

TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA 4



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD AZCAPOTZALCO División de Ciencias Sociales y Humanidades

**TEMA Y VARIACIONES
DE LITERATURA 4**

TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA 4

COORDINADOR:
ANTONIO MARQUET

VLADIMIRO RIVAS ITURRALDE * FRÉDÉRIC-YVES JEANNET
GRACIELA SÁNCHEZ GUEVARA * VICENTE QUIRARTE
MARÍA SOCORRO TABUENCA CÓRDOBA * ÁLVARO CONTRERAS
ARTURO TREJO VILLAFUERTE * SEVERINO SALAZAR
LUZ MERY GIRALDO * ROBERTO VÉLEZ CORREA
SIEFGRIED BOEHM * MIGUEL ÁNGEL QUEMAIN
FRANÇOISE PERUS * ANTONIO MARQUET
MARGARITA VILLASEÑOR * LUZ ELENA ZAMUDIO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD AZCAPOTZALCO División de Ciencias Sociales y Humanidades

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Rector General
Dr. Julio Rubio Oca

Secretaría General
M. en C. Magdalena Fresán Orozco

Unidad Azcapotzalco

Rector
Lic. Edmundo Jacobo Molina

Secretario
Mtro. Adrián de Garay Sánchez

Directora de la División de Ciencias Sociales y Humanidades
Mtra. Mónica de la Garza Malo

Jefa del Departamento de Humanidades
Mtra. Begoña Arteta

Jefe del Área de Literatura
Mtro. Antonio Marquet

Asesor Editorial
Arturo Trejo Villafuerte

Portada: *Embarco de la reina de Saba, 1648*
óleo sobre tela de Claude Lorrain

© Los Autores
© Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Azcapotzalco
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Av. San Pablo No. 180
Col. Reynosa Tamaulipas
Azcapotzalco, D.F. C.P. 02200

ISBN 970-620-660-4

Impreso en México

Printed and made in Mexico

*A la memoria del maestro
Jorge López Medel (1945-1995)*

CONTENIDO

Una cita con el amor y la muerte (Sobre el poema “Pareja humana” de Gonzalo Rojas) Vladimiro Rivas Iturralde	9
El “oscuro esplendor” de Guillermo Fernández Frédéric-Yves Jeannet	15
Mujeres ¿sumisas o transgresoras? La poesía rebelde y violenta de Becky Rubinstein Graciela Sánchez Guevara	27
Sueños de los Contemporáneos Vicente Quirarte	33
<i>El águila y la serpiente</i> o la experiencia imaginada María Socorro Tabuenca Córdoba	43
Tejer la memoria. Una propuesta narrativa de Hernán Lara Zavala Álvaro Contreras	69
Las obsesiones narrativas de Alberto Huerta Arturo Trejo Villafuerte	83
Una teoría pesimista sobre el amor en la obra de Carson McCullers Severino Salazar	99

<i>El astillero</i> , de Juan Carlos Onetti: una mirada desde Bajtín Vladimiro Rivas Iturralde	131
Narrativa colombiana de fin de siglo Luz Mery Giraldo	143
Bernardo Arias Trujillo: La focalización hermafrodita Roberto Vélez Correa	159
Traducir a Thomas Bernhard: una empresa polémica Siegfried Boehm	171
La caída de las ilusiones (Entrevista con Julián Barnes) Miguel Ángel Quemain	181
El lector frente/ante la poética de <i>Al filo del agua</i> Françoise Perus	193
En los noventa años del nacimiento de Agustín Yáñez Antonio Marquet	199
Pastorela Margarita Villaseñor	209
Sobre <i>Dulcinea encantada</i> Luz Elena Zamudio	241
Notas biobibliográficas	245

UNA CITA CON EL AMOR Y LA MUERTE (Sobre el poema "Pareja humana" de Gonzalo Rojas)



Vladimiro Rivas Iturralde

PAREJA HUMANA

Hartazgo y orgasmo son dos pétalos en español de un mismo lirio tronchado
cuando piel y vértebras, olfato y frenesí tristemente tiritan
en su blancura última, dos pétalos de nieve
y lava, dos espléndidos cuerpos deseosos
y cautelosos, asustados por el asombro, ligeramente heridos
en la luz sanguinaria de los desnudos:

un volcán

que empieza lentamente a hundirse.

Así el amor en el flujo espontáneo de unas venas
encendidas por el hambre de no morir, así la muerte:
la eternidad así del beso, el instante
concupiscente, la puerta de los locos,
así el así de todo después del paraíso:

—Dios,

ábrenos de una vez.

Gonzalo Rojas, *Del relámpago*, México, FCE, 1981.

Diré lo que he pensado y sentido a propósito del poema "Pareja humana" de Gonzalo Rojas. Lo he tomado de su libro *Del relámpago*, que comprende una parte apreciable de sus cuatro libros anteriores: *La*

miseria del hombre (1948), *Contra la muerte* (1964), *Oscuro* (1977) y *Trastierro* (1979).

Nacido en 1917 en Lebu, pueblo minero de Chile, al que evocará en algunos poemas, Rojas formó parte del grupo de la revista *Mandrágora* (1938-1941), versión chilena del surrealismo, del que se separó muy pronto.

Del relámpago consta de tres partes. La primera, "Para órgano", se refiere básicamente a los orígenes míticos de la escritura poética, al contraste y relación dialéctica entre la palabra poética y el silencio; la segunda, "Las hermosas", celebra la epifanía del encuentro de los cuerpos, canta a la mujer con un erotismo a veces violento; la tercera parte, "Torreón del renegado", está dedicada a evocar la tierra —el paisaje chileno, su natal Lebu—, a sus ancestros y a sus mayores literarios: Huidobro, Neruda, Gabriela Mistral. "Pareja humana" es el poema que cierra la sección "Las hermosas".

La poesía erótica es una novedad en nuestra lengua aun a principios del siglo XX. Tres vertientes han predominado: la idealización del amado en un ser incorpóreo y fabricado con una retórica gastada, por un lado; el erotismo contenido, pudoroso, que no se atreve a decir su nombre, a lo Ramón López Velarde, por otro; y, en fin, como escribía Cortázar, "una coprología de prosapia quevediana".¹ Ha faltado esa interdependencia que Paz ha señalado entre poesía y erotismo: "Poesía y erotismo nacen de los sentidos pero no terminan en ellos. Al desplegarse, inventan configuraciones imaginarias: poemas y ceremonias".² Posterior a la de Darío, Tablada y Rebolledo, contemporánea a la de Aleixandre y Salinas, la poesía chilena, con Pablo Neruda al frente, contribuyó de manera fundamental en la evolución de la poesía erótica de lengua hispana, haciéndola más carnal y más viva. Trece años menor que Neruda destaca, en un país de poetas, el que ahora me ocupa, Gonzalo Rojas, quien teniendo como residencia natural la oscuridad (en la medida en que es un poeta hermético y nocturno) es dueño de una gran capacidad de expansión vital y verbal.

"Pareja humana" es una elegía, un bello poema a la pareja original en el momento de su caída. Sólo que esa caída no es histórica sino mítica. Adán

¹ Julio Cortázar, *Último round*, México, Siglo XXI, 1969, p. 141.

² Octavio Paz, *La llama doble*, México, Seix Barral, 1994, p. 12.

y Eva caen todos los días por el amor y por la pérdida del amor, y todos los hombres somos Adán y Eva. Estamos condenados a caer:

Hartazgo y orgasmo son dos pétalos en español de un mismo lirio tronchado,

verso memorable que inaugura el poema y que justificaría él solo un ensayo entero. Los dos sustantivos iniciales, por ejemplo, están emparentados, no sólo por la asonancia sino por el sentido, es decir, por la idea de que la pareja humana conforma un solo cuerpo (una flor, un lirio, cuyo destino es vivir y ser efímero) que cae, segado por el común orgasmo. Y en los versos siguientes, cuánta ternura en esas palabras que describen a la criatura humana asustada por el asombro de encontrarse en el amor con otra criatura y no saber lo que le pasa: asustada porque el amor nos desnuda. Como la pareja original, sigue el poeta, “ligeramente heridos/en la luz sanguinaria de los desnudos”.

Qué entrañable es esta visión del amor humano, esta revelación del amor humano, esta revelación de la inocencia perdida —que es una manera de saberse distinto ya del otro, desnudo el uno del otro, y buscar amparo en el abrazo.

Gonzalo Rojas aprendió muy bien la lección de Huidobro: en vez de describir la rosa, hacerla crecer en el poema. Pero es nada más un creacionismo implicado, no afiliado. Línea tras línea, palabra por palabra, este poema cristaliza la idea que lo rige: la caída de la pareja humana y su cita con la muerte. Si el erotismo posee una doble faz, fascinación ante la vida y ante la muerte, este poema recrea esa dualidad en sus dos palabras iniciales: “Hartazgo y orgasmo”, ambos satisfacciones del deseo, ambos pequeñas muertes. Y no es fortuito que los elementos enumerados a continuación se den siempre en pares, circunstancia que fortalece interiormente la idea, el título mismo del poema: “Hartazgo y orgasmo”, “piel y vértebras”, “olfato y frenesí”, “dos pétalos de nieve y lava”, “dos espléndidos cuerpos deseosos y cautelosos”, “asustados por el asombro, ligeramente heridos”. O, en fin, la imagen del volcán, cuyos dos lados se elevan, piramidales, y concurren en un centro: el cráter. Hartazgo y orgasmo son dos formas de morir, como sucumbe “un volcán que empieza lentamente a hundirse”, imagen poderosa que cierra la primera de las dos partes del poema.

He mencionado líneas arriba el término “dualismo”, mucho más comprometedor, a todas luces, que la enumeración aparentemente caprichosa o accidental de pares contrapuestos, cuya existencia en el poema podría justificarse, en el mejor de los casos, por una exigencia rítmica. De hecho,

esta enumeración en pares le infunde al poema un peculiar ritmo de vaivén, cuyo sentido explicaré más adelante. Pero hay más que eso: el dualismo, en efecto, nos compromete con una cosmovisión (que es una poética) de las dualidades. Cada elemento enumerado aparece junto a otro que no es necesariamente su contrario. Sin embargo, nombrados así, en bloque, aparecen como representaciones del cuerpo masculino y el cuerpo femenino trabados por la “y” copulativa que busca desaparecer, hasta que en efecto desaparece. Esta cosmovisión es también una gnoseología: las nociones de sujeto y objeto están en juego, el sujeto que ama y el objeto que es amado, es más, surge la pregunta: qué se ama cuando se ama. Pero veámoslo en el poema.

En los extremos de la primera parte del poema contrastan dos imágenes: al principio, una sencilla y delicada: los pétalos del lirio tronchado; al final, una majestuosa y alucinante: el volcán que se hunde lentamente. Pero no llegamos tan inadvertidos a esta imagen telúrica que se arraiga en la geografía volcánica de Chile, puesto que hemos sido anunciados ya por las referencias a la blancura de la nieve, la mención de la lava.

La segunda parte arranca de la imagen del volcán. Establece una comparación entre dos hundimientos: el del volcán con sus venas de lava incandescente, y el del amor, con sus venas “encendidas por el hambre de no morir”. La muerte está también ahí donde reside el amor, el amor se cita con la muerte, se hermana con ella porque es preciso que la pareja humana caiga “como un lirio tronchado”. Inspirado en el quevediano pensamiento, escribe Rojas que el amor es sed de inmortalidad:

Así el amor en el flujo espontáneo de unas venas encendidas
por el hambre de no morir, así la muerte:

Esta hermandad (así el amor, así la muerte) abre la puerta a una enumeración de sinónimos de la efímera eternidad del encuentro amoroso, la pequeña muerte: “la eternidad así del beso, el instante concupiscente, la puerta de los locos, así el así de todo después del paraíso:”, al momento en que se borran las fronteras y vida y muerte se confunden. Alguien exclama al final

—Dios,
ábrenos de una vez

Esta llamada de los locos, los locos de amor a las puertas del cielo, estos dos versos finales, proclaman la esencia del erotismo: un disparo hacia el más allá, un más allá que es un regreso al edén perdido. Dios, ábrenos de una vez, imploran los locos de amor, los heridos por el amor: por qué nos tienes sometidos a este vaivén entre la completud y la herida que nos hace reclamar al otro que nos completa. Dios, ábrenos de una vez, es decir, también, no dejes que nos cerremos, ahora que nos hemos abierto, ahora que hemos perdido la inocencia. Dios, ábrenos de una vez, en fin, extático pedido de muerte: si el orgasmo es una pequeña muerte, desde el punto de vista biológico el cese de todo estímulo, estamos en las puertas del Nirvana. Muerte, porque tenemos sensación de completud psíquica, pues ya no hay deseo. Es el momento de la negación de la herida. La conclusión del poema ofrece esta doble faz: deseo a la vez de ser heridos (abiertos) por el amor y de ser curados (cerrados): apetencia de amor y de muerte.

Desde el punto de vista lógico, toda la primera parte se plantea como una ecuación en el sentido estricto, matemático, del término, es decir, como una relación condicional: “Hartazgo y orgasmo *son* dos pétalos en español de un mismo lirio tronchado”. La circunstancia es “cuando piel y vértebras, olfato y frenesí tristemente tiritan/en su blancura última...” El verbo que rige a todas las enumeraciones que siguen es siempre el verbo *ser* del primer verso: “(son) dos pétalos de nieve/y lava, (son) dos espléndidos cuerpos deseosos/y cautelosos...”, etcétera. El verbo *ser* sirve para establecer las equivalencias y ecuaciones y salvaguardar el principio de identidad. Sin embargo, a medida que avanzamos en la lectura, observamos que el verbo *ser* se va afantasmando: “Hartazgo y orgasmo” ya no pueden equivaler en la enumeración a “dos espléndidos cuerpos deseosos/y cautelosos...”, etcétera. Menos aún pueden ser iguales a la conclusión: “un volcán/que empieza lentamente a hundirse”. El verbo *ser* se ha ido diluyendo lentamente para ser sustituido en sucesivos anacolutos por verbos no nombrados, acaso inexistentes y sin duda innecesarios. ¿Qué ha sucedido? La lógica ha sido bombardeada desde el interior del lenguaje por la poesía. Si el amor es una subversión, la poesía también lo es.

No menos sorprendente es la segunda estrofa, donde el comparativo “así”, que se realiza como tal en los versos 9 y 10: “así el amor..., así la muerte”, sufre posteriormente una serie de metamorfosis poéticas para cumplir una función musical y ritual en su repetición: “La eternidad así del beso”, y ese extremadamente audaz “así el así de todo después del paraíso”. Con

libertad soberana, el poeta ha dado a la poesía la función esencial que Heidegger le atribuyó: instaurar la palabra en la palabra.³

El poema "Pareja humana" da cuenta, no sólo de la naturaleza irrepresentable del amor, sino también de la poesía como síntoma de la insuficiencia de los signos. La naturaleza del amor es irrepresentable porque no se satisface a sí misma sino que constituye una búsqueda, una agresión, un deslumbramiento (el volcán que se hunde lentamente), una "máquina de placer", un "encanto portentoso" y una cita con la muerte.

Si el amor es búsqueda incesante, los nombres son meras convenciones o, lo que es más probable, las cosas son innominables, ya que ningún nombre puede corresponder a cosa alguna, la cual no es propiamente cosa sino flujo perpetuo, metamorfosis. Luego no se puede en sentido estricto hablar, sino señalar con el dedo, y aun esto dudosamente.

Por ello el poeta, todo poeta verdadero, quiere alcanzar el silencio que hay detrás del lenguaje, el silencio en el seno del lenguaje. Por ello en poesía la mejor manera de significar algo es poniendo al silencio como interlocutor de la palabra, esto es, constituyendo un ritmo. No entraré al análisis del ritmo de este poema, que me parece prodigioso, elegiaco dentro de su estructura de verso libre y normalmente extenso, y sólo recordaré el sentido de las enumeraciones y las aliteraciones: provocar ese ritmo de vaivén que tan eficazmente revela ese otro vaivén en el corazón humano. Las palabras se gastan, y el poeta debe rejuvenecerlas. Minero y explorador de la lengua, Gonzalo Rojas supo poner en diálogo al silencio y la palabra y lograr por ello una intensidad poética del que "Pareja humana" es muestra ejemplar.

México, D.F., 2 de julio de 1994

³Martin Heidegger, *Arte y poesía*, trad. de Samuel Ramos, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 137

EL “OSCURO ESPLENDOR” DE GUILLERMO FERNÁNDEZ



Frédéric-Yves Jeannet

In memoriam Jorge López Medel

Tomaré como punto de partida de estos comentarios el deslumbramiento absoluto, la empatía inmediata y definitiva que experimenté hace algunos años, en California, al descubrir *La hora y el sitio*, tercer libro de Guillermo Fernández, publicado en 1973. Esa sensación de haber hallado una obra esencial para mi propia existencia me llevó a emprender una búsqueda desenfrenada de otros libros del autor, en una compulsión por leer todos y cada uno de sus versos. De inmediato surgió un problema mayor: ¿dónde conseguir estos primeros libros, agotados hace años? Una pequeña parte de la solución a ese aspecto del problema ha sido proporcionada por las recientes reediciones de *Visitaciones*, *La hora y el sitio* y *Bajo llave*, pero aún queda mucho por hacer para su difusión. Otra pregunta, de índole personal, fue: ¿cómo extraer de mi deslumbramiento las palabras necesarias para analizar en forma congruente la totalidad de la obra? Quise averiguar algunos datos biográficos y pensé que sin duda la fuente más segura sería la *Enciclopedia de México* en su última edición, de 1994. Para mi asombro, esta fuente resultó inútil: no encontré allí la menor referencia a Guillermo Fernández. Recorrí las principales librerías de la ciudad de México en busca de alguna información, algún dato, ensayo, antología o historia de la literatura mexicana donde se esclareciera el papel desempeñado por el poeta en la vida literaria de esta segunda mitad del siglo. No los encontré. Se hizo evidente, pues, la discrepancia entre el destacado sitio que ocupa Guillermo Fernández en nuestras mentes y preferencias, por un

lado (para muchos compañeros de mi generación, pronunciar su nombre es usar palabras mayores, acercarse, como en el caso de Luis Cernuda, al misterio mismo de la creación poética, pero no estoy seguro de saber explicar por qué), y por otro lado la situación marginal de su obra en el mundillo editorial. Aún no se ha cumplido el deseo expresado por José María Espinasa hace dos años: “Tal vez sea 1993 el año en que por fin se le dé el destacado lugar que merece en nuestras letras”. Sigue vigente la afirmación de Espinasa cuando señala que “la historia de la poesía lo ha dejado de lado, opacado por la pirotecnia de muchos de sus contemporáneos. [...] Guillermo Fernández es un punto cardinal imprescindible para orientarse”.¹ Sigue cierta, asimismo, la aserción de Eduardo Vásquez Martín:

Poeta de una generación que muy pronto fue retratada con algunos nombres [...] que de inmediato adquirieron prestigios que pueden parecer por lo menos dudosos o incluso francamente inverosímiles, Fernández pasó a ocupar un lugar marginal [...] se le negó la atención que como poeta se merecía.²

Es preocupante para la salud de nuestras letras y nuestro enrarecido medio cultural —agobiado por la sombra gigantescamente inflada de algunos poetas cortesanos— el desconocimiento de una de las voces más originales y profundas que tiene nuestro país. Pero es precisamente en los márgenes donde muy a menudo se producen las obras de mayor alcance. Lo anterior bastaría para apaciguar —que no aniquilar— mis dudas y mi temor ante la dificultad de la tarea emprendida; somos muchos los que situamos a Guillermo Fernández en primera línea; conformamos una especie de cofradía. El propio Fernández usó la palabra al referirse a algunos de sus poetas italianos predilectos.

Imaginemos ahora la obra completa de Guillermo Fernández reunida en un solo volumen, disponible en todas las librerías, como la conocerán los lectores futuros y todos aquellos que quieran averiguar qué fue lo que realmente sucedió en la poesía mexicana del siglo XX. Podemos vislumbrar ese volumen que contendría alrededor de 300 páginas divididas —por el

¹Entrevista con Guillermo Fernández, por José María Espinasa, *La Jornada Semanal*, México, 17 de enero de 1993.

²Prólogo a *Visitaciones*, Ed. El Tucán de Virginia, México, 1993.

momento— en cuatro secciones principales: *Visitaciones* (1964), *La palabra a solas* (1965), *La hora y el sitio* (1973) y *Bajo llave* (1983), a las que cabe añadir una última sección, que sólo consta por el momento del breve *Exutorio* (1992), donde están reunidos los 15 poemas más recientes dados a conocer por Guillermo Fernández.

Desde el primer texto de la primera sección, intitolado “Hacia la noche”, los dados están echados: ahí figuran en germen los temas y obsesiones elementales que plasmaría el poeta en el resto de su obra. Como lo expresó en una entrevista: “Desde chico he hablado de las mismas cosas; cambia el estilo, pero sigo haciéndome las mismas preguntas que en mis escritos de los catorce años”.³

Sabemos que el poeta ha tomado distancias hacia sus primeros libros y que cada nuevo libro ha sido el producto de un rechazo de la obra anterior. Como lo señaló José Francisco Conde Ortega,⁴ una actitud implacablemente autocrítica lo ha llevado a publicar poco. Y no sólo eso, sino que también lo ha llevado a destruir muchos versos e incluso a renegar —de alguna manera— de su obra anterior. Quizás no se reconozca en este primer libro, *Visitaciones*. Sin embargo, la unidad y homogeneidad del mundo habitado por Guillermo Fernández en su poesía nace precisamente del hecho que todos sus libros fueron escritos en una suerte de denegación y rectificación de los anteriores, en un gesto de perpetua corrección que permite encontrar temas recurrentes cuyo tratamiento verbal, basado en rectificaciones, se profundiza a lo largo de los años.

Leamos con detenimiento el primer texto de estas imaginarias *Obras completas de Guillermo Fernández*:

HACIA LA NOCHE

Del alto muro ensimismado se desliza el hilo tomasol y fugitivo de la hora.

Alguien y su gesto poderoso ha ordenado el silencio repentino de los pájaros.

De un agua internamente estremecida hace su pedestal la estatua del aire y mira esta bahía de luz desolada, en la que el más pobre de los deseos no encuentra albergue.

³Entrevista con Guillermo Fernández, por José María Espinasa, *op. cit.*, *loc. cit.*

⁴Introducción a *La hora y el sitio y Bajo llave*, tercera serie de *Lecturas Mexicanas*, Conaculta, México, 1992.

Extravía su curso un rumor de aguas ocultas, hilvanando los ecos que el olvido nunca cicatriza del todo. Emerge de la tierra honda del recuerdo a reblandecer el perfil de las cosas y doma la soberbia que les presta el día, reduciéndolas a un coro de polvo impreciso.

En esta hora, en que la luz anuncia las cotidianas profecías, no cabe ya mirar sino hacia adentro. Desandan los ojos el camino donde nada creció más que la herida y el diálogo ininterrumpido con nuestra propia sombra.

Y crece con la noche el fraude de estar a solas consigo.

Vivimos en el sueño nuestra fábula más cierta.

Encontramos en este primer texto ciertos temas que toda la obra subsecuente se encargará de desarrollar:

—“el hilo tomasol y fugitivo de la hora”: el tiempo, siempre designado como “la hora”, aparece desde el principio y hasta los textos más recientes: “una tormenta de vestigios que hicieron verano en nuestro pecho, bajo el revolver perpetuo de la hora” (*Vis.*, 39);⁵ “el hueco inmenso de la hora” (*P. a. S.*);⁶ “La hora es una cueva submarina/donde yerra un ejército de sombras olvidadas” (*ibid.*). “Con blanda lentitud cava la hora/el hueco de una imagen tras la puerta” (“Espacio dividido”, *Bajo llave*, 128).⁷

El tiempo vivido es el reino de la fugacidad y por eso escribe el poeta: “Tomamos por asalto nuestra pobre porción de lo eterno” (*La hora y el sitio*, 86).

