera un escritor preocupado, como el narrador-autor, por el sueño imperialista que no ha cesado. El narrador compara este “esfuerzo tan lamentable como la voluntad de una hormiga que pretendiera frenar a una división Panzer en su avance sobre el Templo de Jerusalén, sobre Toledo, sobre la calle Zamenhof, sobre Da Nang, Quang Ngai y otros extraños nombres de otro mundo” (p.68). El narrador-autor juzga su propio esfuerzo: se califica de escritor aficionado y su intento, de lamentable; sin embargo, persevera con la narración porque tiene una causa final en mente.

En cuanto a los prismas que se crean en *Morirás lejos*, en el recurrente planteo de la situación inicial el narrador-autor juega y propone variaciones de espacio, que van desde modificar elementos dentro del parque como el chopo o la banca, hasta alterarlo tanto con la propuesta de la casa demolida o la negación de la existencia de la ciudad. También agrega elementos o amplía la visión de eme más allá del parque, al Ajusco, o va cerrando la visión hasta restringirla a una escena de los insectos en el piso del parque. La repetición de la situación inicial no es, en cada caso, un reflejo mimético sino que al reiterarla la modifica en parte o la hace imposible. Así, si no hay ciudad, no hay parque donde se ubique la acción de acecho y sospecha.

El desenlace cuatro ejemplifica con claridad la idea de un reflejo alterado. Alguien está sentado frente a un terreno baldío: la casa fue demolida en 1951 y el presente de enunciación es 1966. La emboscada sólo existe en la mente de un hombre afectado psicológicamente por los daños sufridos en un campo de concentración. La situación inicial persiste, pero ha variado tanto el espacio que la acción se ha modificado y sólo es un desvarío.

Los regresos a la situación inicial marcan el carácter reflexivo de la novela. Esas repeticiones especulares son variaciones que, juntas, forman un prisma metaficcional de un hecho que en la hipótesis *r* se expresa con el máximo de abstracción: “A vigila sentado en la banca de un parque, B lo observa tras las persianas” (pp. 48-49).

En cada cara del prisma se muestra una variante mediante la precisión de ciertos elementos, añadiendo algunos o quitando otros. El texto “se constituye en un juego de espejos transformadores y sus *mises en abyme* no ‘reflejan’ el relato, lo producen”.<sup>12</sup> Al

<sup>12</sup> C. Gaspar, *op. cit.*, p. 162.

repetir, transforma y este proceso va conformando la narración con un movimiento discontinuo.

Los supuestos forman un prisma de posibilidades de un hecho: un hombre sentado en una banca durante la tarde con el "Aviso Oportuno" entre las manos, "será tema del hombre que acecha tras las persianas y le adjudica hipótesis que lo hacen ser a un tiempo víctima del progreso, corruptor de menores, padre sin hijo, amante desdeñado/ y las siguientes" (p.25). Además, hay algunas hipótesis sobre la identidad de Alguien que pueden implicar a otra: la hipótesis *b* a la *a* y la *c* a aquella. Si es un delincuente sexual puede argumentar que es un obrero calificado desempleado, o el que lo observa puede creer esto. Si fuera un padre que perdió a su hijo puede ser confundido con un delincuente sexual. Así pues, el prisma se combina con puestas en abismo y con una manera de cajas chinas.

Al interior de las hipótesis *d* y *g* también se forman variantes de una situación, enriqueciendo el juego especular de la novela. Por ejemplo, en la opción *d* puede tratarse del amante de una mujer o, justo al contrario, un marido ofendido. A partir de esta hipótesis se enumeran posibles acciones: los amantes son víctimas de sus respectivos matrimonios y han pasado por: un cortejo anacrónico, por las reflexiones de una ética aprendida en telecomedias, por pretextos, por citas clandestinas, por rupturas culposas, por la súplica, por la despedida y por la esperanza del reencuentro.

## PRISMA LITERARIO COMO TESTIMONIO

Los ocho fragmentos de testimonios de carácter histórico que aparecen en *Grossaktion* y el telegrama de Himmler, en *Totenbuch*, forman también un prisma documental de un mismo

hecho: el exterminio metódico por parte de los nazis. Unos fragmentos aportan la perspectiva de las víctimas —testimonio de Ludwig Hirsztfeld, el informe de un sobreviviente, el relato de un testigo presencial—; otros, la de unos jefes nazis —la anotación del diario de Hans Frank, un gobernador general, la orden de destrucción del gueto de Varsovia de Heinrich Himmler, Reichsfürer de la SS, el informe de Jürgen Stroop—. Ambas clases de testimonios reflejan perspectivas de una acción genocida sistemática que, como tal, se relaciona con la historia que refiere Flavio Josefo sobre la destrucción de Jerusalén por parte de los romanos.

Se ficcionalizan también diálogos del narrador-autor con interlocutores que lo cuestionan sobre el derecho de narrar los sufrimientos judíos. Es en este plano que el narrador-autor establece claramente sus razones para contar este hecho histórico: no debe olvidarse ni, aún menos, repetirse. El autor tiene la pretensión de fijar el hecho. Sólo se trata de una pretensión porque, en efecto, nunca será lo mismo imaginar, recrear en la ficción, que el hecho real, según acepta el narrador-autor. Salta la inevitable justificación teleológica de esta escritura:

Tiene razón, tiene razón; pero la billonésima insistencia nunca estará de sobra jamás. Aunque, sombras de las cosas, ecos de los hechos, las palabras son alusiones, ilusiones, intentos no de expresar sino de sugerir lo que pasó en los campos (p. 95).

Reiterar lo acontecido, imaginar una historia en el destierro entre antiguo torturador y torturado, no es sino mostrar una situación posible de un acontecimiento histórico, a saber, el nazismo como un sistema imperialista opresor que aplicó el genocidio como una acción derivada de su propia ideología —la raza aria como raza suprema con derecho a destruir o a utilizar al resto de la humanidad—. “La interacción entre historia y fic-

ción [...] establece la lógica textual que permite solucionar por el camino de la escritura la disyuntiva histórica. En la ficción, la historia domina sobre su negación y el poder absoluto se condena y destruye”.<sup>13</sup>

Aunque el narrador-autor admite que la realidad rebasa al lenguaje, que éste no puede sino sugerir y proyectar sombras, supone implícitamente que la literatura incide en la dinámica histórica.

“La historia de los personajes involucrados en Salónica, personajes individuales que pudiesen ser los protagonistas de una novela tradicional, se desdibujan y acaban convirtiéndose en símbolos múltiples con lo que se colectivizan”.<sup>14</sup> Toman entonces un lugar de arquetipos significantes de la relación pueblo opresor-pueblo oprimido que, en la novela, se concreta en romanos-judíos y nazis-judíos. Lo que hace el narrador-autor es recrear una versión de esa relación en el plano ficcional y reflexionar sobre cómo estructurar la novela en el plano metaficcional. No obstante, Pacheco no deja este planteamiento en el ámbito literario sino que apunta a una reflexión sobre la relación literatura y realidad histórica.

El narrador busca las causas de la ideología de exterminio de los nazis. En *Götterdam* explica que desde 1943 la guerra se veía perdida para Hitler y, quizá, decidieron “ofrendar víctimas propiciatorias a los dioses de un culto aberrante”(p. 135) que viene desde los primitivos arios del Tibet que trazaron la suástica, signo del fuego destructivo. El nazismo trae en su esencia el sentido de destrucción que tiene como causa remota creencias

<sup>13</sup> Yvette Jiménez de Báez, “*Morirás lejos: límite de la ficción y Babel de la Historia*”, en Hugo J. Verani (ed.), *José Emilio Pacheco ante la crítica*, UNAM/Era, México, 1993, p. 262.

<sup>14</sup> Margo Glantz, “*Morirás lejos: literatura de incisión*”, en H. J. Verani, *op. cit.*, p. 231.

de los nibelungos. El narrador-autor teme que en el prisma de esta situación básica de un pueblo que se supone con el derecho a aniquilar a otro, se recree una versión más de ella en la Historia.

*Götterdämmerung* es el título de una obra de Nietzsche y también el de una ópera de Wagner que forma parte de la tetralogía *El anillo de los nibelungos*. En esa sección, se identifica los nazis con los nibelungos,<sup>15</sup> la incineración de los cuerpos de Hitler, Eva Braun y su perro: “el funeral vikingo los cuerpos como antorchas entre las llamas del *gran finale* el gran incendio de Berlín cae el telón en la ópera [...] innegable ambición inmediata de los nibelungos para restaurar el fuego horror que yace al fondo del poder absoluto” (p. 145). Esto lo incluye en la subsección *Zwischenakt* (acto intermedio) parodiando el final mitificado de Hitler con una función operística, en la que aparentemente el gran final; pero la energía destructiva se esconde en todo afán de dominio absoluto. E insiste, como anáfora, en tres párrafos de *Götterdämmerung wir kapitulieren nie*, y una vez en español “No capitularemos jamás”. Añadido a esto, pone una oración que se lee al revés en el último párrafo de esta sección: “3391 edsed somahcul euq le rop oveun odnum lam led adaila noicilaoc” (p. 147). El lector puede no entender la reflexión conformada meticulosa y complejamente con prismas especulares.

## RECONSTRUCCIÓN Y COMPROMISO ÉTICO

El narrador-autor no permite que el lector se desbalague. En el plano ficcional busca la identidad de eme entre una sucesión

<sup>15</sup> Identifica los nazis con los nibelungos cuando despiden a Hitler: “Mientras se alzaban las llamas los nibelungos despidieron con el saludo nazi al superhombre lastimoso” (p. 141), cuyo cadáver ardía igual que los subhombres y que los azotadores (*Cfr.* pp. 142-143), equiparaciones irónicas, por supuesto.

alfabética o numérica —números en alemán— y escoge un desenlace; pero no deja al lector en tal libertad que se pueda distraer de la intención a la que apunta el texto. En el desenlace cinco se habla de develar una verdad: “Porque todo es irreal en este cuento. Nada sucedió como se indica. Hechos y sitios se deformaron por el empeño de tocar la verdad, mediante una ficción, una mentira” (p. 157). De todo lo narrado, lo que sí tuvo una entidad innegable fue el nazismo. “Sólo existe el gran crimen y todo lo demás: papel febrilmente manchado para que todo aquello (si alguien lo recuerda; si alguien, aparte de quienes lo vivieron, lo recuerda) no se olvide” (p. 156).

En el plano metaficcional se prepara para entender esa verdad y aproximarse al momento de acabar con eme: “la hora se aproxima” (p. 71), “el momento se acerca” (pp. 83 y 116). El narrador-autor indica el momento en que los prismas especulares, poliedros de variantes de un hecho básico, ya se han conformado para proceder a rematar con algún desenlace: “Se acaban las hipótesis o el narrador omnividente, extenuado a fuerza de mentir y ocultar, prefiere no detener ya más el sórdido fin de la sórdida historia de eme” (p. 148).

Hay una clara actitud ética del narrador-autor ante eme al llamarle *sórdida* a su historia, que podría ser la de cualquier nazi. Después de la acción en la que participó, sea cual sea la forma en que lo hizo —jefe o soldado—, su fin debe ser ineluctable: la tortura y el asesinato (desenlace, desenlace tres), el desangramiento y el suicidio (desenlaces uno y seis) o vivir continuamente temeroso y esperando (desenlace dos), quizá un final como los anteriores.

El desenlace incluye el de la acción ficcional y, en una división, el de la acción metaficcional, paralelamente terminan la acción de narrar y la de crear. En el desenlace dos el narrador-autor niega que ese final haya sucedido, pero al afirmar que

ocurrirá deja abierta la posibilidad de que acontezca en la realidad una historia de acecho y venganza en cualquiera de otras variantes.

El narrador-autor se dirige al lector para exhortarlo a que añada a las palabras, las fotografías, los documentales, y a que reconstruya todo con la imaginación. Éste es el camino para aproximarse a aquellos horrores. No deja posibilidad de que el lector se distraiga y no capte que la repetición —formal y temática— apuntan a un compromiso histórico.

“*Morirás lejos* —y esto podría ser para nosotros su mensaje central— pone en juego la noción y la práctica del compromiso literario. Pero también proyecta este conflicto sobre el ámbito general e ilimitado de lo que llamamos literatura. Por tanto pone en juego el papel y las posibilidades de la literatura misma”<sup>16</sup>. Y ese compromiso alcanza al lector concreto.

Considera su trabajo como “un pobre intento de contribuir a que el gran crimen nunca se repita” (p.157); sin embargo, asume el compromiso que tiene la literatura con la Historia de recordar y alertar sobre la posibilidad del reinicio.<sup>17</sup> “Amargura profunda. ¿Cómo decirlo?: ancestral y premonitoria [...] Temor de que haya sido sólo una parte, de un desastre generalizado, un naufragio sin término que abarca a todos en la dificultad de abrir los ojos” (p. 108). Toda la narración es una inducción a recordar

<sup>16</sup> Raúl Dorra, “*Morirás lejos*: la ética en la escritura”, en H. J. Verani, *op. cit.*, p. 248.

<sup>17</sup> Mientras en la primera versión (1967) se anotaba: “Sólo fue el torpe intento para que aquello aún no se olvidara” (p. 135), es decir, la finalidad era seguir recordando y la torpeza se podía atribuir a la falta de destreza del autor, en la versión revisada (1977) dice: “Pero fue un pobre intento de contribuir a que el gran crimen nunca se repita”, la finalidad cambia a evitar que se repita aunque sea con este insuficiente intento, pero que abre la posibilidad de la literatura de incidir en la realidad histórica de alguna manera.

y a asumir que puede empezar de nuevo una empresa imperialista genocida.

La litografía de la “Torre de Babel” de Pieter Bruegel que eme tiene clavada en la pared y que, sin saber la razón, lo atrae tanto, es usada como la metáfora plástica del Tercer Reich que “pretendió erigir en todo el planeta la torre de un imperio milenario [que] en lugar de mezcla emplearon la sangre y el terror” (p. 119). Lo que sucedió a la bíblica torre y al nazismo es que construyeron “una ruina para ser ruina y su propia locura condena tanta ambición a la derrota y el fracaso” (p. 120). La torre de mampostería sobre el pozo en el parque es un símbolo de aquel gran zigurat.

No obstante el fracaso, la gente como eme está aguardando el reinicio. “Yacer oruga en un parque con olor a vinagre y salir —cuando los hilos se retiren, cuando la nueva edad de fuego cubra al mundo— convertido en alguna mariposa” (p. 126). Hay quienes esperan la transformación.<sup>18</sup> Siguiendo la idea del prisma especular, el afán de poder absoluto modifica su forma en apariencia, puede no vérselo desarrollar, pero ahí está en otra de sus variantes. “Tal vez eme heredó de la alquimia el arte de transfigurarse. Por eso no sabemos quién es eme” (pp. 111-112).

La literatura crea variantes fingidas que tocan verdades. La verdad no reside en los hechos narrados, sino en la posibilidad de que se den como variantes de una realidad. Por ello, no importa si los testimonios o documentos históricos que incluye la novela son verídicos. No depende de eso su función en el texto.