Asimismo, el tiempo aparece, desde este primer texto de *Visitaciones*, bajo el signo de lo que lo corroe, pues contiene “los ecos que el olvido nunca cicatriza del todo”: el olvido se asocia a la infancia, a la memoria de una orfandad siempre subyacente. Veremos más adelante algunas de sus implicaciones.

—“no cabe ya mirar sino hacia adentro”: esta frase es programática y premonitoria, pues la obra de Guillermo Fernández se volverá cada vez más introspectiva al filo de los años. El verbo “mirar”, en esta frase, anuncia los privilegios concedidos a la vista y las innumerables miradas que pueblan la obra hasta desembocar en *El reino de los ojos*. En *Exutorio*, 28 años después de este verso, nos parecerá familiar esta misma mirada interior:

⁵Editorial El Tucán de Virginia, México, 1993.

⁶*La palabra a solas*, Ed. Pájaro cascabel, México, 1965.

⁷Todas las referencias a *La hora y el sitio* y *Bajo llave* remiten a la nueva edición de 1992 (cfr. nota 4 anterior).

Te miro y ardo
en la lenta combustión
de la mirada.

—“Desandan los ojos el camino donde nada creció más que la herida y el diálogo ininterrumpido con nuestra propia sombra”: ese diálogo se desarrolla después en *La palabra a solas* y en numerosos textos de *La hora y el sitio* y *Bajo llave*.

—“Y crece con la noche el fraude de estar a solas consigo”: ni una ni varias tesis universitarias lograrían agotar el tema de la soledad, quizás el más obvio y recurrente a lo largo de los años en la obra de Guillermo Fernández. José Francisco Conde Ortega ha tratado el tema inmejorablemente en su prólogo a la nueva edición de *La hora y el sitio* y *Bajo llave*. A fin de cuentas “No hay más verdad que la acrobacia del quedarse a solas”. Habría que hablar aquí de una presencia secundaria: la ausencia, que siempre acompaña, por decirlo así, a la soledad. Y eso desde *Visitaciones*:

...llenando con palabras el vacío que dejaste sobre el lecho —impronta a luz que reverbera en la larga palabra de la ausencia—, vagando por un castillo viajante y descreído de sus propios laberintos, solo y sin puerta de salida.

(*Vis.*, 37)

En *La palabra a solas*:

(La ausencia es un monstruo adormecido
en lo más hondo de tu antigua noria.)

Conozco todas las puertas de la tristeza
pero ninguna más vasta y más alta
que la que abres cuando te vas
y tu pequeña figura se inclina en el corazón
como un barco en el fondo del mar

(“Suite de verano”)

Ausencia y soledad siempre van de la mano, pues la primera abre la puerta a la segunda. Quizás esa sensación de ausencia no tenga mejor ni más eficaz expresión que el uso reflexivo de ciertos pronombres personales —o *personas*

del verbo, como decía Jaime Gil de Biedma— en una suerte de diálogo a solas con sí mismo (como si no hubiera nadie más a quien dirigirse):

Voy a tocar tu mano sobre la mesa donde se juega la suerte de los mercaderes
a preguntarte por mí
por la hora y el sitio donde yo pueda encontrarme

(*H.yS.*, 50)

En tus manos dormitan los caminos recorridos.
Ninguno de ellos te llevó hacia ti.
Yo sigo en esta orilla.
Esperándome.

(*H.yS.*, 69)

Camino ausente de mis pasos.
Pregunto por mí en el alcohol del llanto.
Y no me respondo.

(“Carta de Nonoalco”, *H.yS.*, 81)

Abres los ojos
preguntas otra vez por ti

(*Bajo llave*, 96)

Mucho tendré que caminar aún conmigo mismo

(*Bajo llave*, 117)

La infancia y la orfandad se funden y participan en esta soledad habitada. Se trata de una “infancia remota”, “en aquella ciudad borrada por el tiempo” evocada en el poema “Ese otro” de *Bajo llave*. Desde *Visitaciones* aparece la infancia huérfana:

...ruinas de un aroma hurtado al íntimo abandono de una doncella solitaria o
povisa de la estela, que un niño, aburrido de contar y recontar los luminaires

enhebrados en el ábaco infinito, sembró en la huida, a través del ojo insomne del celaje, huérfano de todo, hacia el exorcismo del limbo nocturno (*Vis.*, 29).⁸

El poeta se vislumbra desde entonces a sí mismo, entre recuerdos y sueños, “como niño que atraviesa un bosque ajeno y hostil, en busca de su padre” (*Vis.*, 31).

“Persuasión de la nostalgia” retoma y asocia orfandad y desastre, en un recuerdo sin consuelo:

Hubo en nuestras manos todavía la imagen ruinosa de una orfandad que todo devoró.

(*Vis.*, 39)

La infancia (el vientre maternal) está detrás de cada una de esas imágenes de soledad.

No sabes en qué rumbo de tu cuerpo
duele la espina vaga de tu infancia
que huyó, como las nubes, a la nada.

(*P. a.S.*, 39)

En algunos versículos de la tercera parte de *La hora y el sitio* se da un paso más en el análisis del desastre inicial, del que todo dependió, y ese paso adelante constituye también una apropiación y reconciliación:

Ahora podemos cerrar los ojos sin quedarnos ciegos, patear las puertas atrancadas de esa infancia.

(*H.yS.*, 62)

Voy de tu mano como un niño que camina con los ojos cerrados.
[...] Ahora la palabra nace en mí como la primavera por el mundo.

(*H.yS.*, 89)

⁸La expresión misma: “huérfano de todo” aparece en distintas ocasiones a lo largo del volumen.

La evocación de la infancia conlleva a menudo la de un mundo privado, poblado de mitos personales que se manifiestan con nombres y palabras precisas, con toda una terminología propia, una gama o escala en la que cabe destacar tres notas que se alternan y se combinan de múltiples maneras para conformar un mundo autónomo: “quinqué” (“a la luz de un quinqué”), “Nueva Zelandia” y “reino”:

Llévalo a lo alto del Valle,
háblale de la abeja azul de la infancia,
de la mano morena en el mantel blanco,
del fruto acariado en silencio,
del quinqué anunciador de tu llegada

(H.yS., 70)

Nueva Zelandia aparece 5 veces en *La hora y el sitio y Bajo llave* (pp. 27, 54, 67, 99, 117):

Que en los atardeceres el hogar era refugio
y frente al fuego las palabras Isabel, Estambul, Nueva Zelandia
iban tendiendo en el aire una red de hilos de oro

(H.yS., 67)

La palabra “reino”, las expresiones “nuestro reino” y “reino lejano” parecen ser claves personales, en el poema “Los elegidos”, por ejemplo, para abrir las puertas de una morada mística:

Dime que alguna vez hubo para nosotros un reino lejano.
Que a la sombra pensativa de los fresnos reía nuestra niñez
la creencia en un dios.

(H.yS., 67)

Déjame oír tu corazón perdido en las noches del reino

(H.yS., 69)

A medianoche
cuando vuelven a abrirse las puertas del reino
—Isabel Estambul Nueva Zelandia
las tierras firmes de la infancia...

(“Tus fantasmas”, *Bajo llave*, 99)

La evicción del jardín del Edén es un tema constante. Baste citar entre decenas de ocurrencias estos versos de *La palabra a solas*:

Me asomo a la ventana de los días
sólo por ti; a inventarme el camino
que me lleve al paisaje de la dicha,
al único jardín que no tuvimos.

(“Voz de ti”, *P. a. S.*)

o aquellos de *La hora y el sitio*:

Y en medio del silencio que sopla en la catástrofe
me sosiegan tus manos de jardín abandonado,
tierna Madre Inmortal.

(*H. y S.*, 73)

Las palabras —tanto su flujo como su escasez— son lógicamente otra obsesión constante, asociada con todos los temas anteriores:

Cómo llamarte, huérfana palabra,
sino con la osatura del instante,
petrificado grito de la hora.

(“Aria para angustia y mandolina”, *P. a. S.*)

Cuando te vas
se amotinan en casa las palabras
me encierran bajo llave
afilan las cucharas
me miran con tus ojos

carcomen mis oídos
con las mismas patrañas

Tú si sabes ahorcar
la luz bajo tu puño

(*Bajo llave*, 108)

Arroja todas estas cáscaras al fuego
y ahuyenta a las palabras que se andan por las ramas
Cuando el pasado vuelva a tenderte la mano
córtasela de un solo hachazo

(“La misma historia”, *ibid.*, 113)

Pero también ejercen una función terapéutica:

Desde cualquier rincón del mundo
has de librarme del exilio
si tu palabra me tiendes y la mano

(*La palabra a solas*, IV)

Los poemas se responden con años de distancia. Baste citar este verso del poema XI de *La hora y el sitio*: “Mi vida cabe en una hoja blanca” contradicho diez años después en el texto “Tu limbo” de *Bajo llave*: “Mentías cuando dijiste que tu vida cabía en una hoja blanca”. De esta manera, los textos no sólo existen en su individualidad, sino que se responden y se interrelacionan para conformar un mundo coherente. Guillermo Fernández comparte con Rimbaud y Rulfo el siguiente precepto, expresado en “Los elegidos”: “Es preciso vivir sólo las palabras necesarias”.

Lo que Guillermo Fernández designa irónicamente como sus “versitos”, es el fruto de una búsqueda incesante y de un rechazo ocasional que lo ha llevado a guardar silencio durante largos años, lo cual, si se sitúa a escala del tiempo —esa “eternidad terrestre” que quería Jean-Paul Sartre— carece de gravedad, pues estos versos largamente destilados, decantados, escritos y *vividos* han sido suficientes para otorgarle un lugar de primera fila en nuestra poesía, aun sin los efímeros y prescindibles honores y

reconocimientos oficiales, cuyo valor de cambio siempre es tan dudoso ante los ojos de la posteridad.

Para todos los que andamos a tientas por el mundo en busca de un padre o de una figura paterna, o al menos de un consuelo a nuestra orfandad nativa, todos los que andamos en busca del *lugar y la fórmula* que quería Rimbaud, es decir de *la hora y el sitio*; para todos los que habitamos una soledad en llamas y cargamos con el peso de la ausencia a cuestas, los que andamos presos del “paraíso de la tormenta” (Rimbaud), de “la maravillosa miseria” (GF) o del “sol negro de la melancolía”, presos de “el insomnio ese tren que nunca llega al mar”, de “la destrucción navegada con los ojos cerrados” (GF), la obra tan densa e intensa de Guillermo Fernández es un viático inagotable que puede servirnos como guía en las tinieblas que tendremos que atravesar, puesto que él nos habla de nuestra orfandad, de nuestro tránsito efímero por este planeta salvaje (“Un mundo solo; un solo mundo. Cápsula que ha de ser tragada en un punto preciso y sin testigos...”),⁹ nos habla de nuestra evicción del jardín del Edén; sus palabras nos cimbran y nos invitan a compartirlas desde lo más hondo de esa *selva oscura* en la que andamos a ciegas en busca de una luz. Todo esto ya estaba programado hace treinta años en “La palabra inaplazable” de *Visitaciones*:

Me has dejado más solo que nunca, en medio del silencio que derriba las puertas de esta ciudad en ruinas, huérfano de todo.

(Ciudad de México, 26 de septiembre-
Guadalajara, 5 de octubre de 1994)

⁹“Diálogo”, *Visitaciones*, loc. cit., p. 23.

MUJERES ¿SUMISAS O TRANSGRESORAS? LA POESÍA REBELDE Y VIOLENTA DE BECKY RUBINSTEIN



Graciela Sánchez Guevara

En esta casa añeja, donde los olores y los ruidos y los recuerdos también añejos deambulan por las habitaciones, se escurren por las paredes, pisotean las duelas. Son esas voces que nos dicen “Tu barro suena a plata, y en tu puño/su sonora miseria es alcancía;/y por las madrugadas del terruño,/en calles como espejos, se vacía/el santo olor de la panadería”.

En esta habitación donde se hace el nuevo mestizaje, lo antiguo con lo moderno ¿o debiera decir postmoderno para estar de moda? Es la casa del poeta Ramón López Velarde, el escenario donde me toca la difícil tarea de presentar a la poeta, a la mujer, a la amiga, a la maestra, a quien es premio nacional de cuento infantil “Juan de la Cabada” y presea Juana (Venera de Bronce) por ensayo. Agradezco a Becky Rubinstein el honor que me otorgó al invitarme a tan especial ocasión.

He leído con ahínco e interés su libro, *Las hijas de la rueca*. Leo y releo el mismo título, luego vuelvo a las páginas interiores y de pronto me encuentro a Juana, a Marilyn, a María Egipcíaca, a Eva, a Lilith, a Salomé, a la Woolf, a Penélope, a Jimena, a Lady D, a las Beduinas, a Celestina con su Melibea, a Frida, a Miroslava, a Magdalena, a Sancha de Navarra, a Pandora, a Tituba, a las brujas de Salem, a Madona, a Grede de Maguncia y finalmente a Becky.

Todas mujeres, investidas de mujeres, con pensamientos, con cuerpo, con acciones de mujer, con significantes y sus correspondientes significados de MUJER.

Becky se manifiesta profundamente comprometida con su género, las mujeres somos aquellas con pasado, presente y futuro, con la rueca empujándola, arrastrándola, conduciéndola, enredándonos con ella y entre sus propias rejas, siempre somos las hijas de la rueca, instrumento pleno *per se* de mujer.

La rueca metáfora, la rueca ironía, la rueca multicitada, multifacética, la rueca polifónica.

La rueca —habitación propia de la mujer. La rueca —*peplos* interminables de historia. La rueca —rosario de codiciadas manzanas. La rueca —7 velas, 7 danzas, 7 pecados. La rueca —3 anillos, 3 trampas, 3 amantes, 3 urracas, 3 anillos, 3 malas palabras. La rueca —paciente espera al ausente. La rueca —“la verborrea sutil que altera y cansa”. La rueca —“mancillada por las urgencias del hombre”. La rueca, escritura de infinitos silencios. Las hijas de la rueca —infinitivamente simbólica dividida en 5 cabalísticos capítulos:

- I. “Eva: Velamen de la noche” (Eva y Lilith).
- II. “Lejos de la rueca” (Penélope y Salomé).
- III. “Hijas de la rueca” (todas las demás).
- IV. “Rueda de astrolabio” (Sor Juana).
- V. “Tras las rejas de la rueca” (Becky).

Son Eva, Penélope, Salomé y Sor Juana, las mujeres que más llaman la atención de Becky, sin desdeñar, por supuesto al resto. La Rubistein nos presenta a la mujer mítica, a la bíblica, a la histórica, a la modelo, a la del cuento de hadas, a la real, a la pecadora, a la paciente, a la enamoradiza; todas ellas tejedoras, creadoras, innovadoras, para después definirse transgresoras. Ellas rompen e irrumpen un orden establecido para manifestarse en tanto seres humanos.

Cuán deliciosamente transgresora ha sido la mujer que inteligente lucha por su lugar, ese que jamás debió perder, que era suyo por derecho. Cuánta razón la de Juana con sus “Hombres necios que acusáis a la mujer”. Cuánta razón la de Kyra Galván con sus “Contradicciones ideológicas al lavar un plato”, “Quiero aclararme bien ese racismo que existe entre los hombres y las mujeres”, “Nuestros sexos tan diversamente complementarios” (K. Galván, 1982-72).

La poesía de Becky parece frágil por su dulzura, pero firme por su violencia, lánguida, pero descamada, es lanza punzante. Los versos que constituyen el conjunto de poemas fluyen lentos a la distancia, como

ráfagas de aire, son versos urgentes, penetrantes, agudos y sobre todo cargados de sutiles ironías.

Estos versos son las lanzas —crítica aguda— comodinas violentas, que nos entran por cada uno de nuestros poros, los cuales quedan perfectamente abiertos al sensible aroma de la oscura noche donde se engendran maleficios en torno a manzanas, velas, dedos pinchados y venenos menstruales.

Becky Rubinstein, mediante el arte verbal y de la atemporalidad, manifiesta una actitud sólo reservada a ella que nos ofrece su propio elixir y nos hace, de paso, sus cómplices de su estado de ánimo que “manifiesta la intimidad del sujeto de la enunciación, que es la autoexpresión de un estado de ánimo, de una emoción en que lo objetivo y lo subjetivo se ha penetrado, de un yo, de una interioridad anímica” (Julia Kristeva en H. Beristáin, 1985-241).

La poesía de Rubinstein está cargada de símbolos, de objetos mágicos: el velamen, la manzana, la ponzoña de la serpiente, la rueda, las agujas, la sangre; junto con los adjetivos, silentes, sordas, secas, además de los sustantivos: hijas de la infamia, sujetas a la rueda del destino, la hechicera, entre otros, conforman objetos semióticos y a su vez constituyen “configuraciones discursivas, cada una de las cuales abarca un conjunto de significaciones actualizadas en diferentes recorridos figurativos”, es decir, corresponden a “formas figurativas autónomas y móviles, capaces de pasar de una cultura a otra y de integrarse en conjuntos más vastos...” (Greimas en Beristáin, 1985-264).

Todos los objetos mencionados anteriormente adquieren su significado *sine qua non* a pesar del tiempo, de ahí la atemporalidad de la poesía rubinsteiana, por ejemplo, el pecado no está en el hombre sino en la mujer, ella es la que incita con su cuerpo hecho para ello: “Mujer/te canto el Cantar de los Cantares/venero el pan de tus manos/bendigo la luz de tus candelas/el vientre que acoge a tu esposo/que loa, en la noche sin velos/ TU CUERPO MALDITO/ENCARNACIÓN DEL PECADO...”

De la misma manera, en que esta poesía se caracteriza simbólica/mítica, así adquiere una carga sensual y profundamente violenta.

Salomé: “Perdida en la memoria/la locura se entrelaza/a su vientre desatado” (24).

Penélope: “Vela encendida/jamás aplacada/La tempestad de su carne” (23).

Eva: "Atada a la rueca/maestra en sujetar calenturas/toma sorbo a sorbo su chocolate/al ardor de su vientre" (16).

Las beduinas: "Bella y princesa/tras el velamen del secreto a voces/Ocultas, se entrega al que atisba/los misterios del devenir" (30).

Sancha de Navarra: "Me libera de mi cárcel/de melancolía/y carga con ella/y carga victima propiciatoria,/con mis pecados" (32).

Magdalena: "Y me habla de su abuela, la Magdalena./Y me muestra su desnudez/eremita de su carne:/el sol la penetró, vengador de toda la liviandad" (34).

"La dama y la demonia/amasan el pan diario/con el sudor de los pliegues de su carne" (36).

Grede de Maguncia: "Las que gozan de la albura almidonada de sus sábanas/la de los encajes en los vestidos de seda,/las que fornican —sucia palabra— a bajo precio/ y sirven a gordos artesanos,/y a estudiantes/más pobres que libidinosos" (41).

Miroslava: "Te embistió una rueca,/te desangró hasta el martirio,/.../Torera de ti misma,/te desangró el fruto prohibido" (48).

Madona: "Finalmente, le entrega un pincel/y una rueca de colores/y le vacía el vientre y la entroniza musa de Xochimilco" (50).

Juana: "Las gotas caen,/golpean tu hábito/resguardado de la pcor de las mujeres" (57).

Becky: "Prendida a la rueca de mi escritura,/me desnudo./Sin disfraz ni manto/me adentro al infinito/de las claves" (69).

Continuar con la poesía rubinsteiana me llevaría más cuartillas de las que he pensado y trabajado, no obstante el tiempo apremia, ese lobo feroz que siempre acecha a la bienaventurada, por eso he de terminar diciendo que los versos fluyen lentos pero veloces, galopantes, urgentes, repito, como si nos quisieran atropellar y se quedan ahí, aquí, en nosotros, se pegan a nuestras pieles todos los símbolos, todas las mágicas palabras se posan en nuestros conscientes e inconscientes y permanecen *sine qua non*, porque son el pasado, el presente y el futuro.

Manifestamos anteriormente que la poesía de Becky es violenta; no obstante, a simple vista no lo percibimos, porque es tan dulce y tan suave, que sólo con lupa advertiríamos que

¿Ir al psiquiatra?/¿Escribir un poema?/¿Tomar por la cintura a la suerte/y violentarla hasta el asesinato?/La violencia diaria es el silencio (70).

Tras bambalinas,/le prestan a la mujer/sus palabras/y su voz y sus pantalones.../Sin ella, la vida les resulta insípida,/y los silencios, veneno... (70).

Los amantes se dan la espalda y el silencio se entroniza (72).

Los ogros guardan silencio, y su silencio horada los oídos (73).

¿Acaso es el silencio que todas las mujeres de todos los tiempos hemos tenido que padecer, el doble silencio: el de ser silenciadas, borradas, sobre todo en aquellas culturas marcadamente masculinas; y en el de guardar silencio por prudencia, pero con un silencio violentador que va penetrándose imperceptiblemente para después estallar en el grito justo y soberano de la mujer? Es pues, el silencio de Becky Rubinstein.

BIBLIOGRAFÍA

- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica*, Ed. Porrúa, México, 1985.
Galván, Kyra, *Un pequeño moretón en la piel de nadie*, Ediciones Contraste, México, 1982.
Rubinstein, Becky, *Las hijas de la rueca*, Ediciones Nautilium, México, 1994.

SUEÑOS DE LOS CONTEMPORÁNEOS



Vicente Quirarte*

Cuando el poeta nos hace presenciar sus juegos, o nos cuenta aquellos que nos inclinamos a explicar como sus personales sueños diurnos, sentimos un elevado placer, que afluye seguramente de numerosas fuentes. Cómo lo consigue el poeta es su más íntimo secreto; en la técnica de la superación de aquella repugnancia, relacionada indudablemente con las barreras que se alzan entre cada Yo y las demás, está la verdadera ars poética.

Sigmund Freud, El poeta y la fantasía (1908).

Todos los hombres sueñan. Todos podemos, en mayor o menor medida, con mayor o menor exactitud, dar fe de nuestros sueños. Todos tenemos alguna vez la conciencia, vislumbrada por los románticos, de ser un dios cuando soñamos y una criatura inferior en la vigilia. Sólo el poeta tiene la facultad para guardar registro del sueño y para que éste se convierta en un objeto verbal donde los otros reconozcan no sólo el testimonio del soñador sino la vivencia transformada por la imaginación cultivada del poeta. Si todo soñador es un viajero, el poeta se distingue por su capacidad para reproducir las estaciones de su peregrinar, volverlas reconocibles e introducirnos por senderos que nuestro propio periplo nos impidió mirar. Sin embargo, al artista consciente que construye a partir del material de los sueños le corresponde deducir —poéticamente— lo que su

* Investigador del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

intuición le dicta. En este sentido, son paralelos los procesos entre el psiconalista y el escritor: ambos elaboran y objetivan —de manera consciente— la materia prima surgida en las entretelas de la inconciencia.

De ahí que la obra de arte sea la narración del viaje más que el viaje mismo. En contra de la tesis romántica, desterrada por Karl Jaspers, de que el artista crea cuando se encuentra en un alto grado de exaltación o más poseído por los demonios, el poeta construye una vez que la devastación ha tenido un primer grado de asimilación. Los ejemplos se llaman Jean Cocteau al escribir *Opio*, testimonio de su inmersión en el mundo de la droga tras la muerte de Raymond Radiguet; *Una temporada en el infierno*, escrita por Rimbaud adolescente en el granero de la casa familiar de Roche; Fedor Dostoievski al purgar sus culpas dictando en 22 días la novela *El jugador*. Desde este punto de vista, el poeta es el soñador que puede rendir testimonio de sus sueños haciendo la reconstrucción objetiva y con intenciones más allá de la comunicación pragmática.

Dentro de esa especie de hombres privilegiados, capaces de escuchar e interpretar los mensajes transmitidos desde la inconciencia, en nuestra literatura abundan los casos donde el sueño es el pretexto inicial o el tema fundamental de la obra literaria. Baste mencionar tres momentos cronológicamente bien diferenciados: en el universo náhuatl, la idea de que “sólo venimos a soñar, sólo venimos a dormir” ilustra una certeza permanente en todas las culturas: este transcurrir no es sino el sueño de una existencia futura. Consumado el enfrentamiento entre dos culturas, corresponde a la inteligencia más clara de su tiempo, a la sensibilidad más lúcida y más creativamente dotada, hacer del sueño una aventura del intelecto. Con el poema titulado, precisamente, “Primero sueño”, Sor Juana Inés de la Cruz inicia una forma de navegación que los poetas de nuestro siglo habrán de traducir en su obra respectiva. A un sueño —imaginado o vivido—, debió Ignacio Rodríguez Galván la composición del más célebre de sus poemas, “La profecía de Guatimoc”, donde el espectro del último emperador azteca se presenta ante los ojos del poeta para revelar el pasado y el futuro de México. Por lo anteriormente expuesto, podemos ver que en la Gran Tenochtitlan de los aztecas, en la rebelión y en la revelación barroca y en la no menos peligrosa libertad romántica, el sueño desempeñaba al mismo tiempo el papel de detonador de los deseos latentes, acción preparatoria para el viaje final y modo de acceso al conocimiento.

Alrededor de la segunda década de nuestro siglo, el grupo de poetas mexicanos que la historia literaria conoce como los Contemporáneos, rompe sus primeras lanzas, establece bisoñas alianzas y libra sus batallas iniciales. Es el año cuando André Breton, a la cabeza del surrealismo, se encuentra en la llamada etapa heroica de su movimiento, y el sueño se convierte en una de las armas de liberación y en uno de los laboratorios más propicios para la demostración de su estética. A ambos lados del océano, la niñez y adolescencia de nuestros escritores han transcurrido bajo el impacto de una guerra que ha involucrado a todo el tercer planeta y ha traído, como una de sus consecuencias, la aparición de movimientos que buscan la libertad en dominios diferentes a los usualmente transitados por los hombres. En el terreno nacional, los Contemporáneos son hijos de una revolución que ha dejado el ejercicio de las armas para iniciar el camino —acaso más difícil— de las instituciones, y que los obliga a recorrer en un lapso breve el camino que, culturalmente, el país no hubiera cubierto al mismo tiempo que otros países del orbe.

Transcurrida la temporada de las armas, es tiempo de bucear en el interior de uno mismo, de pensar y soñar. Si, como escribe Xavier Villaurrutia, “la muerte toma forma de la alcoba que nos contiene”, la alcoba se convertirá en el principal escenario donde tiene lugar ese viaje alrededor de uno mismo. Es ahí donde viajan los amantes y donde el durmiente se entrega en brazos de un dios desconocido y poderoso. Como poetas ultraconscientes, que veían en el ejercicio de la literatura una actividad esencialmente crítica —Jorge Cuesta afirmó que *Reflejos* de Xavier Villaurrutia, libro de versos, era su obra crítica más importante—, el sueño fue para ellos una forma de conocimiento, pero no formó, como en los surrealistas, parte de un programa colectivo. Mientras Breton ensalza la capacidad soñadora de Robert Desnos —que en su opinión llevaba a sus últimas consecuencias las búsquedas surrealistas—, y formula la escritura automática como inmediata consecuencia de esa liberación intelectual, los Contemporáneos vieron en el sueño un desafío para objetivar reinos ignotos, un ejercicio de traducción que formaba parte de una estética, si no manifiesta en forma de programa o declaración de principios, si latente en sus obras. Para Jorge Cuesta, como para José Gorostiza, la poesía era un instrumento de investigación, y un análisis de temas limitados, a cuyo desciframiento el poeta podía sólo aproximarse.

Más que una escuela, el Surrealismo fue una forma de concebir la realidad, una aventura de la imaginación en libertad, un heroísmo que pasó del terreno intuitivo al razonador. Los románticos les sirven como guías intuitivos, pero los surrealistas se encargan de sistematizar la exploración. Aunque desde un punto de vista retórico sea más que evidente la existencia de “atmósferas oníricas” en la poesía y la prosa de Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen, ninguno de los Contemporáneos entró en contacto directo con el movimiento capitaneado por André Breton. La excepción a la regla fue Jorge Cuesta, quien se entrevistó en París con el autor de *Nadja* y escribió sobre el proyecto del supremo sacerdote surrealista, siempre con respeto y con la pasión domada que lo caracterizó. Mentalidad científica —recuérdese que era químico de profesión—, Cuesta no se convence de que la emoción por sí misma pueda rendir testimonios de los sutiles procesos ocurridos en las zonas del sueño. Cuesta habla del sueño como una desilusión de la experiencia. Soñamos lo que sin saber deseamos, y en la vigilia no se nos concede la experiencia de esos impulsos latentes. Por eso el poema, además de ser una reconstrucción de lo vivido o lo deseado, es la fundación de un reino propio. Como ha analizado Didier Anzieu, si Paul Valéry no hubiera escrito *El cementerio marino*, la intensidad de las imágenes que pueblan el poema lo hubiera llevado finalmente a una severa crisis mental. La leyenda cuenta que Jorge Cuesta escribió las dos últimas estrofas de su poema *Canto a un dios mineral* mientras afuera de su casa lo esperaba la ambulancia del manicomio.

A partir de la definición del poema como reconstrucción objetiva del sueño intelectual, es posible leer los poemas mayores de los Contemporáneos. *Canto a un dios mineral* de Jorge Cuesta; *Muerte sin fin* de José Gorostiza; *Sindbad el varado* de Gilberto Owen; *Estudio en cristal* de Enrique González Rojo, y la exploración de la noche, el sueño y la muerte que hacen Villaurrutia en los nocturnos de *Nostalgia de la muerte* y Elías Nandino en *Nocturna suma*, ¿qué son sino reconstrucciones racionales del sueño diurno o de la intuición encontrada en la cotidiana aventura del sueño nocturno? En cualquiera de los dos casos se trata de la emoción recordada en la tranquilidad que Wordsworth exigía para la existencia del poema. El discurso articulado en el diván del psicoanalista, donde el paciente reconstruye —hasta donde la conciencia le permite— las imágenes de libre asociación del sueño, es un lujo que el poeta no puede permitirse. Los argumentos de los sueños de Bernardo Ortiz de Montellano pueden servir

para la lectura psicoanalítica, pero el poema resultado de ese sueño presenta multitud de problemas estéticos. De ahí que no le falte razón a Villaurrutia cuando dice que el hombre que escribe el poema del sueño debe tener la mano bien despierta.

En los poemas anteriormente enumerados, los Contemporáneos se hallaban cerca de modelos como *El cementerio marino* de Paul Valéry y *La tierra baldía* de T. S. Eliot. Pero no necesitaban cruzar el océano para encontrar en el propio territorio nacional el ilustre antecedente. Ellos restablecen, a través de los siglos, un diálogo con la monja jerónima y la conciencia que emprende su aventura por la noche en busca del conocimiento. José Gorostiza explora a partir de un vaso de agua y “en las cumbres peladas del insomnio” formula su discurso poético en torno al misterio entre continente y contenido; Owen pide la ayuda del capitán “borracho de ron y de silencios” para mitigar —recordándose— su fracaso amoroso. Los 28 días de su febrero pasan ante nosotros como imágenes del sueño que ya no es. Con “un aire de haber sido y sólo estar, ahora”, el ser caído en desgracia se busca en esa ensoñación amortiguada por el alcohol, “ancla segura y abolición de la aventura”. Con el auxilio del éter, Bernardo Ortiz de Montellano emprende la inmersión en esa zona de nadie entre la vigilia y el sueño, entre la muerte y la vida que es la mesa de operaciones. El doctor Jekyll llamado Cuesta se une al señor Hyde de nombre Jorge para interrogar a la nube y sus transformaciones físicas; Villaurrutia y Elías Nandino entran en la piel de la noche para abrir las puertas del deseo. Para sistematizar los caminos que los Contemporáneos utilizan para encauzarse en los sueños, puede servirnos lo dicho por Villaurrutia sobre otro poeta:

En la poesía mexicana, la obra de Ramón López Velarde es, hasta ahora, la más intensa, la más atrevida tentativa de revelar el alma oculta de un hombre; de poner a flote las más sumergidas e inasibles angustias; de expresar los más vivos tormentos y las recónditas zozobras del espíritu ante los llamados del erotismo, de la religiosidad y de la muerte.

Veamos dos formas del sueño en los Contemporáneos, dos maneras de acercarse a ese abrir las compuertas de lo ignoto. En la primera, el enamorado vela el sueño del objeto de su deseo. En la segunda, se funden y confunden la muerte y el sueño. Para el sueño despierto del enamorado es necesario penetrar en la alcoba de un edificio en la calle de Mesones, en

1943. El vientre de la muchacha respira en el ritmo uniforme del sueño. Desnuda y bocarriba en el oleaje ahora serenado del lecho, el sudor del combate se resiste a abandonar su cuerpo. Últimas gotas se constelan alrededor del ojo de gato del ombligo o corren por la sien hasta apagarse en la aureola del pezón izquierdo. Su desnudez ahora navega en otros mares y pertenece al reino de los inocentes. Afuera, la ciudad de México mira pasar esta tarde mientras la lluvia hace su llegada, benéfica para los alegres, nefasta para los amargos.

Duermen los 18 años de la muchacha. Vela su sueño un hombre de 39 llamado Gilberto Owen. Esta tarde, los dos protagonistas han dicho su parte en un parlamento que parecía el *Finnegan's Wake* de su relación: ellos, que conjugaban el mundo en un solo lenguaje, han mirado, incrédulos, desplomarse su Babel personal. Ya se sabe, ninguna historia es para siempre y no hay manera de decir adiós sin lastimarse. La paradoja de amar, de perderse y encontrarse en el otro, es el enriquecimiento repentino que nos proporciona esa iluminación y la inexplicable pobreza en que nos deja una vez clausurado el relámpago. ¿Qué sueña en su sueño la muchacha? ¿Con quién se aleja? El amigo Villaurrutia ya intuyó el drama de este adiós burlón llamado sueño, donde el ser amado pertenece a otro dominio, a un rey desconocido y poderoso que nos lleva a entender mensajes dobles. Escribe Xavier en su poema *Amor condusse noi ad una morte*:

Amar es no dormir cuando en mi lecho
sueñas entre mis brazos que te ciñen,
y odias el sueño en que bajo tu frente,
acaso en otros brazos te abandonas.

Del otro lado del océano, un poeta llamado Gerardo Diego también ha explorado ese territorio prohibido donde el otro que es el durmiente vive en un dominio ajeno a los alcances del que observa en la vigilia. No hay en el poema "Insomnio" la angustia de Villaurrutia, pero sí el confrontamiento entre dos formas de mirar la realidad:

Tú y tu desnudo sueño. No lo sabes.
Duermes. No. No lo sabes. Yo en desvelo,
y tú, inocente, duermes bajo el cielo.
Tú por tu sueño y por el mar las naves.
En cárceles de espacio, aéreas llaves

te me encierran, recluyen, roban. Hielo,
cristal de aire en mis hojas. No. No hay vuelo
que alce hasta ti las alas de mis aves.
Saber que duermes tú, cierta, segura
—cauce fiel de abandono, línea pura—,
tan cerca de mis brazos maniatados.
Qué pavorosa esclavitud de isleño,
yo insomne, loco, en los acantilados,
las naves por el mar, tú por tu sueño.

Gerardo Diego utiliza la imagen del hombre isleño como símbolo del que, en la vigilia, representa una excepción en medio del sueño. “Vida insular, que el sueño baña por todas partes”, escribió el propio Owen en *Sindbad el varado*; “en una isla a salvo de las horas” se concibe Gorostiza, inmune al transcurrir tirano de la conciencia. Como entidad esencialmente nutricia y estable, la isla es un símbolo femenino.

Ahora, mientras Owen mira la desnudez de la muchacha entregada al sueño, evoca la imagen del viejo Booz de la Biblia, atestiguando a la muchacha Ruth dormida a sus pies. Nace así, poco a poco, el poema “Booz ve dormir a Ruth”:

La isla está rodeada por un mar tembloroso
que algunos llaman piel. Pero es espuma.
Es un mar que prolonga su blancura en el cielo
como el halo de las tehuanas y los santos.
Es un mar que está siempre
en trance de primera comunión.

Quién habitara tu veraz incendio
rodeado de azucenas por doquiera,
quién entrara a tus dos puertos cerrados
azules y redondos como ojos azules
que aprisionaron todo el sol del día,
para irse a soñar a tu serena plaza pueblerina
—que algunos llaman frente—
debajo de tus árboles de cabellos textiles
que se te enrollan en ovillos
para que tengas que peinártelos con husos.
He leído en tu oreja que la recta no existe
aunque diga que sí tu nariz euclidiana;

hay una voz muy roja que se quedó encendida
en el silencio de tus labios. Cállala
para poder oír lo que me cuente
el aire que regresa de tu pecho
para saber por qué no tienes en el cuello
mi manzana de Adán, si te la he dado;
para saber por qué tu seno izquierdo
se levanta más alto que el otro cuando aspiras;
para saber por qué tu vientre liso
tiembla cuando lo tocan mis pupilas.
Has bajado una mano hasta tu centro.

Saben aún tus pies, cuando los beso,
al vino que pisaste en los lagares;
qué frágil filigrana es la invisible
cadena con que ata el pudor tus tobillos;
yo conocí un río más largo que tus piernas
—algunos lo llamaban Vía Láctea—
pero no discurría tan moroso
ni por cauce tan firme y bien trazado;
una noche la luna llenaba todo el lago;
Zirahuén era sí dulce como su nombre:
era la anunciación de tus caderas.
Si tus manos son manos ¿cómo son las anémonas?
Cinco uñas se apagan en tu centro.

No haber estado el día de tu creación, no haber estado
antes de que Su mano te envolviera en sudarios de inocencia
—y no saber qué eres ni qué estarás soñando.
Hoy te destrozaría por saberlo.

Vayamos ahora al segundo sueño. A la muerte de Villaurrutia, en una de sus duermevelas donde recuerda la ausencia del amigo, Elías Nandino tiene un sueño que lo lleva a restablecer las sutiles fronteras entre la vida y la muerte:

Si hubieras sido tú, lo que en las sombras, anoche,
bajó por la escalera del silencio
y se posó a mi lado,
para crear el cauce de acentos en vacío

que, me imagino, será el lenguaje de los muertos.
Si hubieras sido tú, de verdad, la nube sola
que detuvo su viaje debajo de mis párpados
y se adentró en mi sangre,
amoldándose a mi dolor reciente
de una manera leve, brisa, aroma,
casi contacto angelical soñado.

Pocas metáforas tan afortunadas como el hallazgo de Nandino del sueño como un viaje debajo de los párpados. Celosa de esa muerte provisional que promete una futura resurrección, la Muerte se entromete entre el hermano vivo y el que intenta comunicarse desde otra luz.

Para leer en los sueños de los Contemporáneos y traducir las formas como se aproximaron a ese reino de actividad espiritual, no hay mejor colofón que el epitafio en la tumba de Villaurrutia, acaso entre sus contemporáneos el más afanoso explorador de los sueños. Su tumba no se halla en la Rotonda de los Hombres Ilustres, donde sí se encuentran los restos de Jaime Torres Bodet, José Gorostiza y Carlos Pellicer. Fiel al carácter hierático del hombre que en vida se llamó Xavier Villaurrutia, en el pequeño panteón del Tepeyac se encuentra la lápida donde puede leerse:

Duerme aquí, silencioso e ignorado,
el que en vida vivió una y mil muertes.
Nada quieras saber de mi pasado.
Despertar es morir. ¡No me despiertes!

La estrofa de Villaurrutia es una admirable síntesis de lo que el sabio lugar común denomina el sueño eterno y los numerosos ensayos que en nuestra cotidiana muerte realizamos al entrar en el tanque del sueño, esa interrupción aparente de la conciencia y donde románticos alemanes como Jean Paul y Novalis encontraron la más alta de las formas de existir. El culto de Villaurrutia por los grandes románticos —como lo demuestran el artículo dedicado a Gérard de Nerval y la lectura acuciosa que hizo de *El alma romántica y el sueño* de Albert Béguin— se tradujo en su propia poética. Como autores a quienes no bastaba la escritura de grandes poemas sino que se preocuparon por los caminos que conducían a la revelación del misterio, los Contemporáneos ejemplificaron mejor que otro grupo de

escritores la diferencia entre las que Otto Rank llama “singulares facultades del alma «durmiente» y el alma «inspirada»”. Cultivaron la inspiración pero supieron, como subrayó Macedonio Fernández, que no hay otra vigilia que la de los ojos abiertos.

EL ÁGUILA Y LA SERPIENTE O LA EXPERIENCIA IMAGINADA



María Socorro Tabuenca Córdoba*

A *El águila y la serpiente*, de Martín Luis Guzmán, la sitúa la crítica dentro de lo que se ha llamado Novela de la Revolución Mexicana. Las características principales de ésta, para muchos estudiosos,¹ se resumirían como sigue: literatura de reflejos autobiográficos en la que están presentes los sucesos políticos del momento, la conciencia de lo nacional (la mexicanidad), la geografía de México, sus paisajes, sus trenes, además de un nuevo estilo novelístico, un nuevo lenguaje ideológico y una esencia épica.

Max Aub incluye en su artículo “De algunos aspectos de la novela de la Revolución Mexicana” (61) rasgos que, para el presente estudio, resulta importante plantear:

La “novela de la Revolución Mexicana” no tuvo esa denominación hasta 1940 [...] El hecho fundamental es que nunca la novelística ha reflejado con tanta exactitud los hechos de su época como la novela de la Revolución Mexicana. Ahora bien, ¿hasta qué punto la novela de la Revolución Mexicana es novela histórica? [...] En la novelística de la Revolución Mexicana no encontramos

*El Colegio de la Frontera Norte en Ciudad Juárez/SUNY at Stony Brook

¹Entre otros, Max Aub en “De algunos aspectos de la novela de la Revolución Mexicana”, *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, ed. Aurora M. Ocampo, México, UNAM, 1981, 61-86. Antonio Castro Leal en *La novela de la Revolución Mexicana*, I, México, SEP/Aguilar, 1960, 17-41. Adalbert Dessau en *La novela de la Revolución Mexicana*, trad. de Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1972. Marta Portal en *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1977, y de Edmundo Valadés y Luis Leal, *La revolución y las letras*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1960.

nunca una transfiguración poética de la realidad sino que la poesía —y la hay en todo lo auténtico— surge de la realidad misma. El presente se plasma con autenticidad, se le acepta como algo dado sin que el autor se pregunte cuáles son sus raíces y causas [...] “Swift, Voltaire y aun Diderot —recuerda Luckács— hacen desarrollarse sus novelas en un lugar y tiempo determinados [...] Pero no saben ver lo específico de su propia época desde un ángulo histórico” (76-77).

Para Max Aub las palabras del crítico húngaro no se aplicarían al caso de Azuela, de Martín Luis Guzmán, de López y Fuentes o de Rafael F. Muñoz, ya que los escritores mexicanos cuentan, “sin perspectivas, lo vivido” (Aub, 77). Agrega que, a diferencia de la narrativa sobre otras revoluciones, género apenas manifiesto, en manos del Estado, o producida mucho tiempo después, la de la Revolución Mexicana se escribió casi en el momento de la lucha armada aunque se publicara generalmente en el exilio. Plantea el caso de México como un fenómeno único.

Las impresiones anteriores del crítico español son pertinentes para el tema que nos ocupa, dada la diversidad de clasificaciones con las que se ha etiquetado a *El águila y la serpiente*: crónica, biografía novelesca, historia novelada (Portal, 83), e incluso Sermour Menton la trata de “memorias” y la condena, junto con el *Ulises criollo*, de Vasconcelos, a “eliminarlas de un estudio genérico de la novela” (106). Como podemos observar, Menton está muy lejos de lo apuntado por Aub, aunque muy a pie juntillas de las palabras de Christopher Domínguez:

Los críticos de ese periodo de la literatura mexicana han sido rutinarios y dogmáticos como pocos. A uno de nuestros más brillantes novelistas le ha sido vedada la propiedad de su forma excepcional (122).

En total acuerdo con Aub y Domínguez, creo que el juicio emitido por Menton es demasiado arriesgado, debido a la elaboración narrativa de Guzmán. No es sólo el hecho de que el escritor mexicano haya pertenecido al Ateneo de la Juventud, en donde la “meta no era tanto el desarrollo político como el cultural” (Dessau, 67); o que por entonces hubiera sentido una “vaga aspiración de ser escritor” (Carballo, 64), de dedicarse a “las letras por las letras mismas” (64); o que las palabras de Alfonso Reyes “entre nuestros amigos mexicanos, ninguno tiene la pasta de escritor verdadero fuera de Ud. y Julio” [Torri] (Perea, 39) confirmen lo dicho. El hecho es que nuestras lecturas de *El águila y la serpiente* han sido cotejadas

con algunos libros de historia tanto de personajes de la época,² como de historiadores contemporáneos,³ y en los anteriores se nos presentan, en efecto, las situaciones y personajes históricos como tales; Guzmán, en su obra, los recrea. Él mismo lo apunta en su entrevista con Emmanuel Carballo:

Yo lo considero una novela, la novela de un joven que pasa de las aulas universitarias a pleno movimiento armado. Cuenta lo que vio en la Revolución tal cual lo vio, con los ojos de un joven universitario. No es una obra histórica como algunos afirman; es, repito, una novela (73).

Dada la riqueza de la obra, no sólo por su extensión y su contenido, este estudio se limitará a ver de qué manera Martín Luis Guzmán convierte su experiencia vivida en la Revolución Mexicana, en una "experiencia imaginada" (Lastra, 112). Para tal efecto, se confrontarán los textos históricos con la novela de Guzmán, planteando cómo, para nosotros, se transforma la realidad en ficción. Asimismo, utilizando el propio texto como guía, se resaltarán las características más importantes del "pueblo mexicano", a pesar del "distanciamiento total del pueblo" (Portal, 84).

Si bien es cierto que *El águila y la serpiente* toma como punto de partida materiales autobiográficos e históricos, también es un hecho que es el "grado de elaboración de los materiales" (Lastra, 113) el que le da a la obra su carácter ficcional. No debemos olvidar de forma alguna, que la autobiografía misma conlleva un proceso de seleccionar, evaluar, acomodar y recrear los materiales según el antojo del escritor.⁴

²Juan Barragán Rodríguez, *Historia del Ejército y de la Revolución constitucionalista*, segunda época, México, Editorial Stylo, 1946. José Mancisidor, *Historia de la Revolución Mexicana*, 4ª ed., México, Libro Mex Editores, 1964.

³De Enrique Krauze, *Entre el ángel y el fierro: Francisco Villa*, Biografía del poder 4; *Puente entre siglos: Venustiano Carranza*, Biografía del poder 5; *El vértigo de la victoria: Álvaro Obregón*, Biografía del poder 6, México, Fondo de Cultura Económica, 1987. José C. Valadés, *Historia general de la Revolución Mexicana*, III, México, Manuel Quesada Brandi Editor, 1963.

⁴La bibliografía con respecto a la escritura autobiográfica es muy extensa, citamos aquí sólo los libros y artículos consultados sobre este tema: Elizabeth Bruss, *Autobiographical Acts: The Changing Situation of Literary Genre*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1976. Georges Gusdorf, "Conditions and limits of Autobiography", *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, edición de James Olney, Princeton, Princeton UP, 1980. De la edición de Olney, los artículos de William Howarth, "Some Principles of Autobiography"; de Louis Renza, "The Veto of Imagination: A Theory of Autobiography", y el de Jean Starobinski, "The Style of Autobiography". Asimismo, el ensayo de José Romera Castillo, "La literatura, signo autobiográfico", en *La literatura como signo*, edición José Romera Castillo, Madrid,

Sabemos por la cronología que presenta Héctor Perea en *Martín Luis Guzmán, iconografía* (1987), que en 1913 el autor

[e]n plena Decena Trágica, funda, en unión de otros maderistas, el periódico *El Honor Nacional*. Sale de México, via Veracruz, hacia los Estados Unidos, con objeto de unirse a las fuerzas revolucionarias que desde Sonora y Coahuila combaten al huertismo. Por problemas económicos tiene que volver a la ciudad de México (15).