<sup>18</sup> En la bibliografía citada por H. J. Verani se puede verificar la preocupación de José Emilio Pacheco por el tema. Por ejemplo, en *Proceso* publicó “¿Hitler reivindicado?” y “Nostalgia del infierno [la moda hitleriana]” en 1977, año que publicó la segunda edición revisada de *Morirás lejos*. En los años setenta en Chile se empieza a padecer un gobierno fascista. El temor de JEP se fortalece.

En el prisma conformado por versiones de un acontecimiento, esos testimonios son verosímiles.

Robín George Collingwood, filósofo de la historia, considera que el testimonio histórico es tal “solamente cuando alguien lo considera históricamente. De otra manera no pasa de ser un hecho puramente percibido, históricamente mudo”.<sup>19</sup> Si un documento se convierte histórico cuando el historiador, usando su imaginación, da un contenido detallado al pasado, los *documentos* de *Morirás lejos* adquieren un tono testimonial por la recreación ficcional de los hechos. La imaginación es el camino para aproximarse a los horrores vividos; no obstante que el lenguaje es impotente para apresar las atrocidades tal como se dieron.

La novela plantea de manera profunda la relación entre ficción y realidad. Exhibe su condición ficcional, reconoce la pobreza de su incisión en la realidad, pero busca llegar a ella por medio de la concientización del lector acerca de su participación en la conformación de la historia y de la Historia. *Morirás lejos* tematiza la relación entre ficción y realidad, pues no sólo se conforma con evidenciar los mecanismos que actúan en la construcción del texto y reflexionar sobre ellos.<sup>20</sup>

Para que la novela tenga el efecto de testimonio revelador requiere de un lector activo que lea, coteje, interpele e interprete. Precisamente por todos los prismas que contienen posibilidades múltiples el lector real se siente impelido a participar. “En *Morirás lejos* de Pacheco, las inquietudes políticas y ontológicas

<sup>19</sup> R. G. Collingwood, *Idea de la historia*, trads. Edmundo O’Gorman y Jorge Hernández Campos, FCE, México, 1965, p. 240.

<sup>20</sup> “Metafiction is a term given to fictional writing itself wich self-concioulsly and sistematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality”, Patricia Waugh, *Metafiction*, Routledge, London, 1984, p. 40.

se unen a las estructurales y formales para motivar la asunción de un compromiso ante el texto por parte del receptor”.<sup>21</sup>

Desde que se plantea la labor deductiva de eme, al inicio de la novela, se encamina al lector en un trabajo de decisión. En la medida en que éste se involucra en la labor de, por lo menos, revisar todas las posibilidades, testimonios y fragmentos enumerados con el alfabeto, números romanos, números arábigos y números en alemán, se le inculca la necesidad de elucidar para orientarse en el texto. El movimiento que traza de relectura, cotejos y reflexión lo conduce a la verdad que el autor ha colocado en el centro de su narración.<sup>22</sup>

En cuanto a la verosimilitud de la propia narración, es algo que preocupa al narrador-autor en el proceso de la elaboración de la historia. Se habla sobre ella de manera explícita por medio del diálogo con un interlocutor que considera: “—Su historia es inverosímil/ —Como todas las demás. Igual que toda historia codificada o no a la que sólo damos crédito por pereza” (p. 130). En ocasiones, la flojera del lector o la costumbre de escuchar cierto tipo de historias es la que lo hace dar por sentado que una historia es verosímil. *Morirás lejos* requiere de un lector activo que ayude a construir el proceso de escritura-lectura como objetivo fundamental. El lector activo, de acuerdo con el diálogo citado, es el que desconfía, el que conecta fragmentos, revisa, cuestiona y conforma una historia entre las posibles. El lector activo es el copartícipe del proceso de creación.

<sup>21</sup> Magda Graniela, “La experiencia lectural como rasgo unificador y divergente en ‘La escritura’: José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo”, en *Texto crítico*, 1984, núm. 15, p. 20.

<sup>22</sup> C. Gaspar considera que la narrativa metaficcional está descentrada, “El lector es llamado a ser partícipe del juego en el laberinto especular de un discurso sin centro y sin verdad, ámbito del extravío, la simulación y la búsqueda”, *op. cit.*, pp. 148-149. Sin embargo, *Morirás lejos* no entra en esta caracterización, pues sí apunta a un centro.

Es en el lector en quien el autor deposita una doble responsabilidad: una, formar una historia detectivesca; dos, encontrar el enigma central de toda la narración. Este tipo de lector tiene que romper con las expectativas tradicionales de lectura y ordenar y reordenar los fragmentos y preferir unas posibilidades de otras.

Linda Hutcheon considera que la ruptura de continuidad que se hacen en una novela de metaficción es la que altera los cómodos hábitos del lector tradicional.<sup>23</sup> En *Morirás lejos* la fragmentación propicia la actitud indagatoria del lector. Yvette Jiménez de Báez escribe al respecto: “Todo el juego de narradores tiene una función ideológica y, como el de los actantes, busca activar al lector a una definición y un compromiso [...] la inminencia de la definición, que se acentúa en la medida en que se suman los hechos de la historia”.<sup>24</sup>

La fragmentación, la intercalación de secciones en cada capítulo, el entrecruce entre ellas a partir de *Totenbuch* (p. 69), el constante alejamiento de la historia ficcional para ir a la historia metaficcional producen una desfamiliarización en el lector. Paul Ricœur afirma respecto de la relación autor-lector que el autor “Sólo alcanza a su lector si, por un lado, comparte con él un *repertorio de lo familiar*, en cuanto al género literario, al tema, al contexto social, e incluso histórico; y si, por otro, pone en práctica una *estrategia de desfamiliarización* con respecto de todas las normas que la lectura cree reconocer y adopta con facilidad”.<sup>25</sup> En

<sup>23</sup> “In covertly narcissistic texts the teaching is done by disruption and discontinuity, by disturbing the comfortable habits of the actual act of reading [...] Often he must revise his understanding of what he reads so frequently that he comes to question the very possibility of understanding”, Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Routledge, New York 1980, p. 139.

<sup>24</sup> Y. Jiménez de Báez, *op. cit.*, pp. 259-260.

<sup>25</sup> Paul Ricœur, “Mundo del texto y mundo”, en Françoise Perus (comp.), *Historia y literatura*, Instituto Mora, México, 1994, p. 244.

*Morirás lejos* lo familiar sería el procedimiento de la prosa detectivesca que sopesa hipótesis y busca aclarar un delito. El autor se vale de esta tarea, en la que ya se comprometió el lector, para que éste se sienta estimulado a continuar con su labor reconstructora. La fase de desorientación engendra una dinámica de reorientación gracias a la elucidación de una lectura activa. El proceso de escritura-lectura, el verdadero sujeto de la obra, surge, como en otras novelas de metaficción, en la interrelación entre ambos actos. El narrador-autor es el guía para que el lector deleve el enigma, al cual se llega por cualquiera de los caminos que escoja.

## UN CONCEPTO DE HISTORIA

Se descubre en la novela un concepto de Historia. Así como la historia de ficcional, la Historia está abierta a las decisiones. Es decir, no está sujeta a una voluntad superior impresa en forma de destino, sino que es susceptible de ser atajada cuando los sucesos anuncian ya el reinicio de una fase histórica detestable. Esta concepción de Historia supone la intervención de un sujeto activo capaz de reconocer signos en el acontecer diario, de recordar hechos pasados y de reflexionar; mismas actividades que el autor espera de su lector.

El autor requiere del lector un acto crítico en dos niveles: el narrativo —ficcional y metaficcional— y el histórico. El lector reconstruye una historia que se propone ser un testimonio ficcional de un hecho real. Ese testimonio tiene un valor de verdad en cuanto que ofrece algunas variantes ficticias del circuito verdugo-víctima<sup>26</sup> que pueden darse como consecuencia de un

<sup>26</sup> “La red actancial de *Morirás lejos*, podemos concluir, gravita en torno a un sistema de relaciones de subordinación que remite a la oposición dominador/

hecho histórico: el nazismo como intento de poder absoluto. “Olvidelo si no quiere despreciarse al saber de lo que usted, yo y todos somos capaces” (p. 95). El que anteriormente fue torturado se convierte en torturador por justicia o por venganza. No debe olvidarse ni perdonarse porque la “moralidad del caso así lo instituye” (p. 89), sentencia el narrador-autor.

En la novela se guía al lector para que arme los prismas de posibilidades, encuentre las puestas en abismo, cree una historia de eme y Alguien, vea las dificultades del narrador-autor en su escritura, *oiga* los diálogos con posibles interlocutores y, finalmente, asuma una actitud de recuerdo y vigilancia frente a la Historia para impedir que el gran crimen se repita: “Temor de que haya sido sólo una parte, la más atroz pero sólo una parte, de un desastre generalizado, un naufragio sin término” (p. 108). La literatura asume un compromiso con la Historia. La fragmentariedad de una historia es similar a la de un hecho histórico y darle un sentido requiere de imaginación. La metaficción obliga al lector a tomar distancia frente al asunto que se le plantea y a reconstruir una novela y un testimonio, que es una variante ficcional de un complejo acontecimiento histórico.

## BIBLIOGRAFÍA

COLLINGWOOD, Robin George, *Idea de la historia*, trads. Edmundo O’Gorman y Jorge Hernández Campos, FCE, México, 1965.

---

dominado. Es preciso indicar en cuanto a esto último, que el desarrollo de su operatividad no es maniqueo. Por el contrario, al mismo tiempo que enfrenta sus términos, por medio del funcionamiento de los actantes, anula los límites funcionales e invierte significativamente la relación”, Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán y Edith Negrín, *La narrativa de José Emilio Pacheco. Ficción e historia*, El Colegio de México, México, 1979, pp. 242-243.

- DORRA, Raúl, "Morirás lejos: la ética en la escritura", en H. J. Verani, *La hoguera...*, pp. 238-248.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (ed.), *América Latina en su literatura*, UNESCO/Siglo XXI, México, 1972.
- GASPAR, Catalina, *Escritura y metaficción*, La Casa de Bello, Caracas, 1996.
- GLANTZ, Margo, "Morirás lejos: literatura de incisión", en H. J. Verani, *La hoguera...*, pp. 229-234.
- GRANIOLA, Magda, "La experiencia lectural como rasgo unificador y divergente en 'La escritura': José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo", en *Texto Crítico*, 1989, núm. 15, pp. 13-20.
- HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Routledge, New York, 1980.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, Diana Morán y Edith Negrín, *La narrativa de José Emilio Pacheco. Ficción e historia*, El Colegio de México, México, 1979.
- , "Morirás lejos: límite de la ficción y Babel de la Historia", en H. J. Verani, *La hoguera...*, pp. 2-26.
- JITRIK, Noé, *El no existente caballero*, Megápolis, Buenos Aires, 1975.
- , *Temas de teoría. El trabajo crítico y la crítica literaria*, Premia, Puebla, 1987.
- MOLHO, Michael, *Usos y costumbres de los sefardíes de Salónica*, trad. F. Pérez Castro, Instituto Arias Montano, Madrid-Barcelona, 1950.
- PACHECO, José Emilio, *El silencio de la luna*, Era, México, 1994.
- , *Morirás lejos*, Joaquín Mortiz, México, 1967.
- , *Morirás lejos*, Secretaría de Educación Pública, México, 1986.
- , *Tarde o temprano*, FCE, México, 1980.
- PERUS, Françoise (comp.), *Historia y literatura*, Instituto Mora, México, 1994.

- RICŒUR, Paul, "Mundo del texto y mundo del lector", en F. Perus, *op. cit.*, pp. 222-261.
- VERANI, Hugo J., "José Emilio Pacheco: la voz complementaria", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 47, 1998, pp. 281-292.
- , (ed. y prol.), *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, UNAM/Era, México, 1993.
- WAUGH, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, Routledge, London, 1988.

## *LAS BATALLAS EN EL DESIERTO:*

### REVERBERANCIA DE UN CÓDIGO LINGÜÍSTICO TRAS EL IMPACTO COMERCIAL

ALEJANDRA SÁNCHEZ VALENCIA\*

Dentro de las novelas importantes del siglo XX en México, *Las batallas en el desierto* (1981) de José Emilio Pacheco, ocupa un lugar especial por la destreza con que maneja uno de los temas constantes en la agenda bilateral México-Estados Unidos: la relación comercial y el impacto que tiene en nuestro país. Ubicada en la época alemanista, donde cobra más fuerza el desempeño laboral mexicano en Estados Unidos, el autor pone en labios del narrador una fuerte carga nostálgica y fatalista donde se cuestiona el devenir de una nación. El horror parece estribar en el impacto lingüístico y de costumbres, con reacomodos sociales en México que parecen apuntar hacia una desintegración. En el presente ensayo se pretende analizar tal relación y mostrar cómo en el presente, la temática, con algunas variaciones, tiene una fuerte reverberancia que hace de *Las batallas...* una novela muy actual aun en pleno siglo XXI.

\* Coordinación de Lenguas Extranjeras. UAM-A.

Carlitos, el niño narrador, guía al lector hacia el proceso histórico de una ciudad que parece desmoronarse ante el impacto de la influencia del país del norte: Estados Unidos. Por ello, concluye con una infinita amargura: “Se acabó esa ciudad. Terminó aquel país. No hay memoria del México de aquellos años. Y a nadie le importa: de ese horror quién puede tener nostalgia”.<sup>1</sup>

Visto a distancia, José Emilio Pacheco acierta al rescatar un momento histórico de la época alemanista, un momento de posguerra, en que el contraste ganancia/pérdida a nivel colectivo, tiñe las diferencias de clase social. No es la añoranza la que invita a volver los ojos al pasado, sino el aprender de la historia y contrastarla con el presente.

*Las batallas en el desierto* se divide en doce apartados que versan sobre la transición que le toca vivir a Carlitos, no sólo de niño a púber, sino de “El mundo antiguo” a “La Colonia Roma” (primer y último capítulos del libro). Tras la segunda guerra mundial hubo un crecimiento económico tanto en Estados Unidos como en México. En aquellos años nuestro vecino país del norte se convirtió en el abastecedor principal europeo, y tuvo que legalizar por medio de acuerdos gubernamentales, la regulación de migrantes mexicanos. El “programa bracero” que inició en 1942 y finalizó en 1964, abarcó también el periodo presidencial de Miguel Alemán (1946-1952). Uno de los impactos más importantes con este tipo de medidas fue el ingreso de divisas a México. Ambas naciones se beneficiaban en tanto Estados Unidos comercialmente se volvía más competitivo en el mundo, y satisfacía la demanda consumista, mientras que en México se tenía una estupenda válvula de escape para trabajadores

<sup>1</sup> Pacheco, José Emilio, *Las batallas en el desierto*, Era, México, 1981, pp. 67-68.

que difícilmente habrían podido encontrar un empleo en esta nación.

Miguel Alemán fue el primer presidente civil elegido mediante elecciones pacíficas tras la Revolución mexicana, el discurso socialista y de lucha de clases no se empleó en el poder, y pese a la devaluación de 1948 en que la moneda pasó de \$4.85 a \$8.50 por dólar, se habló de una bonanza económica. Se realizaron grandes inversiones en la industria y se consolidó el proteccionismo de ésta mediante permisos y aranceles elevados a la importación:

“(...) Pero aquel año, al parecer, las cosas andaban muy bien: a cada rato suspendían las clases para llevarnos a la inauguración de carreteras, avenidas, presas, parques deportivos, hospitales, ministerios, edificios inmensos. Por regla general eran nada más un montón de piedras. El presidente inauguraba enormes monumentos inconclusos a sí mismo.”<sup>2</sup>

Sin lugar a dudas fue una época empresarial y de comercio. Un periodo de metamorfosis en la ciudad no sólo de manera histórica y emotiva, sino sociolingüística.