Ese es el hecho real que veremos recreado en el “Libro Primero”,⁵ a la manera de “novelita de intriga” en los primeros tres capítulos de la obra. Ya el título mismo del primer capítulo, así como los primeros párrafos, nos sugieren una situación de aventura:

Al apearme del tren en Veracruz recordé que la casa de Isidro Fabela —o más exactamente: la casa de sus padres— había sido ya momentáneo refugio de los campos de batalla del Norte. Aquéllos eran luchadores experimentados; combatientes hechos en la revolución maderista, cuyo ejemplo podían y aun debían seguir los rebeldes primerizos. Quise, pues, acogerme yo también a la casa que se me brindaba tan bondadosamente y me oculté en ella durante todo el día, rodeado de una hospitalidad solícita y amable.

Quando cerró bien la noche me salí de mi escondite para dirigirme a los muelles. Me embargaba una sola preocupación: ¿me admitirían en el buque tan a deshoras? (3).

La situación de aventura antes mencionada se complementa con dos elementos reales. Por un lado, el puerto de Veracruz, capital del estado del mismo nombre, y la mención de Isidro Fabela, oficial mayor en 1914 del Ejército Constitucionalista (Barragán, 45). Ya se nos ha ubicado en una época determinada, después de 1910, fecha de la llamada revolución maderista. Un párrafo después se precisa casi exactamente el momento: “Llevaba en mi cartera cincuenta dólares; en el alma, una indignación profunda contra Victoriano Huerta” (4). Es decir, para el que conoce un poco la historia de México, es fácil que se ubique después del asesinato del

Playor, 1981, y de William C. Spengeman, *The forms of Autobiography: Episodes in the History of a Literary Genre*, New Haven, Yale UP, 1980.

⁵Todas las citas de este estudio se extrajeron del libro de Martín Luis Guzmán *El águila y la serpiente*, 2ª ed., Colección de Escritores Mexicanos 92, México, Editorial Porrúa, 1987.

presidente Madero, en febrero de 1913, y que se tenga presente la diáspora de revolucionarios maderistas como consecuencia de dicho asesinato. Estos datos se corroboran casi de inmediato en la narración, pues el capitán del barco “[q]uiso conocer mi opinión sobre la muerte de Madero; me habló, sin mencionar nombres, de un grupo de revolucionarios que habían ido en su barco, en el viaje anterior, hasta La Habana” (5).

Llaman la atención, desde el inicio de la obra, las descripciones de los lugares; el Veracruz de noche y, una vez levadas las anclas del *Morro Castle*, cómo la gente, sobre cubierta se apiñaba para

ver desvanecerse a lo lejos el panorama veracruzano. El paisaje era crepuscular, misterioso, casi a ras de agua, las hileras de luces del puerto se confundían con las señales de la bahía blancas y rojas. Volteaba encima el aspa luminosa del faro. Y todo nubes sanguinolientas del nacer de la noche, fajas sombrías de la costa, iban hundiéndose en el ocaso como si estuviera fijo en un mismo plano del cielo (5).

En su entrevista con Emmanuel Carballo, Guzmán señala que su “estética, es ante todo geográfica” (70). Geográfica, pues aunque las descripciones sean de noche y/o de un lugar triste, miserable, siempre tienen un toque especial: el toque de la estética de Guzmán.

Más adelante se observarán algunas de las descripciones geográficas de la obra. Por ahora, quisiera concentrarme en la situación de enunciación⁶ en que se encuentra nuestro personaje en la cita anterior: sobre cubierta él y el resto de los viajeros, observan desde la distancia las costas mexicanas y dejan atrás “un horizonte sobre el cual pesaba, sin tregua, el caer de los astros” (5).

Nosotros, lectores/viajeros, hemos emprendido el viaje con el narrador cuyo apellido empieza con la letra “G” (28) y no podremos más que continuar, a través de las páginas de *El águila y la serpiente*, columbrando, de qué manera maneja el autor los diferentes escenarios de su novela. Instalado él, desde “el palco del novelista” (Domínguez, 131) y nosotros desde el palco del espectador, nos sentamos a observar cómo se desarrollan

⁶Para la terminología al respecto de la situación de enunciación y los deicticos del sujeto, se utilizó el texto de Catherine Kebrat-Orecchioni, *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*, trad. de Gladys Ánfora y Emma Georges, Buenos Aires, Librería Hachette, S.A. Sin fecha.

los eventos de la Revolución Mexicana en la pluma transformadora de Martín Luis Guzmán, quien vislumbra un México con una noche sin tregua.

La aventura del "Libro Primero" termina al llegar a Nueva York. La narración es ágil, como el doctor Dussart, personaje relevante en este episodio, pero de quien no he encontrado ningún registro en la bibliografía consultada. Presumo, entonces, que la anécdota del barco, aunque aparentemente no sea verídica, es verosímil, a pesar de que haya "una supresión deliberada de una parcela de la realidad: se evita toda reseña de acto sexual" (Portal, 86). La relación entre la espía y Dussart se presenta como "compañía a todas luces pura y bien intencionada" (12). Contrario a la posible existencia real del doctor Dussart, el *Morro Castle* es descrito por Barragán como "un vapor mercante americano que casualmente se encontraba en bahía" (247) durante los hechos heroicos de la defensa del puerto de Veracruz en tiempos de la invasión estadounidense. En esta primera salida, el novelista ha tomado, como diría Alberto Escobar, "situaciones y caracteres conocidos, para luego conferir la virtualidad de un desarrollo imaginario" (Lastra, 112-113).

La novela está llena de personajes, lugares, situaciones y anécdotas verificables. Incluso aquella de "la araña homicida",⁷ que reconocemos en la *Historia* de Valadés al describir la toma de Culiacán.

Dictadas tales disposiciones, Obregón manda a sus fuerzas al ataque a Culiacán (9 de noviembre); y los revolucionarios empiezan el asalto con muchos ímpetus, hallando una resistencia tenaz y valiente, que al principio desconcertó a los atacantes [...] Los revolucionarios entraron a la plaza no sin antes recibir órdenes sobre el respeto que deberían guardar a la población civil. Y tanto respeto así adquirió Obregón, que un soldado pillado, fue pasado por las armas (III, 198).

De vez en cuando, el "yo" narrativo se justifica y aparece como recurso dentro de la narración, para presentarnos un hecho histórico y transformarlo en un suceso imaginario:

Los detalles históricos de aquel extraño suceso se me han borrado un poco de la memoria; pero, eso no obstante, todavía puedo hacer de él, aprovechando la

⁷Es interesante notar el diálogo textual que existe entre este episodio y el cuento de Jorge Luis Borges "La muerte y la brújula", que aparece en *Ficciones*, en la sección de "Artificios" que fecha en 1944. El libro de Borges que utilizamos para la presente consulta fue *Ficciones*, 4ª ed., El Libro de Bolsillo, Madrid, Alianza Editorial, 1975, 147-163.

leyenda a la que dio origen al otro día de ocurrido, una ocasión donde se conservan íntegros los trazos principales (136).

El recurso que utiliza el escritor, es el de volver un poco al presente, para que el lector “recuerde” a su vez, que se trata de la vida del narrador.

Una mañana trajeron al hospital militar de Culiacán un hombre moribundo, con tres balazos en el cuerpo. Lo habían hallado en la calle, al amanecer, tendido boca abajo sobre la acera, cerca de una esquina, y sin conocimiento [...]. Las primeras investigaciones nada aclararon sobre el suceso [...]. El coronel Hay y yo nos volvimos todo conjeturas. Y él, que se había propuesto, como jefe del estado mayor de Iturbe, no descansar hasta que el orden más absoluto imperase en Culiacán, tomó las más mínimas providencias para descubrir el misterio. Pero el misterio, en vez de esclarecerse, se enturbió más [...]. El tercer crimen vino a añadir un pequeñísimo dato a lo muy poco que conocíamos de los dos primeros (136-137).

A diferencia de los datos específicos de la toma de la ciudad sinaloense y de las órdenes dispuestas por Obregón, la narración sigue su curso imprimiéndole toques de suspenso. Descubren que los tiros van acompañados del ruido de un carro, que en Culiacán se le conocía como “araña”. El coronel Hay estudia el caso detalladamente y ordena una serie de movimientos para dar con el culpable, pues puede calcular momento y lugar de donde se cometerá el próximo crimen. Finalmente, el capítulo concluye con la rendición de

un oficial muy conocido por su mala conducta y sus extravíos, aunque nadie hubiera sospechado que entre éstos se contara el dedicarse a cazar por las noches —no se sabía por qué impulsos— gente indefensa y pacífica (142).

Es imposible tratar de abarcar en este trabajo todas las situaciones reales que se plantean en la novela y estudiarlas de la manera que hemos visto las anteriores. Sin embargo, se marcarán los hechos históricos en los que se sabe (Perea, 15) estuvo involucrado Martín Luis Guzmán. Se apuntarán también, algunos datos verificables dentro de la historia de México que se presentan en la novela, de los cuales el escritor no fue participante directo.

Es sabido que en 1913 Martín Luis Guzmán, escritor, tiene que regresar de Nueva York al Distrito Federal por problemas económicos. Vuelve a hacer otro viaje al norte y pasa por Veracruz, La Habana, Nueva Orleans y San Antonio. De ahí se llega a Culiacán, donde logra ingresar al estado mayor del general Ramón F. Iturbe. En febrero de 1914 pasa a formar parte, por corto tiempo, del estado mayor de Álvaro Obregón. En marzo del mismo año sale rumbo a Ciudad Juárez enviado por Venustiano Carranza, Primer Jefe del Ejército Constitucionalista. En la población fronteriza empieza a prestar sus servicios con Francisco Villa, jefe de los famosos "Dorados". En agosto del mismo año lo envía Villa, quien está disgustado con Carranza, a la ciudad de México para que haga las veces de representante de la División del Norte a la entrada de las tropas constitucionalistas. Por órdenes del Primer Jefe, Guzmán y otros villistas son encerrados en la famosa cárcel de Lecumberri como consecuencia del apresamiento de Obregón en Chihuahua. En octubre él y sus compañeros son puestos en libertad por órdenes de la Convención de Aguascalientes que presidía Antonio I. Villarreal. Al ponerlos en libertad, se les lleva a dicha población. Para noviembre del mismo año se encuentra de nuevo en la capital del país en calidad de consejero del general José Isabel Robles, quien había sido nombrado secretario de Guerra y Marina por la misma Convención. Después se le nombra secretario de la Universidad y director de la Biblioteca Nacional. Luego Lucio Blanco y Francisco Villa lo reconocen como coronel del Ejército Revolucionario. En 1915 sale voluntariamente del país a causa de las luchas entre las diferentes facciones revolucionarias: "villistas, carrancistas y convencionalistas" (Perea, 15).

Estas son las fechas de la vida del novelista que nos interesan, ya que dentro de ellas se enmarca *El águila y la serpiente*. En la obra aparecen dos fechas: 1913 y 1911; sin embargo, su función es meramente informativa. La primera surge cuando el narrador hace una crítica del discurso de Obregón, opinión en la que se sienten subyacentes las agudas palabras del escritor:

"Ha llegado la hora [...] Ya se sienten las convulsiones de la patria, que agoniza en las manos del matricida". Y luego, en el tono perfectamente conocido de nuestras proclamas políticas, pintaba con terribles metáforas el crimen de Huerta e invitaba al pueblo a tomar las armas [...] había una gracia encantadora que en el manifiesto de marzo de 1913 faltaba y no podía haber, pues hubiera estado fuera de su sitio (76-77).

No es, al parecer, la crítica estilística lo que le interesa a Valadés, historiador, ya que éste se encarga de presentar la figura de Obregón y registrar datos específicos, opuestos a los del narrador:

La hazaña de Nogales convierte a Álvaro Obregón en el primer caudillo de la Revolución; y aunque ésta todavía no se la conoce en Sonora con el nombre de Constitucionalista, se la dice Revolución de la Legalidad. El caudillo, en la proclama que dirige al pueblo sonorense después del triunfo de Nogales, habla de la lucha por la venganza; condena el crimen, la usurpación y la contrarrevolución. Acusa a la gente rica de México de ser responsable de la guerra y sobre todo de ser “el principal sostén de Huerta”, y del “execrable régimen porfirista”, y advierte que castigará a quienes apoyen a Huerta y a los federales (III, 93).

Evidentemente ambos estilos son completamente distintos. El del historiador nos relata hechos, sucesiones de eventos. Su escritura debe ser objetiva, pues la intención historiográfica es relatar los acontecimientos dignos de memoria. El lenguaje literario usa la palabra como instrumento, para crear hechos ficticios, en muchos casos, de situaciones reales. Con Guzmán lo anterior brota en cada página de la novela.

A pesar de saber por los datos biográficos del autor y por los sucesos narrados en el periodo de tiempo dentro del cual transcurre la novela, Martín Luis Guzmán escritor, y Luisito Guzmán, personaje, tendrán mucho cuidado de no hacer mención del tiempo. El nombre del narrador se ha extraído directamente del texto. Es curioso notar cómo, así como las fechas aparecen sólo dos veces, el nombre del narrador personaje aparece también en dos ocasiones. En la primera se nos da el apellido en labios de Buelna, cuando el narrador cuenta la travesía en motora “a ciegas” de Maytorena a Hermosillo y chocan con un burro: “El mecánico y yo nos quedamos con los heridos. Minutos después oí que una voz me gritaba: —¡Guzmán! ¡Guzmán! No estamos en Hermosillo; esto es Torres” (173).

La segunda y última mención de su nombre la hace Eulalio Gutiérrez, Presidente provisional nombrado por la Convención:

Yo hice, con frase bicéfala, la presentación: definiendo primero a don Valentín en términos de Eulalio Gutiérrez, y luego a Eulalio en términos de don Valentín Gama. Con su mentalidad ágil y su ojo siempre infalible, Eulalio cogió al vuelo la duplicidad de mi lenguaje y dijo con sencillez que todavía admiro:

—Aquí Luisito (me llamaba Luisito con una *s* una *i* y una *l* donde el silbido dulce de su voz empezaba a ser música), aquí Luisito me ha contado de usted verdaderas maravillas, señor ingeniero (403-404).

La voz narrativa habla de la duplicidad de su lenguaje. Duplicidad que se ve manifiesta tanto en su apellido, como en su nombre. Primero escuchamos un grito, como si el narrador quisiera llamarnos la atención de su presencia como persona, pues en múltiples ocasiones se esconde tras los personajes. Por el contrario, con el diminutivo acompañado por la voz musical del Presidente suaviza su presencia, ya que anteriormente ha dicho “con sencillez que todavía admiro”. Pareciera como si esa duplicidad del lenguaje se marcara entre la vida de Martín Luis Guzmán, personaje real en la historia de México (1887-1976), y Luisito Guzmán, narrador personaje de *El águila y la serpiente*. Martín Luis Guzmán, ser de carne y hueso, se disfraza de Luisito Guzmán, personaje ficticio para relatarnos por boca de éste, la mayoría del tiempo, sucesos, anécdotas e impresiones de la Revolución y de sus personajes.

Anteriormente se había dicho que el novelista está instalado en su palco y desde allí monta sus escenarios ya sea en lugares cerrados o abiertos. Dicha característica teatral que se presenta en esta narración de Guzmán la observamos no sólo en los disfraces que va portando el narrador, sino en la presentación que hace de sus personajes. Por disfraces se entienden las diferentes voces en las que pone la narración. En algunas ocasiones, por boca de Villa; en otras, como en el episodio de Villa en la cárcel de Santiago Tlatelolco, es Carlos Jáuregui el que interviene. En otras, como en el caso del “préstamo forzoso”, es alguien de “la bola”. Es cierto también que en cantidad de ocasiones la ausencia del deíctico “yo”, y/o el cuidadoso estilo de la “duplicidad de su lenguaje”, nos hacen pensar que en efecto se tratara de Martín Luis Guzmán y éste se encuentra detrás del texto. Es en este tipo de situaciones donde las palabras de Escobar encuentran eco:

la novela *crea* realidad, la transforma y perfecciona: es un camino imaginario hacia lo real, a través de la *experiencia* imaginaba de una criatura imaginaria, pero que se confunde con la realidad [...] la novela apunta a lo real por lo imaginario, mientras la lírica a lo imaginario por lo real (Lastra, 112).

Efectivamente en la prosa de Martín Luis Guzmán entramos a lo imaginario por lo real. Uno de los ejemplos clásicos de la novela que se refiere a la fictivización de los hechos, es el que nos plantea al carácter de

Rodolfo Fierro en el famoso episodio “La fiesta de las balas”. Seymour Menton en su libro *El cuento hispanoamericano: antología crítico-histórica*, le dedica todo un capítulo para su estudio:

El mismo autor dice que lo que va a narrar no es estrictamente histórico, sino que tiene “el toque de la exaltación poética”. Además, la unidad del tema, el desarrollo matemáticamente lógico de la trama y la creación magistral del suspenso lo colocan dentro del género estudiado (242).

Se nota, por las palabras de Menton, un deseo por parte del narrador de pulir su prosa y reiterar su postura de narrador, a la manera de recuerdo. Aun el mismo Luisito Guzmán expresa que siempre eran las proezas de orden legendario las que se le “antojaban más verdícas, las que, a mi juicio, eran más dignas de hacer historia” (198). No me explico por qué, cuando el mismo texto lo sugiere, el crítico se empeña en restarle a la obra su carácter imaginario, y continúa:

Sin tener en cuenta los dos primeros párrafos, el cuento empieza con la presentación rápida y periodística del fondo histórico [...] Con una descripción lenta y precisa, Guzmán hace destacar la figura de Fierro desafiando el viento de la llanura solitaria. La visión de los trescientos hombres también contribuye a la estructura del superhombre [...] La brutalidad inhumana de Fierro llega a impresionar aún más en contraste con el soldado que no logra matar al único que salva la tapia y, sobre todo, con el asistente que se persigna antes de acostarse y que pretende no entender la orden de Fierro de dar el tiro de gracia al hombre herido que pide agua (242-243).

Seymour Menton agrega que la fuerza de este episodio se deriva en gran parte del carácter impersonal con que se narran los hechos. Dice que no hay ni palabras de compasión ni de censura: “en la elaboración artística, Guzmán parece haberse contagiado de la indiferencia de Fierro” (243).

La presente lectura, no logra llegar a ver el contraste tan absoluto que plantea Menton, sobre todo con el “asistente que se persigna antes de acostarse”, y que “pretende no oír la orden de Fierro”. El hecho de que el asistente se persigne, en efecto, es significativo, pero no necesariamente porque contraste lo humano/inhumano entre el asistente y Fierro. El asistente no gana “más calidad humana” por hacerse la señal de la cruz; él es un participante más de la Revolución dispuesto tanto a matar como a morir. El morir, a saber, en el campo de batalla ya que cuando Fierro lo amenaza, el

asistente repite “¡Ah, qué mi jefe!” (204). Su calidad humana la encontraríamos más que en ese miedo a la muerte, en la sencillez del “soldado”, ante la altivez del oficial. Hay que recordar que la población de México se encuentra todavía en el campo; por tanto pienso que Guzmán abre una puerta de su escenario de generales y políticos para presentarnos una viñeta del pueblo. Pueblo con sus tradiciones, con “religiosidad”, o con su culto a la muerte.

Toda la escena, de hecho, es aterradora. Sin embargo la impersonalidad de la narración, hace que cualquier reacción de posible rechazo se atenúe y convierta este capítulo en una verdadera “fiesta de balas”:

El azul plata de la noche se derramaba sobre los muertos como la más pura luz. Pero insensiblemente aquella luz de noche fue convirtiéndose en voz, también irreal y nocturna (210).

El arte del novelista nos presenta el sufrimiento humano como “fuga de la muerte en una sinfonía espantosa”.

Otro detalle que Seymour Menton pasa por alto es lo irónico y lo cómico del carácter del mexicano ante la muerte:

Entonces Fierro alargó un pie hasta su asistente.

—¡Eh, tú! ¿No oyes? ¡Uno de los muertos está pidiendo agua!

—¿Un tiro a quién, mi jefe?

—A ése que pide agua, ¡imbécil! ¿No entiendes? [...] El asistente tomó la pistola de debajo de la montura y, empuñándola se levantó y salió del pesebre en busca de los cadáveres. Temblaba de miedo y de frío (211).

Podría pensarse en cierto morbo dentro de la descripción de Guzmán. ¿Cómo es posible que uno de los muertos pida agua? Y ¿cómo es posible que el asistente se levante, pistola en mano a cumplir la voluntad de su jefe, aunque tenga miedo? La respuesta no es elaborada. Guzmán conoce bien la cultura mexicana y sabe que la muerte y la vida van tomadas de la mano; que el mexicano juega, se burla, baila, pernocta con la muerte.⁸

⁸Al respecto, Jorge Carrión en su libro *Mito y magia del mexicano y un ensayo de autocrítica*, revela lo siguiente:

La muerte, en cambio, nada cuesta, no tiene precio y quizá inconscientemente se sabe que es valiosa, que buscarla es como acudir al refugio del seno materno, donde los hombres no sean alcanzados por las penas (20).

Tal vez, en esta obra, sea Fierro el que mejor represente esa característica del mexicano ante la muerte, dado que lo mismo le da matar que morir. Además, se caracteriza en él esa otra idea de que el muerto se ha ido, pero nosotros nos hemos quedado y eso nos da derecho a hablar del muerto como si estuviera vivo. Para muchas otras culturas, la reacción de Fierro en el pasaje que presentaremos a continuación resultaría un tanto irrespetuosa o fuera de contexto. En México, su ausencia se echaría de menos:

—Ha sido un crimen horrible —le dije a Fierro tras una larga pausa.

—Sí, horrible —contestó [...]

—En realidad —agregó a poco—, yo no soy tan malo como cuentan. También yo tengo corazón, también yo sé sentir y apreciar... ¡Qué hombre más valiente Berlanga! Y ¡qué fuerte! Mire usted —y me mostró el cigarro—: desde esta madrugada ando empeñado en fumarle un puro sin que se le caiga la ceniza, pero no lo logro. Los dedos, que no gobierno, se me mueven de pronto y la ceniza se cae. Y eso que no es malo el tabaco, yo se lo prometo. En cambio él, Berlanga, supo tener firme el pulso hasta que quiso, hasta el mismo instante en que lo íbamos a matar... (421).

En la cita notamos una “especie de absolución” del narrador, pues con este gesto, Fierro pierde un poco el carácter inclemente y logra que el lector sienta un poco de pena por él. Con la muerte de Berlanga, vemos en el general villista un profundo sentido de lealtad hacia su “jefe”, pues aquí mata al coronel por órdenes de Villa y, como lo muestra el texto, a pesar suyo. No podemos saber si en la vida real Fierro nunca quiso *verdaderamente* matar a Berlanga, lo que sí sabemos es que:

Los asesinatos del coronel convencionalista David Berlanga y del periodista Paulino Martínez, perpetrados por órdenes de Villa por la mano sangrienta de Rodolfo Fierro, originaron una serie de choques entre el Presidente electo por la Convención y sus aliados principales (Mancisidor, 285).

Pero a la vez “existía una curiosa relación entre Villa y él. Fierro era su mejor amigo y Villa lo quería como a un hijo y siempre lo perdonaba” (Krauze 4, 51). Y en efecto en *El águila y la serpiente*, únicamente Fierro no abandona a Villa.

El relato de la muerte de Berlanga es uno de los disfraces o máscaras que se pone Luisito para contar la historia, o una de las técnicas narrativas

“para anular la distancia entre el lector y lo narrado” (Lastra, 115), que al final de la novela logran que “el lector viva la narración como una experiencia más” (115).

En *El águila y la serpiente* aparecen 45 nombres en total, incluyendo el suyo, y todos, con excepción del doctor Dussart y el del profesor Defino Valenzuela, aparecen en los textos históricos y/o en las iconografías; ¿qué más verosimilitud podríamos pedir como lectores? No obstante se quisiera recalcar que estamos ante una obra de ficción en la cual su autor ha sabido manejar la pluma de tal manera, que incluso la misma crítica ha caído en su engaño. Martín Luis Guzmán se ha disfrazado de Luisito Guzmán, y nos ha llevado a la Revolución como “avanzada sin armas, [...], mas no sin pluma, ni, sobre todo, sin dactilógrafa—” (29).