Los extremos se viven en cada momento de la obra: hay supermercados y radio, pero no televisión. Dentro de las historietas que se leen están: Tarzán, El Llanero Solitario, las Leyendas de las Calles de México, y de importación “los comics” (en inglés). Dentro de las películas se encuentran Lassie, y las de Elizabeth Taylor, los programas de Frankenstein, Drácula, y El Hombre Lobo. Una de las grandes ironías expresadas a nivel metonímico es que en Cinelandia se exhiben las caricaturas de la penetración cultural: Pato Donald, Ratón Mickey, el Pájaro Loco, y Bugs Bunny, además de los noticieros de guerra: “(...) formación de bombas cayendo a plomo sobre las ciudades, cañones, batallas, incendios, ruinas, cadáveres.”<sup>3</sup>

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 21.

El primer límite narrado en “El Mundo Antiguo” muestra una época de poliomielitis, fiebre aftosa, e inundaciones; una enseñanza escolar donde se imparten historia patria, lengua nacional, y geografía del D.F. El panorama de México es visto como un torbellino desconcertante:

Dicen que con la próxima tormenta estallará el Canal del Desagüe y se anegará la capital. Qué importa, contestaba mi hermano, si bajo el régimen de Miguel Alemán ya vivimos hundidos en la mierda (...) Los mayores se quejaban de la inflación, los cambios, el tránsito, la inmoralidad, el ruido, la delincuencia, el exceso de gente, la mendicidad, los extranjeros, la corrupción, el enriquecimiento sin límite de unos cuantos y la miseria de casi todos.<sup>4</sup>

La modernización viene aparejada con su cuota de barbarismos y préstamos lingüísticos al español que en un principio se consideran “pochismos” en labios de Tín Tán, y después se convierten en parte del repertorio del idioma: “tenquíu, oquéi, uasamara, sherap, sorry, uan móment pliis”.<sup>5</sup> Algunos detalles en cuanto a los fenómenos de aculturación y asimilación se dan en el ámbito culinario de los rápidos tiempos modernos con las “hamburguesas, páys, donas, jotdogs, malteadas, áiscrim, margarina, mantequilla de cacahuate”<sup>6</sup> y los productos: pan bimbo, jamón, queso Kraft, tocino, mantequilla, ketchup, mayonesa, mostaza, y la coca-cola que sustituye a las tradicionales aguas frescas. Del tepache y el tequila se cambió al “jaibol” y al whisky, para aquellos que tenían clase, y se distinguían de los pobres. No es de extrañarse que se escuchen comentarios como: “En mi casa está prohibido el tequila, le escuché decir a mi tío Julián. Yo nada más sirvo whisky a mis invitados: Hay que blanquear

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 10-11.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 11-12.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 12.

el gusto de los mexicanos”.<sup>7</sup> Aclaración con la que se manifestaba una postura “coconut” (coco): prieto por fuera, y blanco por dentro.

A nivel mundial el panorama es desolador en la medida en que a consecuencia de las guerras, se hereda la intolerancia entre las etnias. Israel se ha establecido como país, y hay lucha contra la Liga Árabe. Dentro del pequeño mundo cosmopolita de Carlitos en su escuela de la colonia Roma hay lugar para los hijos de los migrantes, una comunidad de judíos, árabes, japoneses, turcos, y mexico-americanos. La única relación que podían concebir los niños árabes y judíos era de pleito, por lo que Bernardo Mondragón, el profesor, exhortaba:

Ustedes nacieron aquí. Son tan mexicanos como sus compañeros. No hereden el odio. Después de cuanto acaba de pasar (las infinitas matanzas, los campos de exterminio, la bomba atómica, los millones y millones de muertos), el mundo del mañana, el mundo en el que ustedes serán hombres, debe ser un sitio de paz, un lugar sin crímenes y sin infamias.<sup>8</sup>

Otro momento de contrastes en el pequeño universo escolar se da con la discriminación entre mexicanos. La lucha no es ya entre extranjeros, sino entre connacionales: Carlitos y Rosales. El primero se defiende verbalmente con uno de los vocablos más hirientes en México: indio. La moraleja y exhortación vuelve a darse en torno a la condescendencia, a la comprensión:

Gracias a la pelea mi padre me enseñó a no despreciar. Me preguntó con quién me había enfrentado. Llamé “indio” a Rosales. Mi padre dijo que en México todos éramos indios aun sin saberlo ni quererlo, y si los indios no fueran al mismo tiempo los pobres nadie usaría esa palabra a modo de insulto. Me referí a Rosales como “pelado”. Mi padre señaló que nadie

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 12

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 13.

tiene la culpa de estar en la miseria, y antes de juzgar mal a alguien debía yo pensar si tuvo las mismas oportunidades que yo.<sup>9</sup>

En tal microcosmos internacional se exhorta a darse la oportunidad de practicar la guerra o la tolerancia, y paradójicamente el mismo título *Las batallas en el desierto* evoca el entrenamiento constante para jugar peleando:

Soy de Irgún. Te mato: Soy de la Legión Árabe. Comenzaban las batallas en el desierto. Le decíamos así porque era un patio de tierra colorada, polvo de tezontle o ladrillo, sin árboles ni plantas, sólo una caja de cemento al fondo. Ocultaba un pasadizo hecho en tiempos de la persecución religiosa para llegar a la casa de la esquina y huir por la otra calle.<sup>10</sup>

Las invasiones territoriales y de poder resultan claras en esta obra de José Emilio cuando el narrador evoca la cercanía a su infancia de la segunda guerra mundial, la Guerra entre judíos y la Liga árabe, así como la Guerra de los Cristeros, trasfondo de batallas y fusilamientos que vivieron sus padres y antepasados.

Otro tipo de guerra, mucho más sutil, fue la penetración comercial en gran escala, y de imitación a un estilo de vida. Para Carlitos, la vivencia bicultural más cercana es la de su compañero de escuela y amigo “Jim”, mexico-americano bilingüe que habla sin acento y nació en San Francisco.

Para Carlitos, la relación con Jim es entrar a un mundo nuevo, cruzar una frontera en el momento de traspasar la puerta de la casa de éste: flamantes muebles de Sears Roebuck, una foto con el Golden Gate como fondo, colección de plumas atómicas, juguetes norteamericanos (de plástico que hacían alusión a la guerra: tanques, soldados, ametralladoras, etc.), “flying saucers”

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 15.

(platillos voladores) como alimentos además de ensalada de pollo, cole-slaw, carnes frías, chocomilk, coca-cola y pay de manzana. Un mundo en que la palabra “mamá” no se utiliza en forma directa, y mucho menos el uso de “usted”, sino el nombre de pila y el tuteo: “Jim nunca me dijo nada que yo no supiera. Al parecer ignoraba completamente su propia historia. Me preguntó cómo podían saberla los demás. Una y otra vez le rogaba que me llevara a su casa para ver los juguetes, los libros ilustrados, los cómics. Jim leía cómics en inglés que Mariana le compraba en Sanborn’s”.<sup>11</sup>

Jim piensa que su papá es miembro de la Comitiva Presidencial, en realidad la única relación que existe con él estriba en ser amante de Mariana (mamá de Jim). Su verdadero padre es un periodista norteamericano y por ello la influencia de la cultura tras fronteras en su vida. La situación del niño es blanco fácil de las murmuraciones de los padres de los otros compañeros de escuela, pero no de Carlitos: “Jim se ha hecho mi amigo porque no soy su juez. En resumidas cuentas, él qué culpa tiene. Nadie escoge cómo nace, dónde nace, cuándo nace, de quiénes nace”.<sup>12</sup> Esta cita pone de manifiesto que parte del éxito de esta novela es que ni el narrador ni el escritor se convierten en jueces de los muchos “Jim” de sangre mexicana.

El hecho de que José Emilio se dedique a ofrecer el retrato de una época importante dentro de la relación bilateral México-Estados Unidos, sin emitir juicios en torno a la descendencia de ambas culturas, lo coloca en una categoría muy diferente a la de Octavio Paz<sup>13</sup> cuando enfatiza que el “pachuco”

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>13</sup> Paz, Octavio, “El Pachuco y otros extremos” en *El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*, FCE, México, 1994. (1a. ed. de El laberinto...1950).

es uno de los extremos a los que puede llegar el mexicano en su soledad:

Algo semejante ocurre con los mexicanos que uno encuentra en la calle. Aunque no tengan muchos años de vivir allí, usen la misma ropa, hablen el mismo idioma y sientan vergüenza de su origen, nadie los confundiría con los norteamericanos auténticos. Y no se crea que los rasgos físicos son tan determinantes como vulgarmente se piensa. Lo que me parece distinguirlos del resto de la población es su aire furtivo e inquieto, de seres que se disfrazan, de seres que temen la mirada ajena, capaz de desnudarlos y dejarlos en cueros. Cuando se habla con ellos se advierte que su sensibilidad se parece a la del péndulo, un péndulo que ha perdido la razón y que oscila con violencia y sin compás. Este estado de espíritu —o de ausencia de espíritu— ha engendrado lo que se ha dado en llamar el “pachuco”.<sup>14</sup>

La contraparte a Jim es Harry Atherton, hijo de norteamericanos acaudalados que viven en México. La escena en que aparece este personaje habla de una estudiada infiltración, de un temprano entrenamiento hacia el poder:

“A Harry no lo habían puesto en el Americano sino en el México para que conociera un medio totalmente de lengua española y desde temprano se familiarizara con quienes iban a ser sus ayudantes, sus prestanombres, sus eternos aprendices, sus criados”.<sup>15</sup>

A diferencia de lo que sucede en otros momentos de la obra donde se emplean algunos vocablos en inglés tanto para ejemplificar la penetración comercial como para marcar el pretendido estatus clasemediero de ciertos personajes, en este apartado se observa al inglés no como lengua extranjera, sino como lengua madre. La familia que aquí hace acto de presencia emplea su idioma para asegurarse de que la visita no entienda lo que dicen, y así poder minimizarlo, y criticarlo. Al etiquetarlo como

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>15</sup> Pacheco, José Emilio, *op. cit.*, p. 25.

“Spic” no hacen más que devaluarlo como a los mexicanos que emigran a Estados Unidos, así sean de clase media. El término hace referencia a un asunto lingüístico, de mofa ante la pronunciación del extranjero, una manera de decirle: eres tan inculto, tan poca cosa, que ni siquiera puedes pronunciar correctamente “speak”:

Cenamos. Sus padres no me dirigieron la palabra y hablaron todo el tiempo en inglés. Honey, how do you like the little Spic? He's a midget, isn't he? Oh, Jack, please. Maybe the poor kid is catching on. Don't worry, dear, he wouldn't understand a thing. Al día siguiente Harry me dijo: Voy a darte un consejo: aprende a usar los cubiertos. Anoche comiste filete con el tenedor del pescado. Y no hagas ruido al tomar la sopa, no hables con la boca llena, mastica despacio trozos pequeños.<sup>16</sup>

Dentro del avance comercial estadounidense en territorio mexicano hay permisos de importación y autorizaciones para establecer filiales de compañías norteamericanas, se observa también un contacto de lenguas: inglés y español, visto desde dos ángulos: macro (sociedad), y micro (familiar y de compañerismo).

Uno de los grandes aciertos de José Emilio es retratar la realidad de una época sin caer en juicios donde un idioma enemigo avanza para destruir una cultura. Haciendo un parangón con los tiempos actuales que vive México, podrían retomarse las palabras del doctor Juan Bruce Novoa durante el Primer Encuentro Internacional de la Lengua Española en Zacatecas durante abril de 1997:

<sup>16</sup> *Ibidem*. Una traducción libre al diálogo en inglés puede ser: “Querida, ¿qué te parece el pequeño “Spic”? Un enano, ¿cierto? —Vamos, Jack, por favor. Tal vez el pobrecito esté entendiendo algo. —No te preocupes querida, no entendería ni una palabra.”

La mezcla del inglés y el español no tiene que agradarnos, como la mezcla del latín y el celta no habrá agradado a los romanos, pero tampoco debe de temerse como algo enteramente ajeno. El español fue, ha sido y actualmente es un producto fronterizo. Su vitalidad estriba en su capacidad de adaptarse a las influencias que lo invaden o caen bajo la ola de su avance. Se apropia de ellas y las convierte en joyas de su uso propio: no hay que temer.<sup>17</sup>

Durante el transcurso de la trama observamos la importancia que adquiere el dominio de una segunda lengua (el inglés) para volverse una persona competitiva en un mundo que ya lo es. No es de extrañarse que el papá de Carlitos se afanara con tal tesón al “Army Method” (Método del ejército), una forma de aprender el idioma extranjero por medio de la repetición y memorización tanto de vocabulario, como de frases ya hechas, auxiliándose con un manual, un pequeño diccionario y un juego de discos:

Acababa de aprobar, el primero en su grupo de adultos, un curso nocturno e intensivo de inglés y diariamente practicaba con discos y manuales. Qué curioso ver estudiando a una persona de su edad, a un hombre viejísimo de 42 años. Muy de mañana, después del ejercicio y antes del desayuno, repasaba sus verbos irregulares: —be, was, were, been; have, had, had; get, got, gotten; break, broke, broken; forget, forgot, forgotten— y sus pronunciaciones —apple, world, country, people, business— que para Jim eran tan naturales y para él resultaban de lo más complicado.<sup>18</sup>

El papá de Carlitos no tiene muchas opciones si quiere salir adelante en medio de la embestida comercial que se vive. El señor es dueño de una fábrica de jabones de tocador y lavadero, que poco a poco ve su ruina ante los detergentes:

<sup>17</sup> *Cfr.* Con la filmación que se hizo del Primer Encuentro Internacional de la Lengua Española en Zacatecas en abril de 1997, participación del doctor Juan Bruce Novoa.

<sup>18</sup> Pacheco, José Emilio, *op. cit.*, p. 47.

Mi padre no salía de su fábrica de jabones que se ahogaba ante la competencia y la publicidad de las marcas norteamericanas. Anunciaban por radio los nuevos detergentes: Ace, Fab, Vel, y sentenciaban: El jabón pasó a la historia. Aquella espuma que para todos (aún ignorantes de sus daños) significaba limpieza, comodidad, bienestar y, para las mujeres, liberación de horas sin término ante el lavadero, para nosotros representaba la cresta de la ola que se llevaba nuestros privilegios.<sup>19</sup>

El dilema es incorporarse o no a las nuevas tendencias, sin embargo no hay opciones. En un año, tras su perseverancia y trabajo, el papá de Carlitos logra aprender el idioma que le permite leer de corrido las revistas *Life*, *Look*, *Holiday*, y que le funciona como llave para los acomodos que en su propia vida tiene que hacer:

Su antigua recámara la utilizaba mi padre para guardar la contabilidad secreta de la fábrica y repetir mil veces cada lección de sus discos. At what time did you go to bed last night, that you are not yet up? I went to bed very late, and I overslept myself. I could not sleep until four o'clock in the morning. My servant did not call me, therefore I did not wake up. No conozco otra persona adulta que en efecto haya aprendido a hablar inglés en menos de un año. Ciertamente no le quedaba otro remedio.<sup>20</sup>

En el último capítulo “La Colonia Roma”, se presenta un ambiente completamente diferente para la familia de Carlitos. Su padre finalmente vende su empresa a una corporación norteamericana, y es nombrado gerente de la misma, en una transición de dueño a empleado. En cuanto a las hermanas mayores que son secretarías bilingües, estudian entonces en Texas, y el hermano en la Universidad de Chicago. Todos haciendo planes para verse en Nueva York y pasar la Navidad.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 55.

Sin lugar a dudas se han convertido en una familia de clase media y gustos pochos, como expresaría José Vasconcelos en el *Ulises Criollo*:

(...) Producto de aristocracia pueblerina y de sangre pura española; sólo la ignorancia peculiar de los medios en que se criara explica que anduviese propagando la doctrina enemiga: la destrucción de la cultura latinoespañola de nuestros padres, para sustituirla con el primitivismo norteamericano que desde la niñez se infiltra en los pochos.

El pochismo de Roberto, en realidad, no pasaba del gusto por la vida en el hotel de viajeros yanqui, baño privado, comida de ración uniforme, de costa a costa; en vez de vino, agua helada y mucho aparato de ascensores y teléfonos. Esto era para el pocho la civilización (...) <sup>21</sup>

Para Carlos Monsiváis, en la actitud reflejada por la clase media, el principal interés versa sobre la adquisición de artículos, la comodidad que de éstos pueda obtenerse y el uso del inglés:

El pocho es, por definición, alguien de clase media, con quien sus correspondientes mexicanos se entienden a través de la visión ridiculizadora y la imitación del acento. Es la caricatura que facilita el acercamiento a una realidad nueva y difícil, prescindiendo del capítulo de la cultura campesina. El pocho es aquél que así sea por la puerta trasera, se afilia al auge económico y resuelve su mexicanidad (sea esto lo que sea) en el confort y las ventajas económicas. <sup>22</sup>

El sesgo final que adquiere la obra, o bien lo que podría denominarse el último límite es la declaración amorosa de Carlitos a Mariana, que comprende con dulzura la “infatuation” (enamoramiento) del niño, y lo rechaza gentilmente. Después viene el susto, el escándalo, la intolerancia dentro de la familia y la sociedad, la represión y la necesidad de acudir tanto al sacerdo-

<sup>21</sup> Vasconcelos, José, *Memorias I. Ulises Criollo. La Tormenta*, FCE, México, 1993. (1a. ed., 1936), p. 6.

<sup>22</sup> Monsiváis, Carlos, “Los chicanos”, pp. 15-17. *Periodical: The Zoot Suit Riots*. S/ed.s/a.p.115. Pacheco, José Emilio, *op. cit.*, pp. 41-42. *Ibid.*, p. 56.

te como al terapeuta en un mundo de mojigatería; “Todos somos hipócritas, no podemos vernos ni juzgarnos como vemos y juzgamos a los demás”.<sup>23</sup> Tal es el motivo para cambiar a Carlitos de institución educativa, la cual describe él mismo así:

“Entré en la segunda nueva escuela a fines de julio. No conocía a nadie. Una vez más fui el intruso extranjero. No había árabes ni judíos ni becarios pobres ni batallas en el desierto —aunque sí, como siempre, inglés obligatorio”.<sup>24</sup>

Tiempo después la paradoja no se hace esperar: un casual encuentro con Rosales, el niño aplicado a quien se llamó “indio” en un pleito, subsiste vendiendo chiclets Adams en un camión. La miseria vs. la comodidad de la clase media. “El mundo antiguo” desaparece definitivamente de la vida del personaje principal al enterarse del cauce que han seguido los hechos: ya no hay nada palpable, y se antoja más un recuerdo fantasmal.

Jim termina odiando a Carlitos como si su declaración de amor hubiese sido una perversión. Mariana tiene una discusión con su amante, con relación al manejo de las finanzas por parte del gobierno, y después se suicida dejando una carta en inglés a su hijo. Jim viaja con su verdadero padre a Estados Unidos. La escuela donde se llevaban a cabo “las batallas en el desierto” fue destruida, y la mamá de Rosales despedida en su trabajo por querer formar un sindicato en el hospital. Increíble, pero la historia tuvo su grado de verdad, de misterio, de paradoja y dolor:

Qué antigua, qué remota, que imposible esta historia. Pero existió Mariana, existió Jim, existió cuanto me he repetido después de tanto tiempo de rehuserme a enfrentarlo. Nunca sabré si el suicidio fue cierto. Jamás volví a ver a Rosales ni a nadie de aquella época. Demolieron la escuela, demolieron

<sup>23</sup> Pacheco, José Emilio, *op. cit.*, pp. 41-42.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 56.

el edificio de Mariana, demolieron mi casa, demolieron la colonia Roma. Terminó aquel país. No hay memoria del México de aquellos años. Y a nadie le importa: de ese horror quién puede tener nostalgia. Todo pasó como pasan los discos en la sinfonola. Nunca sabré si aún vive Mariana. Si viviera tendría sesenta años.<sup>25</sup>

Tras dos décadas en que *Las batallas en el desierto* fue publicada, la penetración comercial vino a formalizarse con el Tratado de Libre Comercio pactado durante el mandato del presidente Carlos Salinas de Gortari.

Los centros comerciales evocados por José Emilio, años más tarde ven con recelo a sus nuevos competidores estadounidenses: Home-Mart, K-Mart, Shoe-Mart, Price-Club, Sams, y algunos otros extranjeros: Costco, y Carrefour.

En cuanto a las comidas express aparecen una gama de rivales en los mismos giros: McDonald's, Burger King, Tomboy; Pizza Hut, Domino's Pizza, Kentucky Fried Chicken; Coffee Station, y en un estilo que pretende ser mexicano de vanguardia "Memela's Pub". En postres igual se pide una 'banana split', que un 'hot fudge'. Ni mencionar, por otro lado, la gran cantidad de artículos que forman parte de nuestras vidas: Q-tips, shampoo, cold-cream, make-up, liquid-paper, hybrid gell roller, y lo que se anuncian como marcas: Dove, Zest, Wildroot, Kool-Aid, Good Year, y Shell, por mencionar unas cuantas. También se puede ser "cool", "gay", y cubrirse las canas con "Just for Men".

Sin embargo, he aquí la parte más interesante de todo este fenómeno de naciones diametralmente opuestas: los mexicanos siguen siendo mexicanos, y el español: español. Debe recordarse que una cosa es la influencia comercial y el gusto que pueda

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 67-68.

tenerse por los artículos de consumo y las comodidades de la cultura del otro lado de la frontera norte, y otra muy distinta renegar de lo nacional: “Aun [*sic.*] las clases medias modernas siguen abrigando profundos resentimientos e incluso cólera contra Estados Unidos. No hay que confundir la predilección por los productos y el estilo de vida norteamericano con la disminución de la tradicional desconfianza y hostilidad hacia “los gringos”.<sup>26</sup>

Hubo penetración como la hubo y la hay en otras naciones. No olvidemos que es en el siglo XX donde la supremacía de Estados Unidos se da a nivel económico y tecnológico, expandiéndose el inglés de manera creciente e influyendo en otras culturas. No debe olvidarse que a pesar de todo esto, el siglo XX fue la cuna de los más jugosos frutos literarios en español.

Así que dentro de estas *Batallas en el desierto*, dentro de un juego de oprimidos y opresores, debemos recordar que resulta ingenuo pensar que con un “ya basta” a los anglicismos se pondrá fin a la dependencia económica con el país del norte. Finalmente la integración de extranjerismos se dio a nivel comercial, para ser usados por todos.

Después del chino y el árabe, el español es el idioma que más se habla en el planeta: 360 millones de personas en 20 países. Puede rescatarse una vez más lo antes citado por el doctor Novoa con referencia a esta lengua: “... su vitalidad estriba en su capacidad de adaptarse a las influencias que lo invaden o caen bajo la ola de su avance. Se apropia de ellas y las convierte en joyas de su uso propio. No hay nada que temer”.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Castañeda, Jorge G.; Pastor, Robert A., *Límites en la amistad México y Estados Unidos*, Joaquín Mortiz/Planeta, México, 1989, p. 25.

<sup>27</sup> *Cfr.* Con la filmación que se hizo del Primer Encuentro Internacional de la Lengua Española en Zacatecas en abril de 1997, participación del doctor Juan Bruce Novoa.

Para concluir, en *Las batallas en el desierto* (las de entonces y las de ahora) nuestro idioma es el reflejo del modo de vivir y ser que nos tocó a finales del siglo XX y principios del XXI, y como señalan Jorge Castañeda y Robert Pastor en torno a la relación bilateral México-Estados Unidos: hay límites en la amistad.

## BIBLIOGRAFÍA

- CASTAÑEDA, Jorge G.; Pastor, Robert A., *Límites en la amistad*, Joaquín Mortiz/Planeta, México, 1989.
- MONSIVÁIS, Carlos, "Los chicanos", en *Periodical. The Zoot Suit Riots. S/ed.s/a*, pp. 15-17.
- PACHECO, José Emilio, *Las batallas en el desierto*, Era, México, 1981.
- PADILLA, Genaro M., *My History, Not Yours. The Formation of Mexican American Autobiography*, The University of Wisconsin Press, USA, 1993.
- PAZ, Octavio, "El Pachuco y otros extremos", en *El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*, FCE, México, 1994 (1a. ed., de *El laberinto...*, 1950).
- SAMORA, Julián; Vlandel Simmon, Patricia, *A History of the Mexican-American People*, University of Notre Dame Press, USA, 1977.
- SWADESH, Mauricio, *El lenguaje y la vida humana*, FCE, México, 1993 (1a. ed., 1966).
- VASCONCELOS, José, *Memorias I. Ulises Criollo. La Tormenta*, FCE, México, 1993 (1a. ed., 1936).

# NUEVAS DIMENSIONES DE LA NOVELA MEXICANA CONTEMPORÁNEA:

## LA HIPERTEXTUALIDAD EN FERNANDO CURIEL Y GUSTAVO SAINZ

TATIANA SORÓKINA\*

... abrirse al mundo, mezclarse con las demás culturas, airearse con  
otros vientos, otros paisajes,  
otros valores,  
otras razas,  
otras creencias,  
otras formas de vida y de moral...\*\*

Mario Vargas Llosa, *El paraíso en la otra esquina*

[ El crítico literario, más conocido como comunicólogo, Marshall McLuhan demostró que el papel de la tecnología en todos los procesos de la vida humana es trascendental.<sup>1</sup> Siguiendo su línea de pensamiento se puede desarrollar esta idea en términos de que la literatura misma es una extensión, artística y estética, del ser humano. Y, al igual que cualquier complemento humano<sup>2</sup> inventado y fabricado (la rueda, el avión, la pluma, el cine, la máquina de coser,

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

\*\* La división en renglones de la cita es mía.

<sup>1</sup> McLuhan, 1998.

<sup>2</sup> McLuhan los llama extensiones (McLuhan, 1996).

el libro) no es sino una tecnología. En este trabajo quisiera manifestar que la literatura, como una de tantas extensiones del hombre, es muy versátil no únicamente en lo que llamamos el contenido, también en la forma y estructura, y refleja una relación directa —frecuentemente del sometimiento—, entre la naturaleza incorpórea y la sustancia material de la literatura, entre los procesos de su creación (la sutileza romántico-inspirativa) y de su producción (la fisiología tecnológica).<sup>3</sup>

## PARTE I

En el ambiente impreso, los “estándares” literarios —una especie de paradigma verbal artístico de la Época del Libro (de la Modernidad)— representan necesariamente una *narración lineal*, donde el argumento puede ser fácilmente descubierto, aunque tenga varias ramificaciones de sucesos. Tanto el autor como el lector construyen una obra (o se dejan llevar por ella) atravesándola mediante esta flecha argumentativa en una sola dirección que fue marcada por las páginas, enumeradas desde la primera hasta la última. No se puede saltar ni invertir su orden. La destreza de escribir y leer obedece a esta mecánica, y la revelación o comprensión de un escrito se basa en este procedimiento, restringido por la estructura unidireccional e inalterable de la escritura.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> ¿Hubiera existido la literatura sin el formato del libro impreso? Me refiero al concepto de literatura moderno que implica varios elementos distintivos: el de la *obra* (un cúmulo de las ideas y emociones personales elevadas al nivel universal), del *autor* (el dueño legítimo de su obra) y del *lector* (un hermeneuta apasionado en la descodificación de la obra del autor).

<sup>4</sup> Es obvio que el formato lineal de los textos impresos es resultado de un proceso, muy largo y por tanto prácticamente imperceptible, del estableci-

La linealidad imperativa de las obras impresas se explica también por una lógica de exposición de los sucesos,<sup>5</sup> es perceptible y se manifiesta claramente en el hecho de que el lector de ningún modo se pierde en los malabarismos estructurales, si se presentan en una obra. La superficie de la “novela-modelo”, clásica (los siglos XVIII y XIX), se llena de las peripecias, escenas, descripciones y diálogos de la trama (el contenido). Es obvio que el propósito del novelista es narrar a su lector las historias de los personajes y no presentarle los juegos de composición dirigiéndolo hacia las exploraciones de tipo formal y estructural de su novela. Lo más importante para él es invitar a reflexionar sobre *el qué* y no sobre *el cómo* está escrito (a propósito, como consecuencia tenemos una tajante disociación entre el contenido y la forma de una misma obra).

Por un lado, el autor de la novela tradicional, no planea ni calcula los elementos estructurales y formales de su texto. Realiza este proceso de manera natural y no lo introduce especialmente. Es decir, el novelista cumple una labor imaginativa y no mecánica, *no construye* su obra sino que la *crea*. Por lo menos esa es la opinión que se tiene de un artista, en este caso del escritor. Por otro lado, el formato lineal de la escritura alfabética

---

miento de la escritura lineal (alfabética) que, como se sabe, surge en una época, tan remota que no se toma en cuenta, para desaparecer, según la dialéctica, en una otra.

<sup>5</sup> Las formas racionales basadas en la lógica comprenden una materialización semejante. La tecnología de la escritura lineal (alfabética) propulsó la aparición y el desarrollo de la Ciencia en la Edad Media y la Modernidad. Paralelamente, las locuciones artísticas se plasmaron en el mismo material físico, mediante los mismos instrumentos y con las mismas técnicas de escritura. De allí, probablemente, las dos formas de discurso distintas adoptan el mismo esquema estructural, a saber: cerrado (con un inicio y un fin composicionales) y lineal (con las secuencias lógicas), reforzado con la tecnología impresa.

(la más difundida mundialmente con la expansión de la cultura occidental) y del libro impreso demora, frena o por lo menos dificulta, el pensamiento y la reflexión —artística, intelectual o de otra índole—, que ontológicamente dicho no son lineales. Las expresiones verbales escritas, es decir, materializadas en las páginas encuadernadas, están limitadas desde un principio: en su espacio discursivo físico sólo hay una dimensión funcional, la que trazan los renglones. Sin embargo, esta limitación (del ordenamiento establecido), permite “descaotizar” las ideas; las secuenciales indicaciones numéricas favorecen tanto a la lectura como a la escritura de un texto, cualquiera sea su género. En el medio impreso, donde se plasmó y se legitimó la linealidad de discurso, la superficie narrativa tuvo y tiene que obedecer la normatividad aplicada a todos los libros.