Guzmán autor le otorga a Guzmán narrador-[protagonista] la profesión de escritor/intelectual, aunque ésta tampoco está muy clara en la narración. Es aquella la única vez en la novela donde se menciona la pluma como arma. Después, en la mesa de Carranza, el narrador dice: “(esperemos a que algún día Pani escriba sus memorias)” (58). El uso del paréntesis en esta frase, sería como un “aparte” en el teatro, como una llamada de atención que utiliza Guzmán para presentarse como escritor. Sin embargo, estas intervenciones son tan sutiles, que en una primera lectura las podríamos pasar por alto. No así aquel episodio donde relata el suceso de la defensa de Veracruz, y en un acto de posible exaltación patriótica y/o de admiración por su maestro don Delfino Valenzuela y/o de juego con nosotros, es él conciente de aquella pluma y sin más, entabla un diálogo directo con su supuesto lector:

Como siempre que iba a Veracruz, mi primera visita la dediqué a don Delfino Valenzuela. (¿A don Delfino Valenzuela? —Sí, lector, a don Delfino Valenzuela: un veracruzano ilustre que no es general ni espera salvar a la patria desde la presidencia, pero que, así y todo, ha hecho por México más que muchos generales y presidentes juntos, porque es un gran pedagogo, un verdadero educador.) Mi buen maestro de otra época no dirigía ya la Escuela Cantonal... (226-227).

Con estas palabras, los límites entre la realidad y la ficción se integran de tal manera que si el lector real no ha alcanzado, en este punto de la novela, a formar parte de ella (posibilidad muy lejana), esta es la oportunidad más clara y abierta que ofrece Guzmán escritor a ser “la vida de la narración”

(Lastra, 115). Es muy probable que entable este diálogo para marcar la diferencia entre un hecho real y dramático, como lo fue la intervención de Veracruz por el ejército estadounidense y la aventura del doctor Dussart con la hermosa espía. No se niega la posible existencia de aquél, sólo insisto en la palpable intención de hacer resaltar la figura de Delfino Valenzuela y que se constate, por escrito, la importancia de éste como pedagogo. En sus palabras se siente un deseo de alabar la profesión de maestro, al decir que este es más patriota que los generales o presidentes. Si ampliamos un poco el marco mexicano revolucionario a la realidad hispanoamericana de hoy día, conocemos el hecho de que a los maestros en general, y sobre todo a los de educación elemental se les pagan salarios casi mínimos; que son maestros “por amor a la patria”. Además, el recurso de entablar un diálogo nos sugiere que el escritor piense que don Delfino Valenzuela no es tan conocido como el resto de los revolucionarios y su lector necesita tener ese antecedente. También podríamos creer que desea que cotejemos ese nombre en la realidad. Una última posibilidad sería que en la vida real Cisneros nunca existió y profesor, narrador y lector somos ya la ficción misma.

Luisito Guzmán nos introduce en este “teatro del mundo” en el que sus personajes van apareciendo en ocasiones, de uno en uno, o como en el caso del hotel en Nogales, donde los revolucionarios van saliendo a la narración en una escena que se nos antoja teatral:

Atravesamos una calle y caminamos un tramo de otra: ya estábamos en el hotel. La puerta daba a un pasillo que se convertía, por el fondo, en escalera: callejón, primero, de entrada; luego, callejón ascendente —todo pobre, mugroso y sórdido—. Una figura conocida apareció en lo alto y se mantuvo allí, con los brazos abiertos, durante todo el tiempo que nosotros empleamos en subir, era Isidro Fabela. Una vez arriba, nos saludó efusivamente, entregándose a grandes transportes cariñosos, dando voces de júbilo que casi produjeron alarma. Entonces fueron abriéndose las puertas de los cuartos y empezaron a salir por allí hombres de la Revolución: salió Adolfo de la Huerta; salió Lucio Blanco; salieron Ramón Puente, Salvador Martínez Alomía, Miguel Alessio Robles y muchos otros cuya identidad ahora se me escapa. Varios de ellos no eran conocidos; otros, ni de nombre (51-52).

Los hombres de la Revolución salen a escena, y Martín Luis Guzmán, sin perder de vista los datos históricos, concretos, reales, los transforma y les da una objetividad nueva que los introduce en el mundo de la ficción.

Un poco, a la manera de Guzmán, se irán abriendo puertas y sacando a escena a los tres personajes que consideramos más representativos de aquella época por ser éstos los más conocidos y los cotejaremos con las fuentes históricas para ver en qué forma los datos concretos se ficcionalizan.

Era Venustiano Carranza hombre de mucha integridad personal como de elevada probidad política. Poseía entre sus muchas cualidades del mando y gobierno; también dentro de Carranza vibraban arrestos militares. Tantos así que Francisco I. Madero no dudó en nombrarle ministro de la Guerra en el gabinete de 1911 [...] Carranza advirtió al Presidente, con mucha gravedad y entereza, las amenazas que para la paz nacional se dibujaban en el cielo de México [...] En esto, más que clarividencia había en Carranza una admirable tenacidad observadora [...] y con tal tenacidad vencía la adustez de su rostro y la prosopopeya porfiriana que en él tenía el aspecto de ser innata (Valadés, 30).

Es esta la percepción del historiador mexicano, en que nos presenta características de la personalidad de Carranza, que con un toque de simpatía, parecen no perder objetividad. Estos mismos rasgos de don Venustiano van a cambiar en la pluma de Mancisidor:

Como se recordará, Carranza había sido investido con el cargo de secretario de Guerra en el gobierno que Madero organizó en Ciudad Juárez [...] Luego, como gobernador de Coahuila, percibió anticipadamente, el desenlace que tendría una situación en la cual los enemigos del régimen nacido del movimiento revolucionario contaban, para sus constantes aspiraciones, con la debilidad del Presidente de la República, Francisco I. Madero... (234).

El estilo de Mancisidor se siente frío, distante, histórico. Entre ambos historiadores hay una diferencia de estilo, pero ambos utilizan la tercera persona impersonal, que mantiene a Carranza a cierta distancia del lector; allá en 1911. Asimismo, los dos historiadores coinciden en un rasgo común en Carranza: su capacidad observadora y reflexiva. Ahora bien, veamos la reacción de Guzmán narrador ante la figura del Primer Jefe:

Yo iba algo predispuesto en contra de don Venustiano por lo que Vasconcelos acababa de contarme durante nuestra estancia en San Antonio. Su figura, además, evocó en mí asociaciones con los hombres típicos del porfirismo [...] creía notar en él algo que me hacía pensar en don Porfirio tal cual lo vi y lo oí

la última vez. Pero, con todo, confieso que a primera vista don Venustiano no frustró mis esperanzas de revolucionario en cieme. En aquella primera entrevista se me apareció sencillo, sereno, inteligente, honrado, apto. El modo como se peinaba las barbas con los dedos de la mano izquierda —la cual metía por debajo de la nivea cascada, vuelta la palma hacia afuera y encorvados los dedos, a tiempo que alzaba ligeramente el rostro— acusaba tranquilos hábitos de reflexión, hábitos de que no podía esperarse —así lo supuse entonces— nada violento, nada cruel. “Quizá —pensé— no sea éste el genio que a México le hace falta, ni el héroe, ni el gran político desinteresado, pero cuando menos no usurpa su título: saber ser el Primer Jefe” (54).

Obviamente estamos frente a un personaje completamente distinto al que presentan los historiadores. El Carranza de aquéllos, es un concepto; un hombre sin rostro para aquellos que sin haber estado en contacto con fotografías desconocen la figura del Primer Jefe. En *El águila y la serpiente* don Venustiano se convierte en rostro, en movimiento, aun sin conocerlo lo podríamos imaginar. Valadés y Mancisidor lo caracterizaban como atisbador y reflexivo. En Guzmán, la observación y reflexión se personalizan en Carranza. La descripción de Carranza en Guzmán, no es una pintura; es un ser que, de hecho, se mueve. El ritmo de la prosa de Guzmán nos permite ver los movimientos de los dedos, del rostro y mirar, aquí sí, “la prosopopeya porfiriana” que en Valadés se nos escapa. Definitivamente, el narrador en primera persona, prejuiciado por Vasconcelos, le otorga al ex gobernador un carácter humano; lo acerca al lector. Incluso nos atreveríamos a sugerir una técnica cinematográfica de acercamiento en la descripción. Esta es la transformación que sufre Venustiano Carranza de un texto histórico a un texto literario.

Además de esta primera imagen de Carranza, Luisito Guzmán a lo largo de la novela lo va a mostrar cenando, dando opiniones, presidiendo bailes aunque no bailara, posando ante las cámaras fotográficas y dejándose adular. Nos presenta una fase que sería difícil ver en los libros de historia ya que éstos se dedican a relatar hechos importantes —“dignos de memoria”— según lo describe el Diccionario Larousse. Ahora bien, imaginamos que los héroes se rien, comen, duermen y gustan de ciertas cosas, y los estudiosos de la historia les apuntan algunas de estas características. Sin embargo, los creadores de literatura los echan a andar.

Otro personaje que reconocemos en la novela es Álvaro Obregón. De Obregón no nos cuenta mucho. Es, entre los “grandes” del norte, a quien

le dedica menos tiempo; mantiene una distancia más grande que con cualquiera de los otros revolucionarios. Obregón en la novela estará bajo el ojo crítico del narrador. Si con Carranza, su actitud negativa se va desarrollando, con Obregón su antipatía es obvia desde el comienzo:

—¡Con tres hombres así ¡a dónde llegaría México?! [decía Pani]

—¡Quién sabe! —solla contestarle yo, indeciso entre dudar o entusiasmarme frente a aquella efigie, que a mí, mirándola bien, no me decía nada. La figura de Obregón, en efecto, habría de carecer de todo interés fotográfico hasta la batalla de Trinidad. En las fotografías de entonces se mostraba vulgar y carirredondo, muy compuesto el bigote, muy derecha la gorra militarista, con águila bordada en oro, y muy propenso el conjunto a los ringorringos marciales de un joven militar de academia que explotara el uniforme (38).

Estamos ante la semifotografía de un Obregón “poco histórico” como menciona el narrador ya que, en efecto, la fama de Obregón empezó a extenderse pero no después de la batalla de Trinidad, sino del levantamiento en Cananea y, sobre todo, de la batalla de Santa Rosa (Mancisidor, 257). Valadés dice al respecto.

La historia de Obregón, anterior a este acontecimiento, estaba perdida entre el anonimato de la gente rural. No tenía un signo particular de vida, como no la poseía ningún mexicano si no era correspondiente al mundo oficial [...] Obregón era, pues, a pesar de los relámpagos de su ingenio y de su alma emprendedora, un número más de los millones de habitantes de México (85-87).

Es curioso notar cómo con Obregón nunca se observa ninguna identificación por parte del narrador. Lo único que le reconoce es su genio militar, mismo que describe en la novela. Pero cuando Guzmán hace hablar al Caudillo, éste se burla de sí mismo. El pasaje que presentaremos a continuación es, por su ironía, de una calidad y belleza impresionante y es, casualmente, en este episodio donde interviene directamente Obregón. Si al hablar de “La fiesta de las balas” el sufrimiento humano adquiriría una forma artística, en el “Hospital militar”, las balas cobran una personalidad propia y es, una de ellas, la que hiere en un muslo a Obregón:

Porque fue en el hospital militar de Culiacán donde tuve mi primer contacto con la imaginación de las balas. Yo había creído hasta entonces [...] que los proyectiles de las armas de fuego se mostraban dotados de cierta sensibilidad,

de cierta conciencia que los mantenía [...] atentos siempre a su condición exclusivamente mortífera [...] Separadamente cada herido era revelador de la existencia de una categoría particular de balas, de una personalidad actuante en cada proyectil en el momento mismo de causar la herida [...] las balas que mutilaban una oreja rebanándole cuidadosamente el lóbulo [...] las balas que penetraban por la frente [...] Y no faltaban tampoco las balas que herían con el ridículo, las que chasqueaban al héroe [...] A este género de balas pertenecía la que dio en el muslo del general Obregón: la bala lo buscó y lo alcanzó; mas en lugar de hacer la herida opulenta que el general revolucionario anhelaba como timbre indeleble de su heroísmo, le produjo apenas en el tejido de la piel un moretón despectivo [...] El desaire fue tan grande que Obregón mismo lo comprendió [...] Durante varios días no dejó de decir a todas horas:

—¡Pero qué ridícula ha estado mi herida! (144-147).

Es en el juego de palabras antes mencionado, en esa dualidad del lenguaje del narrador en el que las balas se personalizan, así como en otras ocasiones las cosas son una con las personas. En el caso de Obregón, la bala que lo hiere es ridícula, con lo que el narrador podría sugerir que el general es ridículo. No nos extrañaría como lectores el llegar a esta conclusión si se refiere a él como un farsante cuyas ideas y creencias “eran como los del mundo del teatro”; sería muy lógico pensar que lo considerase ridículo. Esta experiencia vivida en el hospital militar, le permite a la voz narrativa, recrear una realidad sólo posible en la imaginación que adquiere vida tal, no sólo por los objetos, las balas; sino por las mismas palabras de Obregón.

Luisito Guzmán no podrá ocultar su simpatía cuando trata la figura de Pancho Villa, así como no ocultó su antipatía para con Obregón y Carranza. De la misma manera como notamos en el narrador cierta compasión ante Fierro el cruel, así va a mostrar no sólo conmesuración ante Villa, sino respeto, admiración y cariño. Si a Obregón le otorga una bala ridícula, a Villa le otorga un pistolón “semejante por sus dimensiones a la cola de los cometas fantásticos que suelen verse en los libros de los niños” (252). Así será Villa: de tales dimensiones, sólo imaginado en los libros. Es, por medio del arma, por la que conocemos al Centauro del Norte:

Brillaban las cachas con el lustre de las cosas muy usadas, no con el resplandor afeminado de las cosas que sólo es para lucir [...] A uno y otro lado le corría por la cintura la fila maciza de los cartuchos, grandes hasta recordar los torpedos [...] Ante semejante espectáculo era imperativo que el sentido muscular se pusiera en juego por su cuenta y se entregara a calcular —por sí solo— la

densidad, la forma, la inercia mortífera de aquellas balas de cutis fino al tacto como una caricia. “Este hombre no existiría si no existe la pistola —pensé— [...] hay una relación que establece el contacto de ser a ser [...]” (252-253).

El contraste ante la perspectiva de Guzmán de ambos caudillos no puede ser mayor. Mientras que a Obregón lo equipara con una bala ridícula, dice que es un farsante y que su ser (sentimientos, ideales) sirve sólo para brillar frente al público, a Villa lo convierte en un ser agresivo: él es su pistola. a Obregón la bala lo busca. La bala que lo hiere es ridícula, insignificante. Las balas de Villa parecen torpedos y tienen una “inercia mortífera”. Si Obregón es un hipócrita, la pistola de Villa no tiene el “resplandor afeminado de lo que sólo es para lucir”. Bala y pistola son las figuras metonímicas de los generales que le sirven para demarcar la superioridad del Centauro del Norte frente al Caudillo. Guzmán narrador desde un principio toma partido, influenciado por Vasconcelos, y se deja seducir ante la personalidad denominadora de Villa, avasalladora como su arma. En esta escena, ya no vemos la transformación de un personaje en otro [factor/narrador], sino una simbiosis entre persona-objeto que lo caracteriza.

Antes de empezar a sacar conclusiones, recordemos dos sucesos históricos importantes que se presentan en la novela como pequeños cuentecitos de suspenso. Uno de ellos es la fuga de Villa de la cárcel de Santiago Tlatelolco. Este es un evento histórico (real) que se nos relata por boca de Carlitos Jáuregui. Villa estaba preso pues Huerta, aún en vida de Madero, le tenía envidia y le tiende una trampa. Ya estaban a punto de fusilarlo cuando Raúl Madero logra el indulto de su hermano el Presidente. Sólo que se le conmuta la pena de muerte por cárcel:

En la penitenciaría conoce a Gildardo Magaña. El joven zapatista le enseña a leer y escribir y lo pone al tanto del Plan de Ayala. En 1912 ingresa a la prisión de Santiago, Tlatelolco, donde el general Bernardo Reyes le da rudimentos de instrucción cívica e historia patria. En diciembre de 1912 convence al joven escribiente Carlos Jáuregui de colaborar en su fuga. Una pequeña lima y una gran sagacidad hacen el trabajo. Villa y Jáuregui emprenden un largo trayecto que en enero de 1913 los lleva a El Paso, Texas (Krauze, 19-20).

Este fragmento histórico se desarrolla en la novela con uno de los diálogos más persuasivos que reproduce Guzmán en labios de Villa y

Jáuregui. En este diálogo se pueden observar las diferencias de lenguaje entre la narración *per se* y las intervenciones de los personajes:

—Oiga, amiguito: pues ¿qué le pasa que lo veo tan triste?

—No me pasa nada, general. —No sé por qué llamé yo a Villa general desde la primera vez que hablamos. Y añadí luego—: Así estoy siempre.

—Pues si así está siempre, eso quiere decir que siempre le pasa algo. Vaya, vaya, dígamelo. A lo mejor resulta que yo puedo sacarlo de sus penas.

Aquel tono, un poco cariñoso, un poco rudo, un poco paternal me conquistó. Y entonces, dejándome arrastrar por la simpatía que Villa me manifestaba, le pinté todas las privaciones y miserias en que vivía (191).

Carlitos Jáuregui nos pinta otra visión del general: tierna, preocupada, paternal. Visión que Guzmán quiere que se conozca. El pasaje resulta interesante pues en él, aparte de darnos otra visión de Villa, se corrobora la imagen de fiero que en alguna ocasión lo describe; de fiero al momento de cazar a su presa. Aquí se nota la agudeza de Villa para lograr su fuga: conseguir la amistad de la persona que lo puede ayudar a huir. Obviamente, lo logra.

En el episodio de “Villa en la cruz”, el general se presenta impulsivo, implacable, aunque al final, se deja convencer de no fusilar a los rebeldes herreristas. Durante el desarrollo de la acción, Guzmán lleva al personaje por diferentes estados de ánimo; pasa de agresivo, a preocupado. La narración fluye por sí misma a medida que el tiempo transcurre, los movimientos de Villa, el sonido del telégrafo, los rostros del telegrafista, de Luisito y de Lorente, así como la desesperación del general hacen que tengamos una opinión más sobre el carácter de Villa. Hacen que nos identifiquemos con él, igual que nos identificamos al final del libro cuando lo vemos solo, casi derrotado, y un tanto suplicante:

—¿También usted me va a abandonar?

Creí ver pasar la muerte por sus dos ojos.

—Yo, general...

—No me abandone, licenciado: no lo haga, porque créamelo, si soy su amigo. ¿Verdá que no se va para abandonarme? (465).

Sin embargo, Guzmán lo abandona⁹ y deja el libro con esa apertura del recorrido de los mil y tanto kilómetros que tiene por delante. El narrador

⁹El abandono es sólo temporal, ya que después Guzmán escritor lo recuperará en su obra *Memorias de Villa*.

logra penetrar a rincones tan íntimos de Villa que le dan a éste un dinamismo interno. Como Carranza movía tranquilamente sus dedos y su rostro, Villa se mueve completo, desde dentro hacia afuera de su ser. El general es a la narración, lo que su pistola es a él. Dos seres fundidos en uno.

Para concluir, querría subrayar que dada la extensión y riqueza de la obra, hubo muchos personajes que Luisito Guzmán no sólo apunta, sino que los describe a profundidad. Tal es el caso del general Iturbe, de Felipe Ángeles, de Lucio Blanco, de Eduardo Hay y de José Isabel Robles. Además de los personajes también están las situaciones como la Convención de Aguascalientes y el “desafío de la Bandera”; la prisión de los villistas (la “hora patética” y “la hora dionisiaca”), el viaje a Veracruz, la Decena Trágica; la película de la Revolución, en fin tantas situaciones que se apuntan como posibles sugerencias para un trabajo más extenso.

Otro tema para estudiar a futuro, sería el manejo del paisaje: abrupto, agreste, como la sierra sonorensis, calles desoladas como las de Culiacán o Juárez; noches en Veracruz y Coatzacoalcos; claroscuros de las escenas teatrales como el tren de Villa, el comedor de Carranza, el cuarto sórdido de los zapatistas en Palacio Nacional. En comparación con las descripciones del Ajusco, del Zócalo, de la ciudad de México apoteósica para el narrador, pero que se vuelve peligrosa en varias ocasiones y, finalmente, la tiene que abandonar.

El águila y la serpiente ha sido criticada por ser “los de arriba” (Portal, 88); por carecer de la presencia del pueblo, a diferencia de otras novelas de la Revolución. También han criticado a Guzmán por tener unos ideales políticos poco concretos o que se “diluyen” en la novela; por no tener una “causa verdadera”; por entrar en la Revolución por casualidad. Creo que los argumentos anteriores no invalidan la novela, al contrario, la nutren. La aumentan en el sentido de presentarnos el otro lado de la Revolución, dentro de la Revolución. No el lado de los “pelones” (federales), ni de “la bola”, que en efecto sin ella nunca hubiera sido posible el levantamiento armado. Tampoco afectarían las ideas políticas del narrador, ya que como apunta atinadamente Domínguez, con esta novela no “se puede generar conclusión alguna sobre la revolución mexicana”, pues en cierto sentido “la política no funciona según las reglas del universo humano sino a través de los elementos invisibles de otros universos” (25-26).

En efecto, lo que Guzmán narrador/autor nos presenta a través de la novela, son otros universos que se entrelazan. “Son los de arriba”, que a

su vez se convierten en “los de abajo”. Villa es el mejor ejemplo de esta dualidad. Misma que está presente desde el título mismo de la novela: ¿lucha entre generales como se ha sugerido?, ¿búsqueda de la verdadera nación, según la leyenda azteca? Guzmán autor ya nos dijo que quería presentar la Revolución vista por un joven estudiante. Un estudiante que siempre está por encima del resto de los personajes pues reta a Carranza, aconseja a Villa, se burla de Obregón, desprecia a los zapatistas. No obstante logra juntarlos en una visión tanto de la Revolución, como dentro de un carácter típicamente mexicano. Por visión de lo mexicano se entiende no sólo lo que le pertenece al “pueblo”, sino el universo completo de caracteres de lo mexicano que se presentan en la novela. Es la dualidad encubierta por el disfraz del mexicano de todos los días que, de una forma sutil la trata magistralmente Martín Luis Guzmán en *El águila y la serpiente*. Esa confusión entre realidad y ficción del narrador/autor. La incongruencia honradez/corrupción de Carranza. Lo fiero/tierno de Villa. Lo pequeño/grande de Obregón.

Los de arriba y los de abajo de la Revolución, hacen de la novela de Guzmán no sólo una obra mexicana por su tema y por su escenario. Sino porque esos dos millones de kilómetros cuadrados que escenifican la acción forman parte objetiva de una cartografía mundial, de donde se extrae esa sección, se trabaja en “la dactilógrafa de Guzmán y se convierte en una obra con características universales. Peculiaridades si bien muy “mexicanas” como las definen los sociólogos, historiadores y ensayistas que se han dedicado a estudiar lo nacional, no dejan de pertenecer a una realidad muy humana, fuera de todas las fronteras existentes. Es, de esta manera, como Guzmán transforma una realidad histórica, verificable, en otra completamente distinta, y logra trascender la frontera entre el lector y el texto, entre la realidad y la ficción.

BIBLIOGRAFÍA

- Aub, Max, “De algunos aspectos de la novela de la Revolución Mexicana”, *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, ed. Aurora M. Ocampo, México-UNAM, 1981, 61-86.

- Barragán Rodríguez, Juan, *Historia del Ejército y de la Revolución constitucionalista*, segunda época, México, Editorial Stylo, 1946.
- Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, 4ª ed., El Libro de Bolsillo, Madrid, Alianza Editorial, 1975, 147-163.
- Bruss, Elizabeth, *Autobiographical Acts: The Changing Situation of Literary Genre*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1976.
- Carballo, Emmanuel, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, México, Empresas Editoriales, 1965, 63-99.
- Carrión, Jorge, *Mito y magia del mexicano y un ensayo de autocrítica*, 3ª ed., México, Editorial Nuestro Tiempo, 1970.
- Castro Leal, Antonio, *La novela de la Revolución Mexicana*, I, México, SEP/Aguilar, 1960, 17-41.
- Castellanos, Luis Arturo, "La novela de la Revolución Mexicana", *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, ed. Aurora M. Ocampo, México, UNAM, 1981, 49-60.
- Domínguez, Christopher, "Martín Luis Guzmán, el teatro de la política", *Vuelta*, 131 (octubre de 1987), 22-31.
- Dessau, Adalbert, *La novela de la Revolución Mexicana*, trad. de Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Gusdorf, Georges, "Conditions and limits of Autobiography", *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney, Princeton, Princeton UP, 1980.
- Guzmán, Martín Luis, *El águila y la serpiente*, 2ª ed., Colección de Escritores Mexicanos 92, México, Editorial Porrúa, 1987.
- , *Crítica y autocrítica*, ed. Emmanuel Carballo, México, Universidad de Colima, 1987.
- Howarth, William, "Some Principles of Autobiography", *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney, Princeton, Princeton UP, 1980.
- Kebrat-Orechoni, Catherine, *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*, trad. de Gladys Ánfora y Emma Georges, Buenos Aires, Librería Hachette, S.A. Sin fecha.
- Krauze, Enrique, *Entre el ángel y el fierro: Francisco Villa*, Biografía del poder 4, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- , *Puente entre siglos: Venustiano Carranza*, Biografía del poder 5, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

- Krauze, Enrique, *El vértigo de la victoria: Álvaro Obregón*, Biografía del poder 6, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Lastra, Pedro, *Relectura hispanoamericanas*, Col. El saber y la cultura, Chile, Editorial Universitaria, 1987, 111-116.
- Mancisidor, José, *Historia de la Revolución Mexicana*, 4ª ed., México, Libro Mex Editores, 1964.
- Martín Luis Guzmán, *iconografía*, selección y prólogo de Héctor Perea, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Menton, Seymour, *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*, la reimpression de la 3ª ed., Colección Popular, 51, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, 227-246.
- Olney, James (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton UP, 1980.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, 6ª reimpression, Colección Popular 107, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Portal, Marta, *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1977.
- Renza, Louis, "The Veto of Imagination: A Theory of Autobiography", *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney, Princeton, Princeton UP, 1980.
- Romera Castillo, José, "La literatura, signo autobiográfico", *La literatura como signo*, ed. José Romera Castillo, Madrid, Playor, 1981.
- Spengemann, William C., *The Forms of Autobiography: Episodes in the History of a Literary Genre*, New Haven, Yale UP, 1980.
- Starobinski, Jean, "The Style of Autobiography", *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney, Princeton, Princeton UP, 1980.
- Valadés, Edmundo y Luis Leal, *La revolución y las letras*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1960.
- Valadés, José C., *Historia general de la Revolución Mexicana*, III, México, Manuel Quesada Brandi Editor, 1963.

TEJER LA MEMORIA. UNA PROPUESTA NARRATIVA DE HERNÁN LARA ZAVALA



Álvaro Contreras

O. Tratar de elaborar un conjunto de categorías que permitan una clasificación ordenada del vasto sistema de obras reconocidas como testimoniales, resulta una tarea ardua especialmente por la heterogeneidad que define el objeto de estudio, cuando no carente de sentido, pues se partiría de premisas o esquemas teóricos dentro de los cuales se insertarían los textos específicos, llevando así a homogeneizar la discusión para banalizar su estudio. Sin embargo, otra actividad se nos podría revelar como alternativa si preguntáramos por la lógica de las clasificaciones que han regido al género testimonial, es decir, si interrogáramos el cómo y el porqué de tales elaboraciones teóricas.

Si podemos constatar que determinadas producciones testimoniales representan una opción literaria, conviven frente a otros textos reconocidos oficial y socialmente como artísticos, y que ambos representan “marcos discursivos” distintos, entonces se puede pensar que la exclusión de la producción testimonial, tanto del campo literario como en su aspecto de experiencia crítica de lectura del canon literario latinoamericano ortodoxo, es una decisión basada en juicios precríticos sobre la forma correcta de concebir el trabajo literario y el concepto mismo de literatura, posición más ideológica que específicamente literaria. Por eso sospecho que de lo que se trata no es de la relación problemática discurso histórico/discurso literario, del problema de *narrativizar un hecho histórico*; más aún, del conflicto planteado por una conciencia moderna del lenguaje y su capacidad referencial, sino de un mal entendido que se ubica en consideraciones extra-epistemológicas. Los problemas de referencialidad, de verdad histórica, de validez literaria, que se han argumentado en favor o en contra del

discurso testimonial, son menos relevantes que las cuestiones referidas a la discusión de los presupuestos para definir lo literario. Digo menos relevantes no tratando de eludir o esterilizar la discusión de los problemas que ellos plantean, sino pensando más en un giro teórico-crítico con respecto a los estudios literarios sobre el discurso testimonial.

Así, de los múltiples problemas que convoca el planteamiento realizado —presupuestos políticos, sociales y literarios del canon literario, el concepto de *función* literaria, el reconocimiento cultural del discurso testimonial, la relación escritura histórica/versiones narrativas, constitución del sujeto testimonial, etcétera—, me detendré solamente en la formulación genérica discurso testimonial/literatura testimonial. De esta manera, el siguiente trabajo se desarrollará por dos vertientes específicas: la primera, ya señalada, y la segunda que corresponderá a un acercamiento crítico a la obra de Hernán Lara Zavala, *Charras* (1990), dentro del contexto de la producción testimonial latinoamericana.

1. Las formas de comprensión de lo estético han diseñado una noción de literatura sobre la base de una concepción esencial y universal del hecho artístico. La autonomía del arte respecto a la sociedad se planteó sin reconocer el proceso ideológico —desarrollo histórico y cultural— en el cual trató de legitimarse esta propuesta, proceso que requería de dos exigencias: entender los fenómeno de la autonomía estética como problema de orden histórico, primero, y segundo, como movimiento paradójico donde la categoría de lo “autónomo”, aun desplazándose en el ámbito de lo real, excluye una marca de relación explícita con la sociedad:

La autonomía es una categoría ideológica en el sentido riguroso del término y combina un momento de verdad (la desvinculación del arte respecto a la praxis vital) con un momento de falsedad (la hipostatización de este hecho histórico a una “esencia” del arte) (Bürger, p. 100).

El arte de vanguardia desacraliza algunos de estos argumentos de lo artístico entendido como esfera independiente de la práctica cotidiana, para instaurar una “*nueva praxis vital*” donde, sin reducir el arte a una finalidad social, se cuestiona el discurso canónico de la institucionalidad artística occidental y sus categorías privilegiadas: producción y recepción individual, la finalidad sin fin del arte, la “unidad” de la obra, etcétera. En el

ámbito literario la eventual, contradictoria y mal entendida, autonomía de lo estético, como consecuencia de su carácter limitado, excluía múltiples manifestaciones discursivas producidas en/desde distintas instancias culturales; a estas manifestaciones no les bastaba el simple reconocimiento como “literatura”, lo cual ya implicaba una ardua labor de descripción, evaluación y comparación, sino que había que inscribirlas en un macrosistema que activara plenamente sus sentidos: el espacio sociocultural. La discusión sobre si un texto era o no literario parecía olvidar las lecciones de los formalistas rusos y su relativización del hecho literario en el eje diacrónico, y las discusiones del carácter “estético” de una obra literaria olvidaban los presupuestos que dicha comprensión supone: la función, la norma y el valor de lo estético (tal como lo entendiera la Escuela de Praga a través de su máximo representante Jan Mukarovsky).

Las expresiones “discurso testimonial” y “literatura testimonial” no se oponen, se complementan. El primero se ha propuesto como término alternativo por su mayor *amplitud*, pues permite pensar, a la vez que cuestionar, los criterios que organizan el sistema literario latinoamericano, así como reordenar el canon de los estudios literarios al conceptualizar desde una perspectiva cultural la noción de literatura, lo cual permite incorporar distintas y disímiles producciones simbólicas.

En la expresión “literatura testimonial” prevalece el criterio literario sobre el testimonial, y no se trata de jerarquizar el sustantivo o su modificador, lo que implicaría que uno de los dos se tomara como simple añadidura, sino de establecer un nuevo paradigma para tales estudios. Igualmente, la noción de literatura parece inadecuada para definir determinadas prácticas simbólicas que escapan a sus fronteras estéticas. Piénsese, por ejemplo, en la obra de Alonso Salazar, *No nacimos pa' semilla* (1990), sobre los sicarios en Medellín, o en *Trelew* (1975), de Francisco Urondo. En todo ello lo que se requiere es una concepción más dinámica del concepto de literatura, y que dé cuenta de diversas prácticas discursivas.

En tanto que el término “discurso” remite a unas “circunstancias de comunicación” (Maingueneau, p. 17), su especial carácter pragmático desborda los márgenes lingüísticos para insertarse como reflexión de un vasto sistema de signos que incluye un doble rechazo: una lingüística del discurso pensada como estudio del *habla*, y otra de los límites del enunciado —rechazo del estudio del discurso como análisis inmanente de los textos. Se persigue, entonces, aproximadamente al concepto discurso “como un

proceso expresivo que integra registros semióticos heterogéneos” (Lozano, p. 173).

En la categoría discurso está planteada la articulación a sus condiciones de producción vistas desde una dimensión pragmática, lo cual la vincula a las convenciones históricas e institucionalizadas de una situación:

El análisis del discurso se caracteriza por operar las más de las veces sobre varios discursos puestos en relación al considerar sus condiciones de producción (Maingueneau, p. 22).

Este último aspecto apunta a una necesidad por integrar al “sujeto hablante” con su enunciado (su lugar de producción). El término discurso permite pensar en condiciones analíticas —su modificador, en este caso, testimonial—, así al hablar de discurso testimonial estamos construyendo un espacio teórico donde interactúan componentes políticos, sociales, didácticos, etcétera, en una diversidad de relaciones estables, polémicas, de alianza, un espacio que articula lo plural en grados de funcionalidad distinta. El término *discurso* incorpora diversas prácticas lingüísticas complejizando dicho sistema de prácticas; este término remite a interacciones discursivas, pero que en tanto *sólo designa producciones orales y escritas en escritura alfabética*, no nos ayuda a comprender la totalidad del problema planteado, por lo que se *hace necesario recurrir a otra categoría* que sí dé cuenta de distintos sistemas de *signos interactuantes, como el de semiosis o interdiscursividad*.

Esto porque algunas producciones discursivas testimoniales dialogan en su interior con fotografías, fotomontajes, etcétera, y también con un referente. *El término semiosis nos ayuda a comprender diversas producciones semióticas organizadas mediante diversos sistemas de signos*.

La negación de los rasgos literarios a la producción discursiva testimonial incita, más que por un prurito de búsqueda de esteticidad en textos cuya producción fuera pensada desde fuera de esa referencia cultural, a una revisión de los criterios que definen y categorizan la literatura.

La categoría de lo “literario” se vincula a una instancia cultural que sanciona modos de concepción y percepción de lo literario, imponiendo normas que se consolidarán como cánones de la producción cultural. Por ello, la forma de comprensión de lo estético para una “comunidad interpretativa” constituye una visión ideológica que hace particular dicha

comprensión, delimitando así las marcas culturales y espacios literarios donde funciona tal propuesta.

La doble naturaleza de una “comunidad interpretativa”

homogénea con respecto a cierto sentido general de su propósito y alcance, y heterogénea con respecto a la diversidad de prácticas que se da en su seno (Fish, p. 117),

orienta los principios de producción e interpretación de las obras literarias según determinada(s) teoría(s); una comunidad interpretativa gira en torno a una determinada concepción de la actividad literaria, institucionaliza una práctica teórica y crítica para la nueva historia de una nueva realidad literaria, comparte intereses en la definición de una serie de fenómenos culturales.

Este concepto ayuda a comprender el carácter “literario” o no de una obra, pues *la sanción de su valor literario ya no correspondería al autor sino a la comunidad*; de allí que cuando se habla del carácter no-literario de una obra en determinada época histórica, se alude a que dicha obra escapa a los marcos discursivos que exige y rige a la comunidad interpretativa de esa época. Así la obra, o se relega del universo literario de sentido o se inscribe dentro de otra disciplina (sociología, historia...).

La comunicación artística entre autor y lector, además de estar sujeta a relaciones semióticas propias del texto, también dependería de factores externos: ciertos textos enmarcados dentro de particulares circunstancias históricas y de recepción pueden ser considerados como artísticos o no; despojados de su momento histórico —desplazamiento diacrónico— sus funciones quedarían sujetas a cambios, pues desaparecería el marco cultural en el cual surgieron.

Además la actividad lectora debe estar conciente que está realizando un desplazamiento de la función primera del texto a otra que el receptor trata de actualizar; éste encuentra nuevas formas de organizaciones textuales, nuevas estructuras, funciones, etcétera.

2. En la discusión por configurar la especificidad verbal-ideológica del discurso testimonial, varias líneas metodológicas han accedido a su estudio. Necesaria y justificada labor crítico-teórica emprendida por estudiosos latinoamericanistas desde posturas semióticas hasta histórico-culturales,

superando aquel rótulo reductor de “literatura marginal” o “subliteratura” donde se le quiso incluir, a la vez que introduciendo un replanteamiento de las categorías estéticas canonizadas por la tradición literaria occidental, en función con la movilidad de sus contextos. Si se negaba su estatuto artístico se imponía entonces un estudio sociológico o, en el menor de los casos, antropológico. Ricardo Pozas, Rodolfo Walsh, Elena Poniatowska, Elizabeth Burgos, Noema Vizzer, Omar Cabezas y otros escritores, han sido testigos, o mediadores de testimoniales, de periodos de intensa remoción política y social, dejando en sus obras huellas de ese referente convulsionado. Otros, desde una distancia temporal, asumen la narración de los hechos. Es el caso del escritor uruguayo Carlos Martínez Moreno y su obra *El color que el infierno me escondiera* (1986), que centra su tema en la organización de la guerrilla tupamara de las décadas 60 y 70, e igualmente, del escritor Hernán Laza Zavala (México, 1946) y su novela *Charras* (1990).

La apertura del espacio literario llevada a cabo por la narrativa latinoamericana de los sesenta y setenta puede pensarse en relación a una serie de expectativas culturales —las relacionadas al nuevo empuje de los *mass media* y su influencia en la configuración de un nuevo gusto ético— y políticas del momento —expansión de las dictaduras militares por América Central y el Cono Sur. El discurso literario comienza entonces a estructurarse articulando elementos de la tecnología moderna, siguiendo los parámetros de la industria cultural: el código narrativo folletinesco es recuperado para transgredir el discurso oficial de lo estético y diluir las fronteras entre arte culto y arte popular, a la vez que explora —con los mismos recursos— otras formas de representación de la realidad en literatura: radioteatros, novela policial, letras de canciones, maniqueísmo axiológico en la configuración de los personajes, temas melodramáticos, además de la incorporación de las formas coloquiales del lenguaje. Son aquellos “textos indefinibles” de que habla Antonio Cándido, que responden a una “vanguardia estética” pero también a una “amargura política” donde se esfuman las fronteras genéricas:

Novelas que parecen reportajes; cuentos que no se distinguen de poemas o crónicas, sembrados de avisos y fotomontajes, autobiografías con tonalidad y técnicas de novela; narraciones que son escenas de teatro; textos hechos con la

juxtaposición de recortes, documentos, recuerdos, reflexiones de todo tipo (Cándido, p. 364).

Desde este punto de vista los textos de Julio Cortázar, Rodolfo Walsh y Manuel Puig están más cerca de lo que se piensa comúnmente, en tanto que plantean una reflexión sobre la escritura, sobre las nuevas maneras de producir, construir y leer la literatura, y desde otro punto de vista, lo planteado por Cándido se puede entender como una “seducción agresiva” al lector por los caminos plurales del *realismo*: tanto aquel ligado a lo testimonial —Ángela Zago, Elizabeth Burgos/Rigoberta Menchú—, lo social —Sergio Ramírez—, como lo político —Haroldo Conti—, respondiendo cada uno a los variados niveles de modernización de sus zonas culturales.

En México, la práctica contemporánea de lo testimonial —entendido para algunos como “crónica”¹ alcanza a una diversidad de autores con sus respectivos cambios de acento en la materia tratada: Luis González de Alba, Vicente Leñero, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska. Estos escritores representan diversas articulaciones e inflexiones del discurso testimonial: narrativizarán espacios, tiempos y acciones, efímeras, la mayoría de las veces, buscando construir aquellos sentidos negados y ocultados por las formas oficiales de *racionalización de la realidad*.²

En este sentido, el texto de Lara Zavala, *Charras, se inscribe dentro de esa “entronización de la crónica y de la narración periodística como vehículo de Alta Cultura”* (p. 210), señalada por Adolfo Castañón como una de las características de la narrativa mexicana de fin de siglo, donde la “convivencia activa e igualitaria de varias generaciones literarias en el seno de un mismo espacio cultural”, se traduce en “coexistencia de varias

¹Creo que el término “crónica” precisa de operaciones interpretativas que lo definan históricamente en sus diversas prácticas. Así los estudios sobre este tema planteados por Walter Mignolo para la época colonial, como los de Julio Ramos y Susana Rotker (1992) para el siglo XIX y la época modernista, respectivamente, constituyen vías críticas acertadas en cuanto nos permiten asumir una actitud de estudio diferenciadora con respecto a la praxis de la “crónica” contemporánea, más allá de la simple norma de “medir” el grado de objetividad y fidelidad de los sucesos y el recurso de complejidad de las técnicas utilizadas, tal como entendido en su momento la producción *non-fiction* estadounidense. Para el caso de la “crónica” en México, véase un resumen de sus propuestas en Úrsula Kuhlmann.

²En Venezuela el estudio crítico-cultural de la “crónica urbana” hasta ahora empieza a desarrollarse de una manera sistemática. Véase Susana Rotka (1993).

culturas, la convergencia de distintas formas de entender y practicar la literatura'' (Castañón, p. 210).

La producción literaria de Lara Zavala abarca dos libros de cuentos: *De Zitilchén* (1981) y *El mismo cielo* (1987); una novela: *Charras* (1990), y un libro de ensayos sobre literatura latinoamericana, estadounidense e inglesa: *Contra el ángel* (1990). Sus libros de cuentos y su novela poseen una unidad temática que los hace singular y los aleja en sus prácticas individuales; su obra cuentística se entendería así en función de esa unidad temática —lo cual pareciera preocupar a Lara Zavala— que configurara su sentido: la recuperación de lo rural y lo urbano/cosmopolita.³ Sobre estas dos obras ha dicho el propio autor:

De Zitilchén es un libro centripeto pues se dirige hacia mi infancia y hacia mis raíces, la península de Yucatán, mientras que *El mismo cielo* es centrífugo en tanto se proyecta hacia el exterior, hacia la juventud y hacia otras latitudes fuera de México. El primero iría de lo mítico a lo realista; el segundo, en cambio, se iniciaría con una ruptura generacional para enfrentar otros temas que influyen en la formación de la personalidad de cualquier joven: las relaciones de pareja, la amistad, los misterios del erotismo, los problemas de la libertad y el empujamiento del mundo (Lara Zavala, 1990b, p. 11).

El 13 de febrero de 1974, Efraín Calderón Lara, apodado *Charras* —de charrasqueado—, estudiante de abogacía y asesor sindical, fue secuestrado por unos individuos con órdenes claras de hacerlo “desaparecer”, reglas que buscan impedir la expansión de un mal mayor: el movimiento sindicalizador liderizado por *Charras* en Mérida, estado de Yucatán, aunque precisa de objetivos más inmediatos: controlar la huelga entre los trabajadores de CUESA, industria de la construcción, pactada para el día 14 de febrero de 1974.

De manera sucinta, esta es la historia que nos va a contar Lara Zavala en su novela *Charras*,⁴ en un esfuerzo de registro periodístico, confrontación de versiones, de hilos narrativos que se traman en juegos de oposiciones y acercamientos.

³De los estudios críticos sobre los libros de cuentos de Lara Zavala podemos señalar el de Vicente Francisco Torres, “Hernán Lara Zavala, «Dos búsquedas oscilantes»” (pp. 139-146) y el de Adolfo Castañón, “Hernán Lara Zavala: en las orillas de la tierra” (pp. 329-331). Monte Ávila Editores (Caracas) publicará próximamente su novela *Un lugar en el mundo*.

⁴Cito por la siguiente edición: *Charras*, Joaquín Mortiz, México, 1990. Después de cada cita textual sólo se indicará el número de página.

Estructurada en veinticinco capítulos y un epílogo, la novela se abre como un gran espacio cruzado de tensiones, con un narrador que modaliza la trama: primero advierte el peligro que corre la vida de *Charras*, pues “había afectado muchos intereses” (p. 11), para dejar este punto en suspenso y tejer otros hilos narrativos: su vida familiar, el diálogo de identidades y diferencias con su hermano José, la relación con su padre Efraín, los planes matrimoniales con su novia Lupita Terrazas; se cuenta la vida del asesino de *Charras*, Carlos Pérez, así como la cotidianidad del coronel Felipe Gamboa, jefe de la policía, también involucrado en la muerte de *Charras*.

La vida de Efraín Calderón se nos va contando a través de recuerdos de amigos y familiares, en un vaivén entre pasado y presente. La instancia desde donde se cuenta la narración —narrador, no marcado implícito— asume tres niveles: un narrador que desde fuera de la diégesis describe los hechos y personajes en trazos cortos y definidos, rozando así los límites de la narración objetivista; un Tú que se erige en interpelador, acusador y perseguidor del asesino de *Charras*, Carlos Pérez:

Sacas un peine del bolsillo trasero y te arreglas: te lavas las manos, la cara y te mojas el cabello. Te pones los calcetines, los zapatos. Sacas tu dinero del pantalón. Los billetes están todos arrugados, en diferentes bolsillos (p. 37),

y un “yo” marcado tipográficamente —voz conciencia del gobernador Carlos Loret de Mola— que se mueve entre la confesión del asesinato y el cinismo de su postura.

Pero las preguntas en torno a las causas del secuestro de *Charras*, y su muerte posterior, rebasan para Lara Zavala la mera información/investigación detectivesca. El suspenso como principio estructural de la historia de las causas políticas del secuestro, pronto desaparecen para encontrarse el lector interesado ante otro problema, relacionado con la manipulación de conciencia para dejar sin culpables el asesinato de *Charras*, cuestión que atiende más a lo humano.

Tras su muerte planificada se hallan todos los organismos oficiales de Mérida: el gobernador, el director, subdirector y el comandante de Seguridad Pública, jefes de policías, todos incitados a ese crimen por los dueños de las empresas opuestos a la formación de sindicatos independientes que escapan a su control político. Desde el momento del secuestro de *Charras*

hasta su aparición, varios días después, se abre un gran paréntesis narrativo donde se relatan las actividades de protesta realizadas por estudiantes y obreros. Comunicados familiares, noticias periodísticas, la “voz” del gobernador, presiones de los sindicatos independizados, manifestaciones públicas, represión policial, comunicado del consejo universitario, todo ello en un contrapunto de voces y versiones que van a agudizar su tensión cuando aparezca el cuerpo torturado de *Charras*. A partir de aquí se esbozan una serie de inquietudes al lector que formarán parte del efecto de montaje narrativo. Si bien dentro del plan por hacer desaparecer a *Charras* no se incluía su muerte, sino darle un “susto”, sacarlo de Mérida para evitar la huelga entre los trabajadores de la industria de la construcción, entonces debemos preguntarnos en qué punto de la comunicación ordenada se distorsionó la información, o si la “naturaleza asesina” de Carlos Pérez es la culpable, pero si “nadie” dio la orden entonces ¿no hay culpables?