\* \* \*

Actualmente es posible afirmar que la mayoría de los autores, independientemente del género y estilo de sus discursos, dejaron de anotar con herramientas anteriores y técnicas especialmente elaboradas: la pluma de ganso o de tinta, la máquina de escribir, mecánica o eléctrica, con sus métodos de escribir correspondientes ya pasaron a la historia. Asimismo, como en la Edad Media, el manuscrito sustituyó al medio anterior de conservación del discurso con sus múltiples materiales y las distintas formas de fijación.<sup>6</sup> El manuscrito, visto también como una etapa en el desarrollo de la tecnología del libro, condujo, en cierto sentido, a la mono-escritura homogeneizando y preparando así la siguiente etapa histórica (moderna) del registro escrito, el libro impreso.

<sup>6</sup> Es en vano recordar el uso del barro, madera, papiro o pergamino, en función del material para escribir, y de los estilos, punzones, alfileres, etcétera, en función de la herramienta escritórica.

Hoy, el medio digitalizado computacional ha invadido el universo de las actividades humanas, entre ellas, las de lecto-escritura. También el discurso postmoderno está propulsado por los mecanismos y las técnicas nuevas de la escritura; las posibilidades de copiar, cortar, subrayar, colorear e ilustrar con imágenes y gráficos en la “hoja” virtual satisface y motiva al creador mucho más que escribir de la manera tradicional que implica escribir y otra vez mecanografiar el texto, además, tirando a la basura toneladas de papel. Los escritores, que realmente se cautivaron por la computadora, se lanzaron también al espacio cibernético para “publicar” allí sus textos o facilitar la difusión de sus obras originariamente impresas.<sup>7</sup>

\* \* \*

Al presente, en el campo literario (y no sólo en éste) surge una situación sorprendente, es cuando empezaron a discutir sobre la “competencia” entre dos medios diferentes. Por un lado, la imprenta todavía sigue manteniendo un lugar muy importante en la vida del libro, de su autor y sus lectores. Por otro lado, algunas prácticas de impresión ya se convierten en los procedimientos computacionales. Este acontecimiento significa que estamos en una etapa transitoria, cuando los cambios tecnológicos hacen obsoletas las técnicas ya establecidas; su uso también se pierde paulatinamente. Como consecuencia, el proceso, más bien el procedimiento, de creación literaria está obligado a transformarse proyectándose hacia las pericias y habilidades nuevas en el oficio de escribir.

<sup>7</sup> A pesar de esta nueva y atractiva maquinaria de edición, muy pocos escritores abandonan los arquetipos literarios, sembrados y cultivados durante los siglos anteriores y predeterminados por las “exigencias” formales de la imprenta gutenberguiana.

Una tendencia se enfoca en la búsqueda de nuevas prácticas del arte ancestral de la palabra (escrita) dentro del medio cibernético; esta corriente ha liberado muchas posibilidades creativas en el momento de tratar de “ajustar” el género novelístico al formato de internet. Hay diferentes intentos de crear así la llamada hiperficción o hiperliteratura.<sup>8</sup> Un principio general aquí es fragmentar los textos (en *nodos*), vincularlos por medio de ligas dentro de una estructura global abierta y ofrecer un ejercicio nuevo para el lector tradicional: navegar por una novela hipertextual escogiendo diferentes direcciones propuestas por el autor como variadas opciones de la trama. Vale la pena mencionar que esta tendencia, aunque creciente, todavía no está suficientemente trabajada y desarrollada para que empiece a dominar en el ambiente literario.

La segunda tendencia se relaciona con la exploración de las nuevas formas narrativas aplicadas a las posibilidades de los multimedia y de la realidad virtual que son propios del ambiente computacional. Las formas y estructuras narrativas han aumentado notoriamente en las últimas décadas: los géneros literarios (los de la palabra escrita) empiezan a desbordarse por las imágenes, la realidad virtual, los juegos y otros recursos tanto visuales como auditivos. Según Jaime A. Rodríguez: “No es exagerado afirmar, que la multimedia, la RV [realidad virtual – T. S.] y los videojuegos inauguran una inquietante manera de narrar” (Rodríguez, 2000: 225). Rodríguez también afirma, siguiendo a Bolter, que “la palabra apenas tiene cabida; su función es explicativa y sólo adquiere un rol significativo en la medida en que se integre a una sintaxis de estímulos determinada por la articulación de imágenes, sonido y pequeños textos” (*Ibid.*).<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Los pioneros Joyce y Moulthrop, entre pocos otros.

<sup>9</sup> Me gustaría discutir y, tal vez, refutar este punto de vista en un trabajo futuro, de índole temática más general. Aquí sólo supongo que, en el

Todos estos componentes significan una transformación a base de experimento y práctica en la elaboración masiva de textos electrónicos; y, además, comprenden un tiempo bastante largo. Al igual que la primera tendencia, ésta se encuentra en un principio de su desarrollo.<sup>10</sup>

La tercera tendencia, basada y vinculada con la tecnología del libro impreso, sigue plasmada en el mismo medio gutenberguiano, pero tal parece que lo desafía: los limitantes físicos del libro privan el natural modo de pensar que naturalmente no está delimitado en el espacio. Así, la linealidad de los renglones, el tamaño de las páginas y su secuencia predeterminada no ejercen el mismo poder tecnológico restrictivo que antes, no construyen las murallas para la imaginación libre y volátil del autor, a la vez obligan al lector a hilar con rigidez las partes de la obra en busca de las revelaciones personales del autor. El proceso de leer y escribir se vuelve muy distinto en comparación con el anterior.

¿Cómo surgieron estas innovaciones en lectura y escritura? Todo indica que la aparición de la tecnología hipertextual electrónica tuvo su influencia directa, aunque tal vez no muy tangible, en la novelística en particular.<sup>11</sup> Los principios hipertextuales: de las estructuras abiertas, la organización no lineal de información, la inclusión y alianza de las expresiones de variada semiosis en el mismo espacio, las cantidades grandes de información

---

ciberespacio, las representaciones artísticas de diferentes semiosis (la palabra, imágenes, el sonido) tienen un papel equitativo, sin que alguna predomine sobre las demás (Cfr.: el medio del libro impreso).

<sup>10</sup> Sobre el trabajo que se realiza en esta dirección, se puede leer en un interesante, aunque no muy reciente libro de Janet H. Murray *Hamlet en holocubierta* (Murray, 1999).

<sup>11</sup> Sobre el hipertexto se puede leer, entre otros, en: Bolter (1991), Subbotin (1994), Landow (1995), Sorókina (2002).

heterogénea y su inestabilidad, todo esto encontró un eco en la literatura actual posmoderna.<sup>12</sup>

Los escritores empezaron a escudriñar los nuevos métodos de estructuración del texto y a crear las nuevas extensiones discursivas, todavía azarosas y poco conocidas en el ambiente profesional y en el de aficionados. De algún modo, siempre hay autores que experimentan con las formas literarias, sin embargo, los elementos innovadores todavía siguen siendo esporádicos o surgen de manera accidental. La mayor parte de los escritores sólo los intuyen, pero no los elaboran conscientemente en sus escritos. Por otro lado, ya se puede hablar de las obras donde sí se utilizan y se juega con los dispositivos hipertextuales y donde éstos se convierten en un específico recurso literario. Explorando este campo, escogí a dos autores mexicanos contemporáneos cuya obra refleja plenamente la tercera tendencia en la literatura posmoderna.

\* \* \*

La narrativa mexicana, y en particular la novela, desde su nacimiento siempre ha ensayado las nuevas técnicas artísticas. El natural desprendimiento de los modelos de la literatura española, avasalladora por cuestiones históricas, se guiaba por la cultura y el espíritu vernáculamente diferente. En el siglo XX, las obras de Rulfo, Elizondo, Arreola, Arredondo, Leñero, Castellanos, Fuentes entre muchos otros, siguieron las experimentaciones literarias. Las últimas décadas, entre los ochenta y finales de los noventa también hacen ver que varios autores mexicanos —lo curioso es que no necesariamente más jóvenes o recién profesionalizados— están en la vanguardia de las metamorfosis inte-

<sup>12</sup> Con lo posmoderno me refiero al contexto posguttenbergiano, electrónico.

lectuales y estético-artísticas. En este artículo hablaré de dos escritores: Fernando Curiel y Gustavo Sainz. Los distinguí sin singular premeditación: surgieron en la memoria cuando se presentó la oportunidad de escribir para esta revista sobre la novela mexicana. Opté por lo más novedoso y encontré que los escritos de estos autores constituyen los ejemplos ilustrativos.

Claro está que siempre se pueden hallar los ejemplos que parecen existir fuera de lo típico y tradicional, que se consideran raros y aun chocantes dentro de los modelos establecidos. En un momento dado, estos ejemplos son eventuales y todavía no representan las tendencias generales que encauzan los flujos científicos, culturales, etcétera. Los libros de Curiel y Sainz prueban que ya podemos hablar de algo novedoso que se está estableciendo en el ambiente impreso, porque su gusto por lo hipertextual, aunque todavía no llevado a nivel paradigmático, empieza a propagarse y florecer.

## PARTE 2

La primera edición de *Vida en Londres*<sup>13</sup> de Curiel data de 1987, cuando aún no se puede hablar de una fuerte influencia de la tecnología cibernética en la conciencia o subconciencia literaria. Sin embargo, la obra está hecha muy a la manera hipertextual. El mismo literato escribe en el capítulo “(Casi) 25 años más tarde”,<sup>14</sup> que por lo menos lo consoló una satisfacción por “haber publicado un texto anticipadamente posmoderno”.

<sup>13</sup> La obra consta de 235 páginas, el tamaño que se puede atribuir a una novela. Más adelante desarrollo el aspecto de contenido de la obra, también en función del género.

<sup>14</sup> Este título, al igual que algunos otros del libro parecen raros y no se deben a las fallas de dedo.

¿Qué se puede denominar como posmoderno o, diría yo, hipertextual, en esta obra? En definitiva, es su técnica de despliegue narrativo, es decir, la estructura del texto. Desde un principio, el autor la hace visible y explícita jugando con los primeros títulos: “Advertencia a manera de prólogo” y “Prólogo a manera de advertencia”. Los capítulos que siguen aparecen en un orden determinado y se fijan en las páginas impresas; sin embargo, el régimen de la lectura puede ser alterado, por lo menos los títulos del Contenido respaldan esta posible alteración de lectura:

- Cap. I/ Rendidísimo homenaje a John Logie Baird, inventor de la televisión, y, of course, a Hill, su muñeco de madera, mudo testigo del milagro que tuvo efecto en la localidad de Hasting allá por los años 20,
- Cap. II/ Para el Álbum,
- Cap. III/ Exportar la ontología,
- Cap. IV/ William, William, William Blake ( ),
- Cap. V/ La juventud inglesa, o cómo aprendí a desconfiar de las revueltas familiares, etcétera.

Como se observa, los títulos no insinúan una continuidad lógica o una secuencia predeterminada; al contrario, presentan una información autónoma y no vinculada entre sí. Detrás del Índice se percibe una invitación a leer los fragmentos (los capítulos) “navegando” de uno a otro sin obedecer la numeración de páginas ofrecida.

*Vida en Londres*, además, integra muchos tipos de imágenes como las fotos, facsimiles, fragmentos de periódicos, anuncios artísticos, dibujos y tipos de letra diferentes. Las reproducciones obtienen una vida propia en la obra y generan un ambiente corpóreo y tangible. El efecto realista también se logra mediante una exposición heterogénea; no únicamente a nivel del contenido, donde se abarcan muchos aspectos de la vida inglesa, también a nivel del género. Aquí se mezclan géneros diferentes: la crónica, la

anécdota, el anuncio, el cuento, la anotación para el álbum, la encuesta, los datos biográficos de enciclopedias, las formas periodísticas y epistolares, entre otras. Así, revuelto con la información visual, el discurso produce una sensación de gran desorden, algo muy similar al discurso electrónico.

Sin embargo, esta aglomeración de ninguna manera representa un caos desde el punto de vista de su creación, tampoco de su lectura. El autor elige premeditadamente y construye una estructura no lineal, donde los elementos se vinculan de manera libre asociativa y no en orden lógico de la narración. Además, él está consciente de los límites naturales del libro impreso que exige la linealidad de la escritura y da puntos de sujeción al lector. El núcleo de su narración “caótica” se descubre en la misma estructura: dos tipos de capítulos “Para el álbum” y “Las cartas” (cuatro veces se repite el primer tipo y el segundo, de doce capítulos, aparece tres veces) forman los centros que permiten al lector vincular mucha información de distinta índole.

Fernando Curiel, al componer su obra sobre una estructura inusitada para la narrativa tradicional, abre las posibilidades de incluir una gama extraordinaria de información. Él mismo indica:

*El medio es el material.* Contenido y forma, forma y contenido, remiten de inmediato a la cultura de masas: comics, reportajes de artistas, páginas publicitarias. El efecto de tales recortes, independientemente de su ordenación en el espacio global de una “pintura”, tienen una condición singular, entre estúpida e histórica.

El autor propone convertir la lectura de su texto en una exploración,<sup>15</sup> como si fuera una navegación por el hipertexto. Sin el temor frente a las sensaciones laberínticas.

<sup>15</sup> Aquí viene a la mente una comparación con la novela tradicional (lineal) donde, por ejemplo, únicamente a base de una cantidad elevada de personajes se enreda el seguimiento de la trama que, sin embargo, no puede ser muy ramificada.

*Vida en Londres* representa un collage, así como lo entendemos en las artes plásticas. El primer contacto con el libro —cuando el lector (en este momento espectador) apenas lo hojea percibiendo su superficie— crea una *imagen* de “una isla europea: Inglaterra”. Visualizar la novela es tan importante como leerla en el sentido tradicional. La obra empieza a interpretarse a partir de la reproducción de personajes famosos, dibujos, bocetos, retratos. De repente intervienen los recortes periodísticos, copias de manuscritos con dibujos, los paisajes fotografiados, los fragmentos de anuncios, las portadas de álbum, etcétera. También se considera el tipo de letra que aquí adquiere un valor específico. En fin, el repertorio visual —inusitado por su proporción— forma una parte significativa de la obra.

La estructura abierta,<sup>16</sup> que el autor construyó o, más bien, prefirió para su idea estética, le permitió formar las combinaciones de distinta semiosis: las imágenes contribuyen a las palabras y viceversa. Se podría decir que en este caso, la obra literaria tomó como su prototipo el sistema arquitectónico que es espacial por su naturaleza mientras que los signos verbales impresos siempre aparecen en una sola superficie, plana y homogénea, del libro impreso.

En este campo, Fernando Curiel advirtió, en gran parte, las posibilidades de la nueva literatura que brotará en el medio cibernético, muy diferente desde el punto de vista formal y estructural.<sup>17</sup> Además, la organización incluyente de la obra permitió al autor asegurar al lector: “seguiremos informando”. La escogida manera de narrar permite crear un mundo infinito adonde

<sup>16</sup> Todo indica que Curiel mismo no la llamaría así: en el ambiente artístico, el término es posterior a estas experimentaciones literarias.