La medida de la desfiguración informativa es incontrolable; distintas versiones del suceso van creando una atmósfera de incertidumbre donde se encabalgan, a través de un logrado montaje narrativo, las verdades y falsedades del encubrimiento del asesinato y sus culpables. La reconstrucción de los acontecimientos abarca los rumores populares, chismes, volantes estudiantiles negando la información de algunos periódicos, la retórica del discurso oficial tratando de (des)informar y diluir las responsabilidades, manifiesto de la federación de trabajadores exigiendo castigo a los culpables; son elementos narrativos que devienen en el texto en práctica integradora de un nuevo espacio ideológico abierto a la recepción de diversos materiales y discursos.

Quizás la pauta de este “poder interpretativo” la ejerza con más eficacia el gobernador, al hacer uso conciente del discurso periodístico como normativa de la “realidad”, y como práctica de poder: “Soy famoso periodista, Polo. Sé que la información puede manipularse pero como político en este momento me tambaleo” (p. 213).

La personalidad de Carlos Pérez —ex policía contratado regularmente por organismos oficiales para realizar acciones irregulares o ejecutar cualquier acto comprometedor— va a delinearse “humanamente”, más allá de su rasgo criminal. Se nos presentará como un ser que busca comprensión, atrapado entre lo que fue y su presente ineludible, presentándose como víctima a su vez de un juego que él no inició y en el cual no tenía ningún interés en participar. ¿Qué sentido tiene para Carlos Pérez matar a *Charras*?

Son dos vidas, que sin sospechar la existencia una de la otra, guardan secretos hilos comunes que los acercan a la inocencia y al sufrimiento:

Te enteraste mucho después de que él, como tú, era huérfano de padre. Los dos tuvieron que crecer prácticamente solos, ayudando a sostener la casa. Tú has vivido siempre a la deriva, eres un pobretón... Él también vivía modestamente; y aunque su trabajo estaba dentro de la ley, por las circunstancias se veía en la necesidad de ejercer su oficio casi en la clandestinidad (p. 171).

Carlos Pérez y Efraín Calderón llevarán sus vidas paralelas hasta el momento en que el azar las ponga frente a frente y entonces uno de ellos deba desaparecer.

Uno de los momentos mejor logrados —artística e ideológicamente— de la novela resulta de esa situación final de delirio que experimenta *Charras* cuando siente la realidad de su muerte. Acosado por sus asesinos —en algún lugar del texto estos elementos paramilitares serán llamados “halcones criollos” o “pajarracos”—, y rodeado de imágenes de inutilidad y confusión, experimentando el sufrimiento sobre su cuerpo —esa “erotización al revés” de la que habla Noé Jitrik— como un reverso negativo del narcisismo, la visión de *Charras* transforma el escenario de su dolor en una recreación del castigo de Prometeo, donde sus torturadores hacen de aves amenazantes:

Estoy atado a una roca. Una enorme ave de rapiña aletea junto a mí. No me puedo mover. Sé que viene tras mi corazón. Me pego a la piedra. Risas (p. 230).

Estoy maniatado contra una roca, ¿o me tienen entre las ramas secas de un árbol a manera de jaula? Han dejado de volar (...) Siento dolor en las piernas. Humo, carne chamuscada (p. 231).

Con las manos atadas a la espalda me resulta difícil moverme. Intento zafarme. Debo evitar que me devoren. Pero no tengo más fuerza. Mi cuerpo está frío a pesar de que siento los primeros rayos de sol. Ruidos. Alguien se acerca. Siento aire en la cara. Un graznido (p. 232).

Efraín Calderón representa un “yo” plural que afirma su legitimidad en la vida colectiva, en la asunción de una conciencia de injusticia social. La inclusión de un elemento “autobiográfico” —la carta de *Charras* a su madre— confirma esta idea: “Nada ni nadie tiene el derecho de amarrarle

a uno el corazón. No me mueve más interés que ayudar a la gente que trabaja en términos desventajosos'' (p. 56).

Resulta así inevitable su confrontación con las organizaciones sindicales que actúan como órganos políticos del estado, planteando de frente una realidad social. Y es que el discurso testimonial da un valor referencial al enunciado en el acto comunicativo, asumiendo la instancia no sólo no-personal del discurso histórico, como afirmando en su narración literaria la presencia de un "autor implícito" —y varios niveles narrativos— que selecciona el material literario para influir en la interpretación que del texto haga el lector postulado en la obra; montaje y perspectiva del narrador que va axiologizando los hechos buscando una participación del lector en el esclarecimiento de los sucesos; manipular la interpretación hacia un juicio axiológico.

Una lluvia, con todas sus connotaciones simbólicas de purificación, cierra la novela, cubre a Yucatán y a todos sus habitantes con la esperanza de un amanecer tranquilo y justo; la familia Calderón Lara: "Rosaura y Ada, su madre, alcanzan a ver que alguien, no saben quién, ha echado a volar un papagayo blanco sobre el aire azul"; vida de Carlos Pérez en un barrio mexicano de Los Ángeles (EE.UU.); después de su huida de la cárcel —había sido sentenciado a veinticinco (¿como los capítulos de la novela?) años de prisión—, donde sin embargo arrastra una existencia peregrina; "y desde entonces andas como el judío errante huyendo huyendo" (p. 240). El epílogo del texto anuncia la muerte en situación borrosa —¿accidente?, ¿venganza?— del autor intelectual de la muerte de *Charras*, Carlos Loret de Mola. Dos personas interesadas en este caso hablan sobre el accidente: una opta abiertamente por la resolución del problema, otra simula alguna información policial.

En la novela de Lara Zavala podemos observar como el discurso testimonial a través de su decir busca vulnerar las elaboraciones institucionales de la verdad, exigiendo como presencia constante el reconocimiento de la diversidad social en el marco de disposiciones jurídicas, políticas y culturales:

Si el discurso autoritario se caracteriza por cerrar el flujo de los significados, y en consecuencia indicar líneas obligadas de construcción de sentido, proporcionando un modelo comunicativo pobre y unidireccional... los discursos de la literatura pueden proponer una práctica justamente de sentidos abiertos... Frente a la pobreza impuesta de sentidos y la unicidad de explicaciones, crean un espacio denso de sentidos y explicaciones que se hacen cargo de la dificultad

de hablar en una sociedad opaca. En escala reducida, la literatura reinstala las condiciones de una situación comunicativa no unidireccional (Sarlo, p. 7).

BIBLIOGRAFÍA

- Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona (España), Península, 1987.
- Cándido, Antonio, *Crítica radical*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991.
- Castañón, Adolfo, *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos I*, México, Vuelta, 1993.
- Fish, Stanley, *Práctica sin teoría: retórica y cambio en la vida institucional*, Barcelona (España), Ediciones Destino, 1992.
- Kuhlmann, Úrsula, "La crónica contemporánea en México. Apuntes para su análisis como praxis social", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 30, Lima, 1989.
- Lara Zavala, Hernán, *Charras*, México, Joaquín Mortiz, 1990a.
- , *Antología personal*, México, Universidad Veracruzana, 1990b.
- Lozano, Jorge et al., *Análisis del discurso*, 2ª ed., Madrid, Cátedra, 1986.
- Maigneueneau, Dominique, *Introducción a los métodos de análisis del discurso*, Buenos Aires, Hachette, 1989.
- Mignolo, Walter, "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista", en: Luis Íñigo Madrigal (comp.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo I, Época colonial, Madrid, Cátedra, 1982.
- Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, FCE, 1989.
- Rotker, Susana, *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*, La Habana, Casa de las Américas, 1992.
- , "Crónica y cultura urbana: Caracas, la última década", *Estudios*, 1, Caracas, 1993.
- Sarlo, Beatriz, "El saber del texto", *Punto de Vista*, 26, Buenos Aires, 1986.
- Torres, Vicente Francisco, *Esta narrativa mexicana. Ensayos y entrevistas*, México, Leega, 1991.

LAS OBSESIONES NARRATIVAS DE ALBERTO HUERTA



Arturo Trejo Villafuerte

*Un individuo no puede ayudar ni salvar una época:
sólo puede decir que está perdida.*

Kierkegaard

Los antecedentes

Si definimos al lenguaje como la lengua cargada de sentido, no en oposición sino en composición, éste guarda un alto grado de contenido político, ideológico y social. El lenguaje se nutre del pueblo que lo ejercita y ejecuta, del escritor que usa el habla, los giros idiomáticos y que, a la vez, pone su grano de arena con nuevos aportes y que trata de hacerse entender y de convencer a los demás sobre las bondades, verdades y belleza que encierran sus palabras, las cuales se dan en las historias y poemas que construye o (re)crea con el fin de retroalimentar(se) a los hablantes que lo leen. Tras el cenit de la mal llamada “Literatura de la Onda”, nombre inventado por Margo Glantz y Xorge del Campo —epíteto que incluso uno de los padres de ella, José Agustín, reniega en cada oportunidad que tiene—, bajo el cual se juntaron en un mismo costal a muchos narradores de diversas escuelas y tendencias, se esperaba un renacimiento de una literatura vigorosa con cierta tendencia extremista ideológica, estética o éticamente hablando; sin embargo, la narrativa que brotó postsesenta y ocho fue cercada por la moralidad, por la normalidad, y se olvidaron los otros planos del discurso para cuestionar a una sociedad que se comenzaba

a tambalearse bajo los regímenes priístas, que cargaba una Revolución hecha estatua y monumento, pero que se había olvidado de quienes la hicieron: el pueblo.

La literatura no podía seguir así, en ese estado de plena complacencia. Y como respondiendo a un pedido del personal, surgen los talleres literarios, los cuales se distribuyen por diversas ciudades de provincia y en la misma capital, donde la gente acude a informarse, cuestionar, discutir y, sobre todo, para hacer literatura. Surge una literatura que señala los vicios de la sociedad capitalista desde la perspectiva de los marginados, los lumpen, y la visión complaciente de lo que debe de ser la literatura se transforma. También cambia la perspectiva del trabajo literario, la preceptiva, y los que hasta hace todavía unos años se consideraban los “escritores jóvenes”, que respondían a los nombres de José Emilio Pacheco, Gustavo Sainz, Parménides García Saldaña, Jesús Luis Benítez (estos dos eternamente jóvenes), Gerardo de la Torre, Alberto Dallal, René Avilés Fabila y José Agustín, por fin dejan esa etapa que les duró casi 50 años, mientras quienes vienen tras de ellos, con casi 30 o más años a cuestas, parecería que aún se encontraban en pañales desechables literarios. Pero el tiempo no se detiene y, desde los años 70, cuando participan en los talleres literarios y publican sus primeros trabajos en suplementos y páginas culturales, ganan premios y fundan revistas, hay un buen grupo de narradores empeñados en hacerse notar. Pero sus voces no salen de la clase media, como la mayoría de los escritores de “La Onda”, sino desde la marginalidad, la oposición política y la óptica de las minorías sexuales.

Tras la ruptura que significó el Movimiento del 68, hubo una serie de transformaciones que cimbraron a la antes estática sociedad mexicana. Un gobierno que masacra a sus estudiantes, acaso lo mejor de la sociedad, un cúmulo de anhelos por cumplirse, es un gobierno que no merece el poder, y bajo esa perspectiva, deviene una ruptura que se confirma el “Jueves de Corpus” de 1971: no hay igualdad entre desiguales, hay quienes reprimen y quienes son reprimidos; el gobierno no respeta a la sociedad de donde emanó; hay quienes sirven sin conciencia y hay quienes tienen plena conciencia de sus pasos ante la sociedad. Los estudiantes, como estamento social, se amoldarán en muchos de los casos al *status quo* tras recibirse, o en otros sólo serán una válvula de escape: represor o reprimido cuando sean lo que quisieron ser. En este contexto se da un nuevo enfoque de la literatura

mexicana cuando desde el lumpen hasta las clases medias bajas tienen acceso a la escuela, a la instrucción y a la literatura, aunque no en ese orden.

Pero si en 1968 se da la ruptura, el presagio a ese hecho se comenzó a mencionar desde antes en la literatura en novelas como *La tumba*, de José Agustín, y *Gazapo*, de Gustavo Sainz (publicadas en 1964 y 1965, respectivamente), donde se exhibe a una juventud cuestionadora de la autoridad “porque sí”; el orden impuesto contra el cual no hay defensa excepto rebelándose. Sin duda una de las novelas que por su tema y estructura, su lenguaje, hace un rompimiento radical con los otros modos de hacer narrativa de ese instante es *Chin-chin el teporocho*, de Armando Ramírez, donde el mensaje latente es el que nosotros “los de acá”, también tenemos cosas que contar y lo podemos y lo sabemos hacer. Aunque no fuera su idea central, *Chin-chin...* es una crítica feroz a un sistema económico y político descarnado que induce a un hombre “normal” a terminar sus días en el alcohol, a abandonarse ante las circunstancias adversas y la imposibilidad de redención ante las murallas levantadas por una sociedad atroz que hace descender a sus jóvenes hasta los más bajos escaños de la perdición, que les niega la reivindicación, el placer, sus derechos elementales y las mínimas satisfacciones.

Paralelamente a este trabajo reivindicativo y ciudadano de Armando Ramírez, se daba una generación de poetas y narradores, de la capital y de la provincia, con una visión cosmopolita del mundo, en donde tenía sitio el rock, los autores mundiales de gran renombre y prestigio, además de las ideas políticas en boga que iban de Mao, Marx, Lenin, Trotsky hasta Bakunin, el “Che” Guevara y Camilo Cienfuegos. Muchos de ellos se formaron en los talleres que coordinó y dirigió el narrador ecuatoriano Miguel Donoso Pareja (1932), sobre todo los de Aguascalientes y San Luis Potosí. En ellos se comenzó a gestar esta generación que, a diferencia de la de “La Onda”, aunque en muchos casos aceptando algunas propuestas e influencias, pintaría al mundo de otro color y eso se haría patente en la narrativa de Ignacio Betancourt (San Luis Potosí, 1948), David Ojeda (San Luis Potosí, 1951) y Alberto Huerta (Zacatecas, 1945), los tres ganadores de importantes premios, los tres con una producción narrativa similar aunque con sus diferencias en los matices, temas y géneros. Sin embargo, el más inquieto y quien ha intentado buscar su tono, su voz, en los diversos géneros —el cuento, el teatro y la novela— es Alberto Huerta, quien se inicia en la literatura con el volumen titulado *Amor ciego* (Ed. Gobierno

del Edo. de México, 1974, Col. "Abra palabra"), el cual reúne cinco obras de teatro muy cercanas a lo narrativo. Luego publicaría *6 x 3 = 18* (colectivo, Ed. Extemporáneos, México, 1977), *Declaro sin escrúpulos* (colectivo, Ed. Ediciones de la revista *Punto de Partida*, UNAM, México, 1978), *Ojalá estuvieras aquí* (Premio Nacional de Cuento 1977; Ed. Joaquín Mortiz, México, 1978, 89 pp.), *Motel Paraiso* (Ed. INBA-FONAPAS, San Luis Potosí, ediciones de la revista *Tierra Adentro*, Serie Taller, México, 1980, 123 pp.), *Torito no murió en el incendio de la vecindad* (colectivo, Voluntariado del Congreso del Edo. de Aguascalientes-Alianza de Escritores del Centro, México, 1986), *Almohadón de vientos* (Ed. UAP-UAZ-Premiá, México, 1987, 80 pp.) y *Block de notas* (Ed. Joaquín Mortiz, México, 1989, 101 pp.), obras que lo muestran como un narrador consistente y lo ubican como una voz interesante dentro del panorama de los autores postonderos.

Ojalá estuvieras aquí o el transcurrir del pensamiento

Si para la generación de "La Onda" escribir era como platicar, plasmar el discurso oral más que el perfectamente estructurado de la escritura, sobre todo por la influencia del surrealismo, Freud y el psicoanálisis, J. D. Salinger, los escritores de la generación Beat estadounidense y por el flujo de su propia memoria que corre antes de caminar, sobre todo por la idea del tiempo en el rock y el blues, además de estar más propensos al alucine causado por las drogas o por la cruenta realidad, para la generación que les sigue asumen el acto de la escritura desde perspectivas diferentes y dejar que el pensamiento vuele de otra manera, lo que repercute en el manejo de los temas y en las formas que se usan al hacer sus estructuras lingüísticas tanto en la narrativa como en los poemas.

En *Ojalá estuvieras aquí*, Alberto Huerta hace palpable este procedimiento al dejar que la narración se realice desde la primera persona, o cuando hay alguien que describe y activa los mecanismos para que se dé la acción. Por otro lado, el autor es un nostálgico, un evocador de mejores tiempos, de las posibilidades que nunca se cumplieron. Si la realidad fue de esta manera, siempre hay la posibilidad de imaginarla como hubiéramos querido que fuera, sobre todo al recobrar ciertos hechos y situaciones y al escribirlos ahora. Pasado y futuro pueden ser perfectibles, por eso desde la

óptica del ‘pacheco’ o del activista político, desde el degustador y fanático del blues y rock, el sujeto que realiza la acción narrativa (¿o el mismo autor?), tiende a evocar o a invocar esas otras presencias que hablan de lo que pudo ser o fue, pero ahora es sólo el relato en la hoja en blanco. El mismo título del libro, *Ojalá estuvieras aquí*, con todo y sus reminiscencias pinkfloydianas, habla de una evocación no satisfactoria porque hay circunstancias que nos impiden viajar, crecer, envejecer juntos. Si la literatura es, por principio, evocación e invocación (se evoca lo que se perdió, lo que ya no se tiene, que es el fundamento de la historia; se invoca lo que no se tiene, lo que se desea, el razonamiento de la poesía y la oración), Alberto Huerta opta por el recurso de reencontrarse en la memoria y de escribir con el flujo de su pensamiento aunque cuidando las formas para no hacerlo atropelladamente.

Contra lo que se pudiera pensar, en esta generación nacida bajo la sombra de los talleres, no se ve el reflejo patente o la influencia del coordinador. La narrativa de Alberto Huerta tiende hacia otras vertientes y, así, en sus textos de teatro de *Amor ciego*, más cercanos a la estructura de un relato, en el sendero trazado por los surrealistas, por Samuel Becket y el llamado ‘Teatro del Absurdo’, en *Ojalá estuvieras aquí*, su libro premiado, hay un desahogo de la imaginación, de la conciencia, donde se hacen patentes distintos estados de ánimo y planos de observación. Así, por ejemplo, en ‘De nuevo: Blues’ hay un diálogo-monólogo entre el narrador y la muchacha del pelo rojo que tiene un negocio de tatuajes para elefantes, que hace zapatos para hormigas de piel de co-co-dri-lo (palabra mágica, señala la chava); bien puede ser un desahogo de conciencia, un recuerdo o un estado alucinado causado por unos tragos de whisky ‘White Horse’ y una dosis de droga.

En ‘El verano casi terminó’ hay un hombre hablando de sus circunstancias, de un país dividido por una línea imaginaria (¿el Ecuador y Donoso Pareja?), entonces el personaje tiene un desdoblamiento real o ficticio, da lo mismo, mientras observa a la ciudad y a los asistentes a una conferencia, luego llega una mujer a la que ha amado o ama —o se imagina que ésta llega— y así mientras le toca un seno o el bajo vientre, guiado por la propia mujer, el hombre atiende a lo que menciona otro hombre, sus llamados de alerta sobre la mujer y, finalmente, él también observa sus circunstancias: la mujer que siempre estará con él, en las otras mujeres, el Motel Paraíso, el personaje que busca identidad, finalmente el perderse en las calles del

narrador y de los personajes. En el relato, como en otros de Huerta, no hay una anécdota convencional que nos guíe, no es una tradicional historia de amor, tampoco una mera descripción, sino el flujo incontenible de la conciencia con un desorden ordenado (como señalaba Julio Cortázar: dos desórdenes forman un orden), con sus planos y dimensiones: vigilia, sueño y ensueño, estados alterados de la conciencia y flujo alterado de la evocación.

Pero cuando mencionamos el flujo libre de la imaginación, no hablamos de un relato estilo Alain Robbe-Grillet o Michel Butor, sino más apegado a un nuevo naturalismo que, en su primer impulso lo dio Emile Zola y entre nosotros Federico Gamboa, y en las épocas que corren asume una captación de la realidad más profunda porque *Las enseñanzas de don Juan*, de Carlos Castaneda, no fueron en vano y todo lo que ha pasado desde 1968 hasta la fecha, afecta de manera considerable la conciencia del escritor. George Steiner lo manifiesta de manera sabia: “lo que el hombre ha hecho al hombre, en una época muy reciente, ha afectado a la materia prima del escritor —la suma y la potencialidad del comportamiento humano— y oprime su cerebro con unas tinieblas nuevas”. También lo señala, de manera más radical y sintomática, T. W. Adorno: “Después de Auschwitz, ya no hay lugar para la poesía”. Pese a esas contingencias amenazantes y a las luchas fratricidas, el hombre continúa su camino y sabe que debe cantar para preservar su humanidad, la especie, la historia, sus gustos y tendencias. Nuestro pasado es parte del presente y pieza fundamental del futuro. Y precisamente para hacernos notar la diferencia entre el flujo de la memoria en Huerta y el flujo de la escritura en los franceses de la “Nueva novela”, viene “Pacífico jardín”, un relato de interioridad y exterioridad, donde pasan “cosas” en el cerebro del ex convicto, pero también suceden infinidad de “cosas” afuera; la muchacha, por ejemplo, puede estar afuera o adentro, pero lo aparentemente real es el disparo de Olmedo y lo amargo del trago.

En “Podríamos ser tan buenos juntos”, de nueva cuenta el narrador, mientras observa a una mujer, se sumerge en la evocación de los tiempos pasados y felices; ante la incertidumbre del presente y del futuro se afianza del asidero del recuerdo: “No somos sino memoria... La memoria no es lo que se recuerda, sino lo que olvidamos... La memoria es lo que uno hace y nadie ha visto, lo que no tiene recuerdo”; sin embargo, el narrador recuerda los senos puntiagudos, los días amorosos, la bufanda blanca y, finalmente,

están las cosas de ella para que el recuerdo siga presente. El narrador carga de sentido a la historia y le da un valor a cada suceso.

El cuento que le da nombre al libro, y con alientos pinkfloydianos, “Ojalá estuvieras aquí”, es uno de los más cortos del volumen, tres páginas; sin embargo es un relato concentrado y en él se hace patente el cruce de realidades entre el tipo que está a punto de hacer el amor y que recuerda la represión, o los tipos que están siendo baleados por los guaruras y uno de ellos se imagina un ventanal y en él una mujer de bello cuerpo, quitándose las prendas íntimas. En este relato, como en otros del volumen, quien busca literatura la encuentra, quien quiere un mensaje o masaje ideológico lo hallará, como sucede con el cortazariano cuento que sigue: “El camino angosto”, donde a la manera de *Rayuela*, pero presagiando ya *Motel Paraíso*, con París, una Maga-Adriana, una puta conocida como *La Araña*, el cruce de realidades entre lo que sucede en Francia y en dicho motel, a través de una correspondencia, personajes en busca de identidad y la narración que fluye en tres niveles de conciencia: la de quien escribe, quien está en París y el propio relato, todos mezclados para formar una unidad de lenguaje que exige una lectura atenta. Otra de las cuestiones que se manejan, aparte de los acostones de uno de los protagonistas con *La Araña*, Adriana-Maga, es el de la marcha del 10 de junio, y quien narra es casi seguro que nunca estuvo ahí y que no conoce la zona: confunde la avenida Instituto Técnico y la llama Instituto Politécnico Nacional, pero eso hasta a Carlos Fuentes le ha sucedido en *Una familia lejana*, por lo que la podemos considerar una *peccata minuta*.

Ojalá estuvieras aquí es un libro interesante, pleno, que tiene todos los ingredientes para ser considerado un buen volumen y que, luego de los años que han pasado desde que obtuvo el Premio Nacional de Cuento de 1977, sigue manteniendo su frescura y se le encuentran más detalles atrayentes y una riqueza expresiva que en una primera y superficial lectura no es posible captar.