<sup>17</sup> Lo curioso es que muchos ejemplos de la “literatura cibernética” se crea con la misma determinación que la literatura impresa; algo que va en contra de la tendencia trazada por Curiel y algunos otros autores contemporáneos.

puede ser agregado cualquier fragmento de texto. Esta posibilidad no está restringida por el tiempo (en cualquier momento), ni por la estructura (en cualquier parte). La única dificultad estará en los límites editoriales y las fronteras físicas de papel.

En la obra *Navaja* (1991), Curiel sigue manteniendo su propuesta literaria importante: romper con la linealidad de la narración y presentar el mundo en su realidad fragmentada. En esta obra se manifiesta todavía más su tenacidad: construir una obra con base en géneros diferentes,<sup>18</sup> pero todos, cortos: una historia sin el comienzo ni el fin (en un máximo de una página), un verso, una carta, una opinión suelta, una inscripción mural, una descripción, etcétera. El collage pictórico, parte esencial de la novela *Vida en Londres*, se convierte en un collage exclusivamente verbal.

En *Navaja*, el autor traza un camino distinto y en sentido contrario: de la multiplicidad hacia una uniformidad genérica. Ésta todavía no está construida, pero ya se puede observarla con claridad. La más reciente obra del autor, *Tren subterráneo*, definitivamente muestra algo interesante: un autor de preferencias estilístico-genéricas híbridas vuelve a una estructura absolutamente homogénea. Las conquistas hipertextuales están abandonadas aquí, pero sólo a nivel de la forma y la estructura literaria, es decir, esta obra exterioriza una contextura de las sustancias discursivas que pertenecen al mismo género. *Tren subterráneo* marca el surgimiento (tal vez, se podría hablar de un resurgimiento) del género aforístico en la actualidad.

<sup>18</sup> No ilustro mi tesis con las citas de la obra para no dar un efecto equívoco. Relacionado con esto, es interesante analizar el hecho de la difícil citación de este tipo de textos: por un lado, los capítulos-fragmentos son autónomos, lo que parece facilitar su manejo fuera de la obra; por otro lado, su lectura presupone una lectura (con ésta, citación) corrida de varios capítulos para que no se pierda cierta unión entre ellos.

El libro consiste en varias *líneas* (una especie de capítulos) del metro capitalino que se construyen por aforismos. El plan del metro le permitió al escritor hilar los diversos pensamientos en forma aforística elaborando una sola obra indivisible. Con esta estructura, aparentemente lineal, Fernando Curiel logra acercarse ahora a la hipertextualidad de ideas (el énfasis ya no se hizo exclusivamente en la estructura) y seguir manteniendo varias características propias del discurso computacional,<sup>19</sup> pero en las páginas del libro impreso.

Además de la escritura de máximas (“el arte de gatillo”, en las palabras del autor), la obra tiene un elemento “anómalo” que en el medio libresco es muy extraño y escaso. En el prólogo “Torniquete” del *Tren subterráneo*, el escritor delega los derechos del autor a su lector, y lo hace explícitamente:

El pasajero puede recorrer las páginas en las direcciones que le plazcan. Ascender aquí, descender allá, transbordar. El aviso “Disponible” [la página vacía de texto – T.S.] es una atenta invitación para que aporte lo suyo: juegue el mismo juego. También si le place, desde luego.

Esta invitación al lector a realizar una labor de creación conjunta es, sin duda alguna, una forma original para cualquier libro, donde la autoría, con su inalterable signo de ©, forma una parte obligatoria.<sup>20</sup> A pesar de que la obra de Fernando Curiel procede del ambiente impreso pertenece a la escritura del discurso electrónico.

<sup>19</sup> Vastas cantidades de nodos informativos (aforismos), la incoherencia del texto a nivel de lógica, la estructura incluyente: las líneas del metro pueden ser extendidas infinitamente y otras características.

<sup>20</sup> Sobre la función lector-autor en el medio cibemético me extendí bastante en el artículo “Transformaciones en los conceptos de intérprete y autor en las condiciones del registro electrónico” (Sorókina, 2000).

### PARTE 3

La tendencia posmoderna delineó, con toda precisión, lo heterogéneo y no lineal. Surgieron las experiencias deconstructivistas que teorizó Derrida hablando sobre los cambios necesarios correspondientes al método científico; este último, como se sabe, influyó en la esencia misma del ente intelectual, artístico y cotidiano de la Modernidad. La narrativa artística también reveló las metamorfosis considerables. Claro está que no en todas las obras contemporáneas se ha manifestado esta perspectiva transformadora y que todavía se ven pocos los ejemplos literarios que, se puede intuir, se introducirán definitiva y abundantemente en un futuro próximo. Mientras, aquella escritura literaria que manifiesta los comienzos nuevos, sigue siendo extraña, excepcional y aun extravagante.

En este contexto, la obra de Gustavo Sainz es una que refleja las tendencias originales en el ambiente artístico libresco. En la breve reseña de la novela *La princesa del Palacio de Hierro*, reeditada<sup>21</sup> en 2002, se dice:

“...Gustavo Sainz ha destacado por su rechazo a los esquemas simétricos, rígidos y anquilosados de la narrativa tradicional [...] En cada nuevo libro ha desarrollado diferentes procedimientos para establecer modos de escribir [...] Reconocido como una de las voces más refrescantes y provocativas de la literatura mexicana, ha continuado violentando los límites de la narrativa, abriendo nuevas dimensiones a la novela contemporánea...”.

Estoy completamente de acuerdo con las afirmaciones editoriales de Alfaguara y trataré de concretar estas aseveraciones.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> La primera edición es de 1974.

<sup>22</sup> Parece que, desafortunadamente, la obra de Fernando Curriel no ha tenido el mismo reconocimiento de la originalidad en los círculos especializados de las editoriales; en el prólogo del autor “(Casi) 25 años más tarde” (la edición de 1998) se siente esta falta de mieles endulzantes.

La narrativa de Sainz representa también una tendencia que llamo hipertextual en el medio impreso. En este sentido tiene similitud con la obra de Fernando Curriel; precisamente en lo que se refiere a la estructuración, la espacialización y la condición genérica de sus textos. Sin duda alguna, a pesar de su equivalencia paradigmática, ambos autores son inconfundibles y pueden tener los círculos de lectores que no necesariamente coincidan en su gustos literarios.

Sin darme por tarea analizar profundamente y desde varios enfoques la extensa obra de Sainz, quisiera mencionar sólo algunos de sus escritos, que ilustran suficientemente bien la idea de nueva creación literaria. La selección se realizó de manera circunstancial y se debe a los accidentes de la lectura.

*La princesa del Palacio de Hierro* de 1974 y *La novela virtual (atrás, arriba, adelante, debajo y entre)* de 1998 se asemejan en lo que se refiere a su identidad de especie. Su género es fácilmente reconocible y se inscribe en el arquetipo del mayor género narrativo sin complicación alguna: su extensión formal y de argumento se inscriben en lo que tradicionalmente se denomina la novela. Parece que este factor y lo que se distingue como el estilo propio de autor son comunes de las dos novelas, tan distantes en tiempo y diferentes por las demás características.

La comparación de estas obras hace ver un cambio en el manejo de la trama y del género hacia la hipertextualización de discurso. Si la primera novela se inscribe en un modelo novelístico tradicional (inclusive el uso de los múltiples dibujos va acorde con la tradición aclarativa de ilustraciones que ineludiblemente se subordinan a la palabra en un libro impreso), *La novela virtual (atrás, arriba, adelante, debajo y entre)* propone algo nuevo. Se revela un claro acercamiento a la realidad posmoderna, un escenario obtenido directamente de la tecnología avanzada. La novela exterioriza, de modo intencional y

pertinaz, la no linealidad del pensamiento, el encadenamiento de raciocinios y disturbios emocionales mediante las asociaciones libres y espontáneas y no únicamente a base de lógica. También se incorpora una historia paralela, aunque ahora sí, justificada y legalizada por el argumento: las cartas de una joven sobre su propia vida tienen al protagonista como su destinatario. Muchos elementos de la novela rompen con este género narrativo.

El autor, desde el epígrafe (que incluye tres citas) advierte que su obra, al igual que el pensar mismo, no tiene fin ni comienzo y que su libro, emprendedor y audaz, pretende impulsar y aun estremecer a su lector:

Nunca sé cómo empezar y ciertamente no sé cómo acabar [...].

En una ocasión [...] se oyó de repente un horrible estruendo [...] ¡Ah!, es Herbert, que está pensando.

¡Toca el tambor y no temas y besa a la barragana! [...] Tal es el profundo sentido de los libros.

Asimismo, el índice, que aparece al final del texto, invita a una reflexión previa. Aunque la lectura se realiza en forma tradicional, el lector sigue la secuencia de la primera hasta la última página (y en este medio no puede ser de otra manera), los encabezados de los capítulos no corresponden al orden aritmético: los primeros títulos son de Veintitrés a Treinta, les siguen los capítulos de Uno a Treinta y uno, luego de Uno a Doce para finalizar con “Nota bene”. ¿Qué quiere decir con esto el autor? ¿Vencer la exposición tradicional (lógica) de la narrativa? ¿Idearla a modo de las páginas virtuales?

La linealidad de la narración se rompe constantemente. En la novela, dos tipos visuales de texto se entremezclan. Uno pertenece al género epistolario, y es casi plano: con pocos espacios vacíos. Otro tipo, nuclear en la estructura de la novela, también se descubre inmediatamente y se percibe en el sentido contrario:

la mayoría de las frases<sup>23</sup> se cortan sin llenar el espacio de los renglones, así como en los versos libres; de repente brotan las cursivas. Una inspección rápida revela un juego visual. En el capítulo “OCHO” los dos tipos se encuentran mezclados formando un dúo de voces:

¿Que si lo voy a encontrar muy 59? Bueno, eso es normal porque es la edad que tiene. Casualmente resultó ser más joven pero sólo porque me tocó nacer un poquito después...

El chiste es que coincidimos en algún punto. [...]

Guau: el día anterior no se había detenido sino hasta muy tarde ya encarrerado el ratón y el frío nocturno le provocó un sueño intranquilo se sentía como convaleciente [...]

¿Cómo está mi querido escritor? Hoy le escribo antes de irme a clase. [...] Una vez que se establezca allí me llama (yo estaré dando brincos esperando que suene el teléfono) y correré a verlo (vivo a cuadra y media de un Holiday Inn). ¿Lo ve muy difícil? Besos...

penúltimo día de clases  
leyó algunos poemas de Jaime Sabinas y destacó sus valores y su trayectoria [...]  
y a las 4:40 era la obra de los estudiantes  
y a las 5:00 reunión en casa de la chair para discutir su adaptación de *Cristóbal nonato*  
pero antes de ir al comedor pasó por casa para cambiarse de ropa

Hola, aquí yo de nuevo [...]

<sup>23</sup> Aquí es difícil hablar de las oraciones en los términos lingüísticos: no tienen divisiones tradicionales, ni cohesión interna.

El recurso tipográfico del texto, que de alguna manera traté de reproducir, también permite al lector alejarse de la continuidad narrativa tradicional.

Una estrategia muy personal de Gustavo Sainz consiste en tejer la trama incorporando las citas que, en la mayoría de las veces, no pertenecen a la historia ni siguen su lógica formal; las citas nacen desde las ideas asociativas del narrador que no las explicita de manera clara, tampoco explica su apariencia. Es una maniobra artística que también permite hipertextualizar el libro y fragmentarlo en los nodos informativos que parecen ser autónomos en la superficie de la página. El uso de la técnica citatoria en la literatura es algo inusual. Sin embargo, Sainz la desarrolla habitualmente, y la cita adquiere una significación estilística derivando así un particular ambiente estético.

Además de *La novela virtual* este autor ejerce el arte de citar en varios textos: *Retablo de inmoderaciones y heresiarcas* (1992), *A troche y moche* (2002), *Batallas de amor perdidas* (2002). En estas obras se puede observar conversión de citas en un elemento literario nuevo. Como es conocido, la citación es un instrumento prácticamente obligatorio para un discurso científico, ya que forma parte del así llamado marco teórico y se utiliza para ilustrar o aclarar alguna idea. En una obra literaria no hay necesidad de estos procedimientos, sus funciones son totalmente distintas en la práctica discursiva, por tanto la inclusión de citas en la textura del escrito hace muy reconocible el estilo de Sainz.

Merece la pena recordar aquí que la noción de la intertextualidad, discutida últimamente con abundancia,<sup>24</sup> es muy próxima al entendimiento de la cita. Sin embargo, es importante

<sup>24</sup> En mi libro *La tecnología del saber escrito...* (Sorókina, 2002) se puede encontrar tanto la bibliografía de este tema como mis propias reflexiones.

subrayar que la intertextualización se refiere a un proceso natural de asimilación de las ideas ajenas (de uno o varios autores) y su incorporación, consciente o espontánea para el escritor, en la historia nueva. De esta manera, cada texto original siempre se genera sobre las meditaciones lecturas previas. A su vez, la cita se asienta en las referencias, pero esto se hace con el propósito y el formato diferente.

En este sentido, reitero, Gustavo Sainz es un reformador o, mejor dicho, creador de una nueva técnica literaria. El *Retablo de inmoderaciones y heresiarcas*, por ejemplo, se construye a base de citas. El mismo autor revela:

Los epitafios que aparecen en esta tentativa de restauración de un retablo barroco son reales y existen en la parte más antigua del cementerio de Querétaro. Asimismo, los nombres de los personajes son nombres de personas que existieron en la "realidad" historiable. Y la mayor parte de lo que dicen o les hago decir, fue recogido por los escribanos del Tribunal del Santo Oficio al finalizar el periodo colonial.

Esta explicación termina con los nombres de los autores de cuyas frases "se abusó" en la obra.<sup>25</sup> Lo interesante es que el texto mismo no se contempla como un conjunto de referencias: se percibe homogéneo y consubstancial.

Al contrario, en la obra *A troche y moche*, el escritor hace visible su citación. Cada idea ajena tiene la autoría ("Spinoza decía que lo que constituye la forma del individuo consiste en

<sup>25</sup> ¿Cómo no recordar las ideas de Barthes sobre la muerte de autor y no experimentarlas en la práctica real? El autor mexicano casi renuncia a la originalidad de su obra cediendo el cometido artístico a los demás. Recuerdo que la hipertextualización se manifiesta a través de estos movimientos narrativos. (Claro está que precisamente aquí se ve un paso inusitado.) Desconozco la postura real del autor, sin embargo, por lo menos así se puede interpretar su actitud estética.

una unión de cuerpos”)<sup>26</sup> y se señala dentro del texto. Las referencias parecen ser independientes de la historia central, sin embargo, están relacionadas con ella. La incorporación de toda esta gama de información se hizo posible por la estructura abierta y no amarrada al argumento, según una lógica narrativa lineal.

Aquí viene en la mente la inmutable lucha derridiana contra la racionalidad explicativa (con ésta, la linealidad de las expresiones lingüísticas se relaciona directamente) y a favor del metaforismo innato del lenguaje sin importar el género discursivo (Jorge Volpi lo expresó en la novela *El fin de la locura*):

En franca competencia con el viejo [el abuelo - T. S.] Jacques descubrió que la mejor manera de oponerse a su poder consistía en escudriñar sus palabras; lo que importaba era lo que *no* se decía, esos resquicios intercalados entre las frases, esos sobreentendidos, ironías y amenazas que constituyen el argumento de cualquier novela de familia.

Esta característica de enunciaciones de llenarse de sentido se vincula estrechamente con la versatilidad estructural de discursos: ser rígidamente lineal o ser abierto (incluyente). El manejo de citas impulsa —obligatoriamente desde mi punto de vista—, el proceso de sujeción de los elementos verbales explícitos con los implícitos.

Creo que en *Batallas de amor perdidas*, Gustavo Sainz llega a la cúspide de la ejecución literaria de citas. Si en la novela anterior las citas tienen forma de alusiones o interpretaciones, en esta obra aparecen abundantemente en su forma originaria: una frase copiada literalmente de otro texto y con el nombre del autor:

<sup>26</sup> Esta frase, además, se puede tomar como un principio (hipertextual) de armar una novela.

◆

Siento que escribir es lo interminable, lo incesante. Blanchot ha insistido en el carácter doloroso y sin descanso del trabajo artístico. “Que la tarea del escritor termine con su vida nos disimula que, merced a esa tarea, su vida se desliza hacia la desgracia del infinito”. Y también: “El escritor vuelve a ponerse manos a la obra. ¿Por qué no deja de escribir? La obra nunca es aquello con vistas a lo cual se puede escribir” [...]

◆

En este capítulo-fragmento igualmente se puede apreciar que el autor, junto con los editores,<sup>27</sup> sigue acercando los elementos visuales —los juegos tipográficos además de las incorporadas fotografías-asociaciones— y el texto verbal como partes auto-equilibrantes del discurso literario.

Un análisis previo indica que la cita, en las condiciones literarias, adquiere un rasgo particular y se vuelve metafórica agregando un significado “figurado” a su contenido primario. *Las Batallas de amor perdidas* es una obra altamente metafórica; además puede —más bien, tiene que— leerse como un poema. Se construye sobre una estructura abierta adoptada para ensamblar las infinitas asociaciones libres del autor dentro de un mismo sistema discursivo.<sup>28</sup> Por otra parte, su tema es lírico: el amor

<sup>27</sup> En la nota editorial se declara: “Minimalia es una colección que aprovecha y explora las nuevas tecnologías de composición y producción digital con el fin de crear nuevos paradigmas que lleven la palabra del autor al lector”.

<sup>28</sup> Aquí sólo expongo axiomáticamente esta idea y no entro en las demostraciones ni los razonamientos que la apoyen: la poesía tiene una composición (una estructura) diferente a la del modelo narrativo y se caracteriza por el grado mayor de vinculaciones entre las frases o palabras sin una lógica claramente explícita. Estas vinculaciones asociativas, además, originan los conocidos tropos literarios: la metáfora, metonimia, sinécdoque, etcétera. Entonces, no es raro que la poesía emplee estos tropos mientras que la narrativa con su linealidad lógica lo hace mucho más moderadamente.

en sus distintas sustancias. La cita de Sainz con este toque metafórico y poético asemeja la narrativa con la poesía y abre los caminos hacia los tipos artísticos nuevos en la literatura.

\* \* \*

La finalidad de este artículo no fue hacer un análisis exhaustivo sobre la obra de Fernando Curiel y Gustavo Sainz; el intento se centró en demostrar, mediante varios ejemplos ilustrativos, que ambos autores reflejan en la literatura una tendencia posmodernista que se percibe en la actualidad. Con esto quiero decir que las formas y estructuras novelísticas experimentan varios tipos de cambios. Lo mismo se puede referir al contenido y la lectura de los textos literarios, que son íntimamente vinculados con los elementos de índole atributiva. La contribución del posmodernismo a la literatura es un movimiento hacia la hipertextualización —en el sentido amplio y universalizado del término— del discurso.

Para concluir este trabajo, quisiera realzar algunos puntos básicos que exteriorizan la tendencia hipertextual en la literatura mexicana contemporánea. Lo que se distingue con facilidad es la *espacialidad*. Las obras, por ejemplo, como *Pedro Páramo* y *La feria*,<sup>29</sup> cada una de manera diferente, habían trazado en cierta dirección las estrategias de la no linealidad. Las historias, aunque conservadas inalterables en el papel, se presentan sin una secuencia rígida (se puede decir, caóticamente) donde se mezclan los sucesos, los personajes y sus voces, donde ya no se observa la “ideología” predominante del autor.

<sup>29</sup> Un breve análisis de la estructura no lineal de estas obras presenté en el artículo “De la tecnología literaria impresa a la tecnología literaria electrónica: *Pedro Páramo* y *La feria*”, en la revista *Tema y variaciones de literatura*, núm 16, 2001.

Asimismo tenemos los argumentos que ya no giran alrededor de un único protagonista: todos los personajes pertenecen a la misma categoría literaria. Es lo que también desconcierta al lector tradicional, porque es mucho más difícil llegar a unas conclusiones propias que, en la intención de aprehender el mensaje del libro,<sup>30</sup> seguir simplemente un camino premeditado por el autor. Interpretación de una obra, donde el autor esconde profundamente su opinión y sus principios y sólo registra los sucesos o asociaciones, implica los mecanismos hermenéuticos diferentes en comparación con la otra, donde se descubre, fácilmente o no, la intención del escritor.

La forma de concebir los escritos implicó ciertas inventivas por parte del lector ya capacitado: las obras “espaciales” le dejan un papel de cómplice en este proceso de alinear la narrativa para crear relatos. La estructura hipertextual, abierta e incluyente, de las nuevas obras artísticas (propias para el medio cibernético) ahora agranda las posibilidades del lector. Sus habilidades y prácticas lectoras en la interpretación del libro impreso<sup>31</sup> tienen que extenderse hacia los dominios de autor. En Sainz y explícitamente en Curiel, la marcada división entre el autor y el lector tiende hacia la desaparición.

Si el espacio físico del libro se refiere a la estructura y su conformación dentro del medio discursivo, otro aspecto se relaciona directamente con lo literario propiamente dicho. La metáfora adquiere una nueva figura de su realización: Fernando Curiel y Gustavo Sainz logran metaforizar (y también simbolizar) la cita y el aforismo que le es muy similar desde el punto de vista formal y funcional. Esta práctica novedosa revela la proximidad

<sup>30</sup> La novela clásica universal se identifica precisamente por esta abierta intencionalidad moral, estética u otra.

<sup>31</sup> Con toda la realidad circundante que implica el medio impreso.

de la narrativa artística con los principios hipertextuales y el ambiente impreso con el hábitat electrónico. La novela se descompone en los fragmentos y cortes del pensamiento y del sentir del autor, deja de moverse en torno de una o dos ideas principales e interrelaciona una cantidad casi infinita de información de diversa índole. Igualmente se desconstruye la noción del género: la novela, con su cuantía y magnitud, se transforma en una especie literaria nueva que puede ser llamada la novela hipertextual.

Respecto de la última consideración, es necesario hacer un paréntesis teórico. Las clasificaciones, genérico-estilísticas en primer lugar, se basan en la sistematización de los elementos del texto principalmente formales. Si el contenido, en el sentido humano, es universal<sup>32</sup> —sólo se diferencia en las cuestiones temporal/culturales—, las características de la forma determinan la pertenencia genérico-estilística de la obra literaria. Así, en la literatura fueron especificadas la poesía y la narrativa; cada una de éstas obtuvieron su propia taxonomía, por ejemplo: sonetos, elegías y epitafios en la poesía; relatos, cuentos, novelas en la narrativa.

Cuando afirmo que con Curiel y Sainz surge una entidad genérica nueva, me refiero precisamente a la arquitectura, a la formación plástica de sus obras. Menciono varios aspectos, estrechamente vinculados entre sí, que realmente permiten hablar de los cambios en el campo novelístico (y no sólo en éste):

- la distribución no lineal de los fragmentos,
- la estructura abierta (sin comienzo ni fin) como una técnica expositiva con un espacio narrativo librado,

<sup>32</sup> Los temas de honor, justicia, amor, venganza, codicia, son comunes para todas las literaturas nacionales.

- el esparcimiento (en diferente grado en varias obras) del argumento en muchas líneas independientes,
- el despliegue de la trama mediante los aforismos y las citas.

También se puede hablar de los elementos extra-formales: las permutas de los roles (el autor y el lector), heterogeneidad informativa (cualquier tipo puede entrar en las vinculaciones asociativas, no lógicas).

Entonces, la inclusión de estos atributos en la escritura artística hace sentir la metamorfosis hermenéutica: la historia, la anécdota se pasa del primer plano al segundo o, inclusive, se diluye en las reflexiones y eferescencias del autor; el suceso ocupa menos interés que deliberaciones propias del autor y del lector. La narración misma, en el sentido tradicional del término, cambia, y, con ésta, la noción del género. El género de la Modernidad se vuelve en hiper-género de la Posmodernidad, en particular: en la hiper-novela o novela hipertextual.

\* \* \*

Revelada la cercanía entre un discurso electrónico y el nuevo tipo de la literatura impresa, llegó el tiempo de preguntar: ¿cómo se leerán estas obras hipertextuales en la pantalla de una computadora? ¿Qué es en realidad la cibernovela y ciberliteratura? ¿A qué medio se puede apostar y cuándo?

## BIBLIOGRAFÍA

JANET H., Murray, *Hamlet en holocubierto*, Barcelona, Paidós, 1999.

- BOLTER, J. David, *The Writing Space: the Computer, Hypertext, and the History of Writing*, Lawrance Erlbaum Associates, Hillsdale, Nueva Jersey, 1991.
- LANDOW, George P., *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, Paidós, Barcelona, 1995.
- RODRÍGUEZ, Jaime Alejandro, *Posmodernidad, literatura y otras yerbas*, Colombia, Pontificia Universidad Javeriana, 2000.
- SUBBOTIN, Martin M., *Hipertexto. Una forma nueva de la comunicación escrita*, Viniti, Moscú, 1994.
- SORÓKINA, Tatiana, *La tecnología del saber escrito: el hipertexto en el medio cibernético*, México, UAM, 2002.
- , “Transformaciones de los conceptos de intérprete y autor en las condiciones del registro electrónico”, en *Visiones alternativas*, México, UAM, 2000.
- MCLUHAN, Marshall, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, 1996.
- MCLUHAN, Eric y Frank Zingrone (comps.), *McLuhan. Escritos esenciales*, Paidós, Barcelona, 1998.



**D**ejamos la luz de mi cuarto encendida hasta altas horas de la noche, las ventanas de los dormitorios dan a la calle y los vecinos se han acostumbrado a imaginarme sobre un equipal de cuero perdiendo el tiempo y la vista en novelas de amor para jubilados.

La casa es heredad de mis padres. Mi hermana y yo nos hemos resistido a cualquier modificación que mutile los recuerdos arraigados en las paredes. Las habitaciones se encuentran alrededor del patio. Al lado izquierdo del portón están nuestros dormitorios, alguna vez ocupados por los responsables de nuestro nacimiento. No dormían juntos, los encuentros amorosos se realizaban en la alcoba de mi madre donde no tenían cabida las preocupaciones económicas y políticas; o, como decía mi padre, era el tálamo vedado al mundo. Ni siquiera nosotros, sacrificando horas de sueño, logramos verlo traspasar el quicio de la puerta para rendir culto a sus cuerpos. A la luz del sol era difícil adivinar el motivo de sus eternos regocijos, pero intuíamos que

\* Izrael Trujillo (Yajalón, Chis., 1969) es profesor de Creación Literaria en el Centro Regional de Cultura de San Cristóbal Ecatepec, Méx. Ha publicado el poemario *Semilla robada*, en 2001. Sus poemas han aparecido en diferentes publicaciones y antologías, como en la *Segunda antología de poetas de Tierra Adentro*.

emanaban de las devotas incursiones al paraíso compartido tras de aquellas cortinas color durazno. La sonrisa de mi madre no se veía nunca modificada por el día de la semana que marcara el calendario y el adusto carácter de mi padre siempre se rendía a escasos metros de la mujer que amaba.

Un claro reflejo de su relación lo fue siempre el jardín de la casa. Aun en invierno los pasillos se mantenían templados gracias a las rejillas multicolores que formaban las bugambilias. En las esquinas, grandes macetas contenían agapantos, acacias, violetas o verbenas; de las columnas colgaban guías de campanillas azules, trompetas y canarias. Bastaba que alguno de los dos enfermara por unos cuantos días para que las flores resintieran el desequilibrio. Al regresar de la escuela nosotros nos esforzábamos regando y podando lo que fuera necesario, sin embargo, el microcosmos pertenecía a ellos, no se daba a otras manos que no fueran las suyas. Por suerte, para todos, ninguna enfermedad duró lo suficiente para que el paraíso familiar se viera colapsado. El trabajo de mi padre no le impedía llegar con ánimos a la casa para pasar del comedor al patio acariciando con la mirada las plantas y las flores que, a su parecer, guardaban algo de las manos de mi madre. Ella no perdía el tiempo recogiendo la mesa o lavando los trastes; eso siempre podía esperar, prefería sentarse sobre una mecedora a tres pasos de su dormitorio dejando que la tarde y el deseo de mi padre le cayera encima tan despacio como se oculta el sol para que los girasoles dejen de perseguirlo.

El jardín se encontraba cerrado a las escasas visitas que llegaban. De vez en cuando, los asesores financieros de mi padre eran recibidos en el despacho, ubicado a la derecha de la entrada, mi madre cruzaba desde la sala hasta el estudio equilibrando una charola con copas y una botella de porto que mi padre guardaba para acompañar los negocios. Las entrevistas no iban más

allá de veinte minutos y aquellos hombres, vestidos regularmente de negro, se veían obligados a partir disimulando su sorpresa ante aquel estallido de colores en el centro de la casa. Algo parecido ocurría con las mujeres que procuraban sus respetos a mi madre, entre chismes y golpes de pecho expurgando la debilidad ajena, insertaban frases queriendo doblegar el celo de mi madre por aquel espacio que no conocía llave verbal que le penetrara. “Tienes que enseñarme tu jardín, es casi un museo, pero tengo que verlo de cerca porque las bugambilias, aunque envidiables, te privan de mucho”, “Ese olor, ese olor, ¿qué es? me confundo entre las gardenias, los huele de noche y..., y..., no sé que otra, tienes que enseñármela.” Mi madre levantaba su taza de café escondiendo tras de sus bordes una sonrisa que nada tenía que ver con aquella conversación; una sonrisa que había aprendido entre sus flores, las sombras y las manos de mi padre.

Cada año las obligaciones fiscales requerían la presencia del patriarca en la capital. Al principio, el viaje lo realizaba solo. Conforme tuvimos edad para cuidar la casa, los preparativos para la travesía se duplicaron. Pronto nos ganamos su confianza, tres días bastaban para ordenar los pendientes y volver al jardín que les extrañaba tanto como nosotros. A su regreso las maletas se encontraban atiborradas de presentes: trajes, camisas, discos, libros para mí; revistas, blusas, vestidos, zapatillas para mi hermana y claro, dos o tres cajas con retoños de nuevas plantas que no tardaban en aclimatarse, así hubieran llegado de lugares tan extraños como sacados de una enciclopedia. No sé cuantas generaciones de margaritas, geranios o rosas pasaron, el bordado multicolor nunca cesaba, mi voz cambió, mi espalda se hizo ancha, mis mejillas alardeaban de una barba cerrada que mi padre gustaba de jalar al tenerme a su alcance. Pero no fui el único que se transformó, los ojos de mi hermana se tornaron botones a punto de reventar, en su pecho frutos de azahares

maduraron, su vientre se hizo firme como tierra bronca que sólo es removida desde adentro y entre sus piernas un alcatraz se abrió a todo sueño, a todo tiempo.

Nada tocaba la carne de mis padres. Las hojas se vestían de café y se entregaban a fecundar el tallo de otras vidas, mientras ellos se perpetuaban en un huerto cerrado; en un paraíso donde la desnudez de sus deseos no temblaba mordiendo a diario manzanas para celebrar, en la inmovilidad de la noche, la fiesta de sus cuerpos.

Eso pensaba yo, hasta que un día no hubo cajas con retoños que añadir al jardín, ni maletas con obsequios, ni pechos tibios para abrazarlos al regresar del viaje. Dos hombres se presentaron por la tarde, apenas unas horas después de que mis padres partieran, para explicarnos, con la frialdad que les dan los años de servicio, los trámites burocráticos que debían seguirse. No fue necesario platicarlo, mi hermana y yo sabíamos lo que les hubiera gustado y así lo hicimos. A pesar de las protestas de algunos familiares los velamos a puerta cerrada. Colocamos los féretros en medio del patio, entre cepas enanas, alhelíes y limoneros; sin llantos, sin estertores que confundieran el canto de los grillos ni veladoras que pudieran enrarecer el aroma de las flores.

De esto, hace ya tanto tiempo. El duelo se quedó incrustado en nuestras mentes, como un basilisco por todo vegetal en nuestras almas. Los cuartos de mis padres no volvieron a abrirse. Mi hermana se hundió en una depresión que le devastó la salud en pocos años. Por única ocupación aseaba nuestras recámaras, los patios, la sala y la cocina evitando acercarse al estudio de mi padre. Al tiempo que las guías se secaban, las venas, en la piel de mi hermana, se declaraban cada vez más, como raíces que perdieran la savia negándose a desaparecer, petrificándose sobre la superficie de un desierto condenado a guardar troncos

secos como un hijo muerto dentro del vientre. Su voz tomó el áspero timbre de la tierra que se agrieta bajo la tristeza de saber que se han mudado las hormigas y que los grillos viven en silencio vaticinando la última hoja prendida a la enramada. No esperábamos frutos. La higuera también dijo adiós, el viento fácilmente fracturó su cuerpo dejando que el sonido recorriera los rincones de la casa y se quedara grabado en las paredes. Desde entonces tengo la sensación de que las letras en los nombres amados y en el nombre propio son como huesos, como ramas que llega a quebrar el viento. En la debacle algo nos hermanaba, la higuera no derramaría más lágrimas blancas al desprenderse de sus frutos, los pechos de mi hermana no darían leche materna y yo, yo... había perdido el sentido de la semilla perlada de la vida.

Reaprendimos a hablar, a guardar silencio, a caminar por los pasillos que rodeaban al jardín hundido en el pasado. Reaprendimos a dejar el mundo del otro lado de las puertas que nos protegían del tiempo y evitaban que nuestros fantasmas, dolorosamente deshidratados, nos abandonaran. Yo tomé las riendas de los negocios negándome siempre a ir a la capital. Dos veces por semana, durante treinta y tres años, acudí al despacho que perteneció a mi padre para firmar papeles, nóminas o delegar responsabilidades. En ese lapso vi al espíritu de mi hermana transformarse. ¿Cómo explicarlo?, su cuerpo al igual que el mío dejaba ver el paso de los años y la marca indeleble de un golpe que le arrancó, de tajo, su juventud, dejándole la mente sitiada por hiedras, cardos y espinas. Mas bajo aquellos escombros, descansaba el germen de la memoria. Una tarde al terminar la comida, tomó su bordado y fue a sentarse sobre la mecedora de mi madre. No dije nada. Por semanas, al dejar el comedor, repitió la escena. Durante horas, su mano derecha iba y venía mezclando colores sobre un lienzo blanco hasta que el sol se ocultaba.

ba obligándola a posponer su empresa para el día siguiente. Yo la observaba intrigado por los remolinos que estuviera gestando en su interior. Un rayo recorrió mi piel la tarde que la descubrí con la mirada perdida en el espacio mientras su vestido se teñía de púrpura a la altura de sus muslos. Había dejado su costura y arremetía en silencio dando continuos piquetes a su carne, como si con esto se obligara a sentirse viva o a través de las gotas de sangre aliviara la fiebre que le nacía de las piernas. No eran heridas graves, pero sus muslos, al repetirse el acto, empezaban a quedar marcados. Un abrazo, una caricia la devolvían a la calma, a sus hilos, a sus colores. Servilletas y manteles, se fueron acumulando en las gavetas de la cocina, siempre con motivos florales: Bignonias anaranjadas, crisantemos amarillos, banderas españolas.

Los cambios se sucedían mediando entre ellos intervalos de varios meses, tantos, que a mi memoria se le dificulta ligarlos al calendario. De éste, en especial, me acuerdo muy bien porque vino con los primeros calores de ese año. Por lo regular yo era el primero en levantarme para recibir la luz con una taza de café entre las manos. No podría decir que ella hubiera pasado la noche en vela en aquella ocasión, pero al salir de mi cuarto lo primero que vi fue su figura entre los breñales del patio confundándose con las últimas sombras de la noche, el pelo recogido, el rostro sudoroso y las manos escoriadas por las horas de contienda que había librado para limpiar el corazón de la casa. En un rincón fue amontonando hojas viejas que se quebraban con el simple hecho de tocarlas, ramas y raíces muertas arrancadas a la tierra con sus propias manos, cadáveres de pájaros que, buscando comida, habían quedado atrapados en aquella catedral de espinas. Para cuando el sol alumbraba directamente sobre nuestras cabezas; las paredes, columnas y macetas estaban limpias. Fue a la cocina para volver con una cajetilla de cerillos entre

sus manos, se paró frente a la enorme montaña de rastros contemplando una imagen gemela de su alma y le prendió fuego. No mostró la menor intención de ver como se consumían tantos años de rencor; tan pronto se alzó la llama, regresó a su cuarto y no salió de él hasta que pasaron tres días. Yo me quedé escuchando el crujir de las ramas provocado por el fuego, imaginando una oración dicha por aquellos cuerpos, que más de una vez, encontré escondidos entre los caprichos de las bugambilias.

Entregado a la contemplación no di importancia a la humadera, una enorme columna negra se elevó por sobre las paredes de la casa causando curiosidad y temor a los vecinos. Nunca percibí el ulular de la sirena ni el rechinar del carro de bomberos al frenar frente a nuestro domicilio, los golpes que dieron sobre el portón me devolvieron a mi realidad para articular una explicación común a lo que ocurría: “Renovamos el jardín, eso es todo”.

Como en una obertura, las cosas se fueron regularizando, por lo menos viví un tiempo en la bonhomía que te brinda el engaño, o mejor dicho, la ceguera. Yo rendí mi mejor tiempo en los negocios mientras mi hermana se iba recuperando a la par del jardín. En ambos brotaba la vida como la sonrisa en un hombre que se ha alimentado del dolor y de la furia. Verde vida sobre la carne madura, granadas rojas a la altura de las sienes apenas tocadas por las canas. Los colibríes volvieron por las tardes cuando los rayos del sol amamantan los cerezos.

Aletargado en el virtual equilibrio que me rodeaba, fijé mis sentidos en el telón, ignorando el papel que me correspondía en la obra aún por representar. Al darse el siguiente cambio no tuve valor para cuestionarla, su cuerpo, esculpido ahora por lo sedentario de sus labores, tomó por asalto el guardarropa de mi madre. Ropa de casa para regar el jardín por las mañanas, zapati-

llas y vestidos de domingo por las tardes, cuando el sol acariciaba los tejados al compás del péndulo móvil pero muerto de la mecedora. Era doloroso ver su carne oprimida por el recuerdo, encarcelada por el capricho de la mente en tallas menores a la suya. Pero, ¿quién era yo para arrancarla de su valle de paz? En esos días, las noches se volcaron en mí como el juicio de todos los hombres sobre la Tierra. En sueños, rostros desconocidos me interrogaban: ¡Muéstranos el jardín que te ha parido, el que te alimenta!, ¡Muéstranos una flor o un fruto arrancado por tus dedos!, yo alargaba las manos en busca de alcatraces y a punto de alcanzarlos se convertían en muslos humedecidos por el rocío, muslos que temblaban envueltos en fiebre verde hasta empaparse con las lluvias de mayo, mientras la voz de mi madre y de mi hermana resonaban —cigarras enloquecidas— en la ciénega de mi cama “¡Padre!” gritaba yo en busca de ayuda sin más respuesta que la imagen de una semilla hiriendo la tierra desde adentro.

Fueron estas noches y el desasosiego por la salud de mi hermana lo que me orilló a retirarme de la administración, a jubilarme como dicen los empleados y los vecinos. Basta con revisar una vez al mes los estados financieros para mantener la calma, para saber que podemos vivir holgadamente.

El jardín sigue creciendo y en ocasiones siento la necesidad de compartirlo con alguien, de verificar que sus proporciones son las mismas para mí o para cualquier otro, de confirmar que el cielo que corona el patio es el mismo que se ve desde la plaza del pueblo, de probarme que no estoy retenido en el pretérito de mi hermana, en el jardín de su pasado. Pero la idea de recibir a alguien en casa hubiera puesto en riesgo la fragilidad de sus emociones, así que los domingos tomé la costumbre de ir caminando hasta la iglesia para escuchar la misa de mediodía, distraerme un poco perdiendo el tiempo entre los portales y

regresar, nunca antes de las 2, cuando sé que en el comedor me espera un plato de sopa caliente, una copa de porto y el tintineo de los collares de mamá adornando el envejecido cuello de mi hermana.

La fecha exacta la recordarán mejor quienes viven frente a nuestra casa, yo sólo sé que un domingo al regresar de misa encontré los muebles de mi cuarto vacíos de ropa y utensilios. Inmediatamente salí a los corredores en busca de mi hermana y de respuestas. Al igual que en la muerte de mis padres, no hubo necesidad de hablar. Las habitaciones que durante años mantuvieron las puertas cerradas ese día dejaban entrar el olor de las gardenias, de la tierra recién humedecida y el trinar de las aves. Las cortinas, en el dormitorio de mi madre, ondeaban acariciando las motas de polvo que el sol develaba en el espacio. Sobre la mecedora mi hermana sonreía conteniendo el tiempo en su mirada. Bajo las nubes que cubrían ligeramente sus ojos se adivinaba el deseo de que los heliotropos dejaran de moverse. Pasé la tarde contemplando el jardín, repitiendo en mi mente los nombres de las flores, después, al nombre le agregué el color o los colores que le correspondían: Acacias, enzionemas, boca de dragón, anémonas, etcétera. Acacias amarillas, enzionemas moradas, boca de dragón amarillas y rojas, anémonas rosas, etcétera. Y así, hasta que las sombras confundieron nuestros cuerpos entre las ramas de la higuera y las bugambilias. Mi hermana abandonó esa noche la mecedora para refugiarse en el cuarto de mi madre, yo, minutos después, encendí la luz en la habitación de mi padre para apagarla, desde entonces, hasta altas horas de la noche.



A un con los ojos cerrados  
diría que tiene la expresión  
de un toro desangrándose  
sobre una falda de popelina;  
que la cicatriz de su axila  
fue respunteada con hilo  
de plata, de terciopelo y miel de abeja.  
El permite que mi lengua  
corra, se derrita y muera  
en la nuca, en la región sacra:  
en un cielo que gotea sin precipicio.

\* Uriel Martínez nació en Tepetongo, Zacatecas, en 1950. Luego de concluir la preparatoria en Durango, estudia Letras Hispánicas en la UNAM, francés en la Alianza Francesa y en el IFAL, además de un curso sobre Roland Barthes. Posteriormente, en la Casa de la Paz de la UAM, lleva un curso de composición dramática con Juan Tovar, con quien escribe dos piezas cortas. Mientras reside en Gómez Palacio compone *Tres de José Alfredo*, melodrama del que se dan cincuenta y un funciones en Torreón (1989), bajo la puesta en escena de Rogelio Luévano en teatro independiente; escribe *Vengan copas* al tiempo que funge como corresponsal de Notimex primero y la Jornada después. Ha sido corresponsal de Conaculta y representante de la revista Equis. Es autor, así mismo, de varios libros de poesía. Actualmente vive en Zacatecas donde se desempeña como traductor de este género literario. (Su pasión son Las Tortugas Ninjas).

Así se nos pasa la vida,  
de un desencanto a otro encanto.

## HOY

Hoy es sábado. Hoy bajaré a la cantina  
más próxima a casa y beberé cerveza  
en memoria de los que se fueron  
pronto.

La cantina más cercana a mi colonia  
atiende a clientes  
que a los 24 tienen dos y tres hijos.  
Pero los fines de semana suelen  
ir al lugar que procuro  
por la amplitud de las frentes,  
el pelo crespo y la manzana  
de Adán que muestran orgullosos.

Es posible que esta noche  
venga uno a casa: el que me escoge  
y me invita a venir conmigo,  
como si adivinase el poema  
que alumbrará la mirada.

No podré negarme y lo traeré  
a mi cocina, a la luz de una vela;  
a la tentación de mi mano que deposite  
en su paladar el sello de mis ojos.

El muchacho que hoy me espera  
en el bar más cercano  
bebe cerveza con sus amigos  
y espera que llegue para darme  
su nombre, su hambre; para saciarnos el espanto.

## UN EBRIO

Un ebrio camina en la noche  
sin llevar en apariencia la ruta equivocada.  
En la verja de una casa se detiene  
y se safa un tenis. Se safa el otro.  
Al hacerlo, voltea a verme para confirmar,  
borracho, que en la cuadra no lo mira nadie.  
Yo disimulo no verlo ni verle  
el duelo ni los calcetines.  
Paso a su lado sin hacer sombra ni ruido.  
Así me voy, despacio, para que el ebrio  
cruce la calle y muera con los calcetines  
azul cielo.

Qué misterio no resuelto  
hizo que nos quedásemos de por vida  
asidos a los tubos que no conducen  
sino heridas empapadas de humo.  
Permanecemos suspensos ciertas noches,  
mientras en las tripas  
un árbol de sangre crece,  
ramifica sus caricias, punza los poros.  
Qué secreto no formulado  
hace que detengamos la voz,  
el paso, mientras intuimos  
la llegada del enemigo malo,  
las puertas a punto de abrirse, reventadas.  
Apoyamos en las fundas  
una baba ebria, un perfil hediondo,  
el anillo que nos permitió un viaje  
al infierno sin sueño, sin retorno.

*TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA* No. 20  
se terminó de imprimir en noviembre  
de dos mil tres.  
El tiro consta de 500 ejemplares.