Motel Paraíso o donde la obsesión sigue siendo la misma

Motel Paraíso es una novela corta de apenas 123 páginas, pero puede ser considerada como el eje medular para explicarse o hacer explícitas ciertas obsesiones contenidas en la narrativa de Alberto Huerta. Tras de leer la

novela con el nombre de un motel de paso, aparentemente ficticio, porque en el lugar donde suceden los acostones, de tanta mugre y abandono, ni siquiera se le puede leer el nombre. Sin embargo, con la lectura de este volumen se comprenden otras historias del autor. *Motel Paraiso* tiene vasos comunicantes con *Ojalá estuvieras aquí*: aparece el narrador que siempre anda friqueado, sacado de onda por la partida de su Maga-Adriana —que ahora sabemos se suicidó tras de su ingreso al mundo del sexo y de la droga—, *El Chino*, quien está en la cárcel no por motivos políticos sino como principal sospechoso de la muerte de una joven y acomodada mujer. Ésta, a su vez, tras de recibir su aprendizaje sexual y de drogadicción por parte del protagonista-narrador, es testigo de la muerte de Josefo-Josefat-José, activista político y amigo de ambos, además de una especie de gurú enigmático, mientras asalta un banco con otros guerrilleros y matan a varios policías.

Sabemos luego que el cuento titulado “Ojalá estuvieras aquí”, tiene que ver con esta novela: los jóvenes apañados por los guaruras son Josefo y *El Chino*, entre otros; los padres de Adriana son testigos de la acción pero se sumergen en un silencio cómplice de la represión, y luego sufren al ver que su hija es compañera de esos greñudos, activistas y “pachecos”. Con la novela se atan y se aclaran cabos, se unen historias y van saliendo las verdaderas obsesiones del narrador-autor: la mujer perdida en forma trágica que sigue en su memoria, la certeza de que el activismo político, por desgracia, no decide ni cambia nada pero es el “truene” de muchas de las mejores mentes de alguna generación; finalmente, el gran reto que es la página en blanco y, a la vez, el lugar donde nuevamente suceden los hechos y el narrador se vuelve a encontrar con ese pasado causante de toda su evocación e invocación.

Motel Paraiso es una novela sumamente interesante; sus descripciones y sus cuadros generacionales están muy bien logrados, son plenos y rotundos: nos muestran a una juventud que se encuentra en el dilema de darse al pasón o al activismo político, una generación que se queda clavada, en muchas ocasiones, en las drogas, o que encuentran un trágico fin en acciones violentas dentro de la guerrilla o por la represión. No hay salvación posible, parece decir el autor-narrador, sin embargo, hay una forma de lograrlo plenamente: con la lucidez, con la imaginación, con el recuerdo, con la evocación que hará justicia. Jorge Luis Borges lo dice de esta manera: “La verdadera muerte es el olvido”, y Alberto Huerta no quiere que sus

obsesiones, personajes y pasado, se pierdan, se vayan en blanco, sin dejar huella. Sin duda, *Motel Paraiso* es una novela generacional interesante que reúne los elementos para ser leída y seguirla con atención, puesto que tiene también un poco de todo: sexo, política, cárcel, violencia. Sin llegar a los extremos de *¿Por qué no dijiste todo?* (1980), de Salvador Castañeda, en cuanto al tratamiento y la óptica interior desde la guerrilla, la represión y la cárcel; o al impresionismo cruento del activismo político de *Al cielo por asalto* (1979), de Agustín Ramos, Alberto Huerta nos describe y pinta el mundo carcelario, el activismo, la represión, los altibajos de una generación que se da al sexo o a la política con parecida intensidad y sinceridad. *Motel Paraiso*, de Alberto Huerta, debería de haber sido bien valorada en su momento, de ser leída con atención por la crítica cuando apareció, pero en ese instante no sucedió así y no se comprendió plenamente su propuesta estética, ética y moral, por lo que en torno a ella y a su autor se colocó esa pesada losa de la “conspiración del silencio”, de la que hablaba Elías Nandino, por tratarse de un autor que no forma parte de un grupo instalado en el poder y que además escribe desde alguna ciudad de la provincia.

Las otras obsesiones, ¿son las mismas?

En 1986 aparece *Torito no murió en el incendio de la vecindad*, volumen colectivo donde Huerta colabora con tres relatos que luego aparecerán en un libro posterior: *Block de notas* (1989). En 1987 publica *Almohadón de vientos*, un libro de relatos donde algunos cuentos nos parecen ya leídos, conocidos, o al menos tan parecidos a otros del autor; sin embargo, en ese libro hay otros textos que merecen una lectura atenta, como sería el caso de “Emergencia”, un cuento evocador, lleno de ternura, con guiños que vienen desde la infancia y que se hacen presentes cuando uno es adulto y valora todo de otra manera; el cuento que le da nombre al volumen, “Almohadón de vientos”, es intenso pero tiene muchas similitudes con otros relatos, se parece demasiado a otros textos, y esa arma, sobre la que llama la atención desde el principio el narrador, nos parece ya conocida; “Mambo” es una historia de primera línea que, aunque con reminiscencias de “El perseguidor”, de Julio Cortázar, sabe campear las similitudes y hacer patentes las diferencias para entregarnos a un personaje verosímil,

creíble, concreto: un pianista de tugurio que toca como los propios ángeles, como nunca, la víspera de que lo maten. Sencillamente un cuento de antología.

“La abuela” es un cuento muy bueno, imbuido con ciertas características de lo que se le ha llamado “real maravilloso” y con una atmósfera garciamarquiana. El relato es fresco y sumamente interesante: una abuela que vegeta y da rienda suelta a su imaginación erótica, que se dedica a comer flores y que se encuentra en un avanzado estado de pudrición.

En “Domingo” hay una radiografía intensa, cruel, irónica, de ciertas familias de la clase media que crea y hace de cada día festivo una receta: las clásicas *cubas*, la comida familiar, ver el fútbol, pasársela “bien” sin estar bien, y luego la llegada del clásico hijo inconforme, la oveja negra de la familia, que llega a su departamento a vomitar la comida dominguera y los tragos de “cacardi”. Una forma de protesta inexcusable pero simbólica de lo que representan esas familias clasemedieras.

“¡Basta!” es un cuento profundo, intenso, donde el obrero que defiende sus derechos termina encarcelado y evocando su vida en libertad. Para ser encarcelado se le hacen cargos falsos, y con la conciencia de que ha hecho lo justo, el obrero recuerda olores, sabores, colores, mientras se encuentra en prisión, comprendiendo que, de todos modos, es una víctima del sistema, tanto en la cárcel como fuera de ella.

“Tarántula” es un relato donde la represión es sentida y descrita desde adentro. Un profesor, que es una de las partes del todo social, se ve envuelto en la vorágine de una manifestación reprimida. Cae, y en esa acción, tras volver en sí, se da cuenta de toda la situación y, a través de *flash backs*, ata los cabos que lo llevan a asumirse y considerarse como una cosa que levantarán y acumularán junto con otros cuerpos, muertos o no. Él, aunque está vivo, es tratado como un mero cuerpo inerte, sin respetar sus pensamientos y su corporalidad de ser humano.

Almohadón de vientos en su conjunto es un libro, redondo, bien logrado y narrado, con textos intensos y plenos, donde se nota la escritura de madurez de Alberto Huerta; son textos mejor armados, aunque con algunas excepciones mínimas que no son determinantes en la calidad de este volumen.

Block de notas o el oficio de escribir

El volumen de relatos *Block de notas* (1980) abre con un excelente cuento de atmósfera real maravillosa: “Los pájaros”, en el cual, pese al título hitchcockiano y a la necesaria referencia cinematográfica que es siempre actual, el escritor gana y nos entrega un texto que adquiere su propio nivel y, conforme se avanza en la narración, nos sentimos envueltos en ese ambiente que evoca el abuelo conforme chupa su pipa y habla del extraño (y maravilloso) arribo de cientos de pájaros que pueblan la casa y hacen que cambien las cosas en los alrededores. “A veces los cowboys perdían las batallas con los indios por las tardes” es un relato evocador, lleno de ternura, donde un adulto evoca sus momentos vespertinos de la infancia. “Uno” es la historia de un olvido, de una amnesia, de un hombre que vivió rodeado de mariposas y ahora, recluido en un hospital, sólo tiene el consuelo de que quizás afuera sigan revoloteando y existiendo las mariposas. “El grito” es la historia de un momento de represión, situación que ya nos suena conocida a los lectores de Huerta, sobre todo por la fuerza de la reiteración sobre el tema en otras historias del autor, aunque en este texto los hechos se dan de otra manera: se oyen los disparos y luego un grito, pero el personaje lo que está haciendo es recordar ciertos momentos únicos de su niñez y juventud mientras comienza a transformarse en un fiambre, una víctima más de los abusos del poder. Sin ninguna duda, entre todos los cuentos donde se da la represión y que maneja el autor, este es uno de los mejor logrados.

“¡Clang!” es un texto de sonidos producidos por un gong, ruido causado interiormente que acompaña al narrador; es un relato que, de nueva cuenta, como obsesión asumida plenamente por el autor, nos lleva al amor no logrado, frustrado, la evocación de mejores momentos. Al igual que en otros dos o tres cuentos de Huerta, ahí está la mariposa, que es como la presencia de la muerte o de la desdicha. El tema es obsesivo y reiterativo en la obra de Alberto Huerta, y este relato, a diferencia de otros parecidos en varios de sus libros anteriores, es más concreto, más pleno, de mayor intensidad. En “Todo lo he perdido” viene de nueva cuenta una de las obsesiones del autor: la pérdida de la amante, esa ausencia definitiva, esa carencia unánime —según manifiesta Igor Caruso en *La separación de los amantes*— que nunca dejará de pesarnos —excepto el día que dejemos de pensar o le rindamos tributo a la madre tierra.

El cuento que le da nombre al libro, “Block de notas”, trata otro *caro* tema para Alberto Huerta: el trabajo del escritor, esa labor solitaria que es acompañada por el sonido que brota desde el disco y que trata de poner en orden a los demonios que revolotean en la cabeza —como parte de la conciencia o de la memoria—, de la que surgen las palabras. Mientras busca su block de notas, donde como en una verdadera lámpara maravillosa están anotados los contenidos más preciosos y precisos: desde que se inició la historia, anotamos lo más importante, lo sobresaliente, lo inusual; desde siempre el hombre llevó a la escritura la palabra de Dios, las palabras más respetadas de la tribu, los textos de su peregrinar sobre la tierra, las cosas memorables, dignas de ser contadas y cantadas muchas generaciones después. Ahí precisamente, en un block de notas, están todas las obsesiones del escritor que responde al nombre de Alberto Huerta: sueño y ensueño, conciencia e inconciencia, ebriedad y trabajo, disipación y constancia, la mariposa negra y el erotismo, los pros y contras de la labor del escritor, un trabajo que se da desde y en el lenguaje, y que, como lo manifiesta George Steiner,

el lenguaje es el misterio que define al hombre, de que en éste su identidad y su presencia histórica se hacen explícitas de manera única. Es el lenguaje el que arranca al hombre de los códigos de señales deterministas, de lo inarticulado, de los silencios que habitan la mayor parte del ser. Si el silencio hubiera de retornar a una civilización destruida, sería un silencio doble, clamoroso y desesperado por el recuerdo de la palabra.

Huerta quiere que sus palabras, su lenguaje, su literatura, sean una caja de resonancia que amplifique, pero que no distorsione ese quehacer humano que se da en todas direcciones y que afecta cuerpo y alma, conciencia, subconciencia e inconciencia. Por eso en su “Block de notas” aparecen tres tipos de mujeres, que pueden ser consideradas como simbólicas, acaso tanto como los planos en los que se da el relato: realidad, irrealdad, sueño, tal vez como presente, pasado y futuro; o acaso las tres mujeres son tres etapas en la vida de un hombre cada cual, en su momento, consiguieron dejar su huella en la piel: el primer amor, la primera amante, la mujer de ahora, relación afectiva, sexual y de plenitud entre sentimiento y cuerpo. En cualquier caso esas tres mujeres son símbolos que quedan abiertos para que el lector forme su propio archivo de damas. Finalmente, como en otros cuentos de Alberto Huerta, hay una gaveta, en ella posiblemente un arma y luego el estruendo final.

“El último verano” es un texto que tiene de nueva cuenta vasos comunicantes con otros anteriores: aparece, de manera incidental el negro *Mambo*, quien fue muerto después de tocar como nunca; el Kit Cat Club, lugar donde toca el músico y toma unos tragos Adela *Blues* Campos, además de otros detalles. Este cuento es profundo, intenso, lleno de garra y color, nunca sabemos del todo qué ha pasado entre el boxeador y *Blues*, pero hay una historia que corre paralela mientras hay un encuentro en el ring y un narrador disfruta de una mujer (¿la misma *Blues*?); el cuento más que recordarnos a “*El Rayo Macoy*”, de Rafael Ramírez Heredia, nos recuerda “La noche de *Mantequilla*”, de Julio Cortázar, aunque guardadas todas las proporciones; sin embargo, el relato del autor zacatecano que ahora nos ocupa sale bien librado de cualquier comparación y deja una agradable sensación.

En “Buenas noches (Todo está bien)” de nuevo se da una atmósfera enrarecida: el rompimiento de la pareja, los tragos para aminorar el mal rato, una mujer en la encrucijada vital, alguien que parte. En el relato están las obsesiones recurrentes de otros textos de Huerta; sin embargo, en este episodio hay una intensidad muy especial, una tensión que es sostenida hasta el último instante cuando la mujer se derrumba.

“Recuento” es el relato con el que concluye *Block de notas*. Como su nombre lo indica, en él se da toda una recapitulación de los temas de Alberto Huerta: alcohol, abandono, muerte, ausencia. Como temas no hay nada nuevo, pero como tratamiento están los siempre renovados: Eros y Tanatos, el morir y vivir, la obsesión por guardar un poco en la memoria para que no se pierda algo que es importante para todos: la historia, la poesía, lo que da testimonio de nuestro paso por el mundo. El hombre, como decían Jean Paul Sartre y José Revueltas, es contingente, siempre está por suceder. Por eso ante el pasado evocador el hombre selecciona ciertos segmentos que dan cuenta de su capacidad de asombro y de absorción, ambas capacidades humanas que se demuestran en el quehacer humano por excelencia: hacer cultura. Somos humanos y avanzamos como humanidad, en la medida en que, a pesar de nuestros vicios y podredumbres, tenemos virtudes y conciencia de nuestro pasado, presente y, aunque sea oscuramente, también en forma vaga de qué nos puede deparar un futuro nunca lejano.

A la manera de Jorge Luis Borges, con sus temas recurrentes y sus obsesiones; en la misma forma en que Juan Carlos Onetti fundó su mítica Santa María; como lo hizo Juan Rulfo con la reunión de sus fantasmas en

Comala y con su ajuste de cuentas con quien mató a su padre y con la Revolución que nunca le hizo justicia a los campesinos que vuelven, de nueva cuenta, a *El llano en llamas*, en los libros de Alberto Huerta, en especial los dos últimos, son, aunque no quiera y no se lo haya propuesto, llamados a la conciencia lúcida de los hombres, un grito a la esperanza a pesar de que hay demasiadas cosas que se oponen al amor, a la fraternidad, a la democracia, a la igualdad entre todos los hombres de buen corazón y buenas intenciones. Los libros de Huerta, cargados con sus obsesiones y con sus más recónditos motivos, son un puño que golpea, una llamada de atención para conmovernos ante el dolor de nuestros semejantes, tan preciosamente humano, que es el de todos. Frank Kafka escribía, en una de sus famosas cartas:

Si el libro que leemos no nos despierta como un puño que nos golpeará en el cráneo, ¿para qué lo leemos? ¿Para que nos haga felices? Dios mío, también seríamos felices si no tuviéramos libros, y podríamos, si fuera necesario, escribir nosotros mismos los textos que nos hagan felices. Pero lo que debemos tener son esos libros que se precipitan sobre nosotros como la mala suerte y que nos perturban profundamente, como la muerte de alguien a quien amamos más que a nosotros mismos, como el suicidio. Un libro debe de ser como un pico de hielo que rompa el mar congelado que tenemos dentro.

Así siento los libros de Huerta, por eso lo leímos con interés y apostamos por su modo de hacer literatura; por eso también sentimos que es un autor que debe de leerse con atención y cuidado.

Dios Padre, Hgo.-Azcapotzalco, D. F.

BIBLIOGRAFÍA

Brushwood, John S., *México en su novela*, Ed. FCE, México, 1973, 396 pp.
———, *La novela mexicana (1967-1982)*, Ed. Grijalbo, México, 1985, 109 páginas.

(Ambos libros presentan una visión global de libros y autores, además de un enfoque crítico, creemos, no siempre acertado pero sí bien inten-

cionado e informado. En el segundo título no se incluye a Alberto Huerta.)

Glantz, Margo, *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 30 años* (estudio preliminar, compilación y notas de), Ed. Siglo XXI, México, 1971, 473 pp.

Steiner, George, *Lenguaje y silencio*, Ed. Gedisa, México, 1990, 400 pp., trad. de Miguel Ultorio.

UNA TEORÍA PESIMISTA SOBRE EL AMOR EN LA OBRA DE CARSON McCULLERS



Severino Salazar

*Y dijo Jehová a Satanás:
¿De dónde vienes? Respondiendo
Satanás a Jehová, dijo: De
rodear la tierra y de andar
por ella.*

Job, 1,7.

“Sin duda él ha viajado mucho”, concluye un niño al que un hombre borracho le ha contado su vida de fracasos amorosos. Así termina uno de los cuentos más memorables de Carson McCullers: “Un árbol, una nube, una roca”. Este texto marca el inicio del desarrollo de un tema que obsesionó a esta autora a lo largo de su vida y el cual quedó plasmado en toda su obra: el amor como un viaje de la soledad al infierno interior de cada individuo consumido por dicha pasión. El cuento transcurre en el café de una terminal de autobuses en la madrugada, adonde llegan a beber y a comer los viajeros de la noche. Y en ese ambiente de luces neón, humo de cigarrillos y café desfogan sus experiencias del viaje.

En este trabajo pretendo comprender y explicar en qué consiste esta teoría pesimista sobre el amor en la que basó su obra la escritora estadounidense sureña Carson McCullers (1917-1967). El desarrollo de esta teoría llegó a su conclusión y maduración en *La balada del café triste*. A lo largo de toda su obra, McCullers trabajó sobre un solo tema: el amor como un viaje, como la relación de dos seres que “provenían de distintas regiones”. En este tema incluye las dificultades del ser humano para establecer la

relación amorosa y sus causas. Entendiendo el amor como “la necesidad en el hombre de superar su separatividad, de abandonar la prisión de su soledad”.¹ Al respecto, Alan Wykes apunta:

Carson McCullers es especialista en el estudio de la soledad. Todos sus personajes sufren el aislamiento como una enfermedad mental. Sea cual fuere la manifestación exterior de la crueldad de un ser para el otro, todos se preocupan consciente o inconscientemente en la prosecución de algo que es excesivamente complejo para poder darle el simple nombre de felicidad. No hay en sus historias la atmósfera de la miseria más total, sino que en un delicado y punzante anhelo de lo indefinible le obsesiona en ellos todas las cosas y todos los personajes.²

El tema del amor que se enfrenta a barreras difíciles de traspasar ya había aparecido en su primera novela titulada *El corazón es un cazador solitario* (1940), donde se sientan las bases para el desarrollo de su teoría. Un sordomudo obsesionado por otro sordomudo y retardado mental son observados por una adolescente que desea ardientemente comunicarse con el primero de ellos. Todos los personajes andan en la búsqueda del amor. El ser humano es, ante los ojos de esta escritora, un eterno cazador solitario que rara vez logra sus propósitos y, cuando en ocasiones consigue cazar a su presa, ésta ya está muerta o destruida. Esta primera novela es una gran metáfora sobre la soledad del enamorado y la terrible dificultad de establecer la relación amante-amado, ya que existen distorsiones dentro del alma de los cazadores. Estas distorsiones las representan con lo grotesco de sus cuerpos y de sus vidas. Las condiciones grotescas —ser sordomudo, retrasado mental o tener un cuerpo deforme— funcionan como símbolos de las barreras que impiden y dificultan la comunicación, o sea el amor.

En su segunda novela, *Reflejos en un ojo dorado* (1941), la autora va más adentro del problema del amor y las barreras que lo impiden. Aquí comienza el desarrollo de dos aspectos que se volverán característicos e importantes en sus siguientes novelas: el microcosmos o el lugar cerrado —representado por un campo militar— y lo grotesco, pues todos los personajes sin excepción, tienen un alto grado de distorsión en su carácter. En esta novela ya se respira el ambiente de soledad y aislamiento que

¹Erick From, *El arte de amar*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1974, p. 9.

²Alan Wykes, *Panorama de la literatura norteamericana*, Vergara Ed., Barcelona, 1960, página 194.

tendrán sus obras posteriores y con mayor intensidad. Las relaciones amorosas y la comunicación se dan a través del sadomasoquismo y de la culpa.

La soledad como el resultado de la falta de amor, la encontramos también en *The Member of the Wedding* (1946), traducida al español como *Frankie y la boda*. Esta es una novela sobre la falta de amor y comunicación durante la adolescencia y la necesidad de lograrlos. En esta obra la adolescencia está vista como una edad donde lo grotesco se da tanto en las situaciones como en la apariencia física de los personajes. El adolescente se siente un ser deforme, un monstruo que no cabe en el mundo, que teme perderse en él, y que, sin embargo, es en el mundo donde sabe encontrar su membresía y buscar el amor y la comunicación; buscar el “we” que lo incluya con los demás.

Es, sin embargo, hasta la novela *La balada del café triste* (1951), donde Carson McCullers expresa con más claridad sus conceptos acerca de la imposibilidad de lograr el amor, concluyendo así su larga búsqueda, su largo viaje. Y nos dice ahí: para que la relación amorosa se establezca existe una condición: el individuo debe asumir el rol de amante o amado. Esto implica ventajas y desventajas en la relación, que no todas las personas pueden o quieren tolerar. La relación amorosa es muy difícil, o casi imposible, porque la experiencia amorosa no es la misma ni significa lo mismo para las dos personas involucradas. Porque el ser humano está condicionado a la soledad y al aislamiento, aunque en ocasiones decida entrar en los juegos dolorosos y peligrosos del amor. Cualquier intento por escapar de esta condición lo lleva al fracaso y a la ruina, a hundirlo más en la desesperación y el dolor. Louis D. Rubin dice al respecto:

...she [Carson McCullers] saw as the human condition: lovelessness, a yearning for impossible fulfillment, a sense of brooding, sensuous loneliness.³

La autora necesitó viajar en la escritura de cuatro novelas para llegar a la anterior conclusión. En esta novela se nos dará una definición espléndida de su teoría pesimista sobre el amor, y lo más importante, nos ilustrará, por medio de tres personajes, los mecanismos que impiden el funcionamiento de la relación amorosa.

³Louis D. Rubin, Jr., *The Literary South*, USA, John Wiley and Sons, Inc., 1979, p. 627.

Para explicar y demostrar cómo Carson McCullers plantea y desarrolla en esta novela su teoría pesimista sobre el amor, analizaremos solamente tres aspectos de los muchos que forman esta novela. Por lo tanto, el trabajo se dividirá en tres apartados que tratan: (a) el efecto grotesco en los personajes, los símbolos y sus funciones; (b) el efecto grotesco en el microcosmos o el espacio de la novela, y, por último, (c) el mecanismo de la búsqueda del amor por los personajes grotescos, aislados dentro de un ambiente a su vez grotesco. El trabajo, entonces, tratará personajes, personajes en el lugar que ocupan y personajes en movimiento.

El efecto grotesco en los personajes, sus símbolos y sus funciones

El funcionamiento de lo grotesco

La importancia del uso de lo grotesco en la novela que nos ocupa estriba en que al darle a los personajes una condición de excentricidad y aislamiento, se contribuye grandemente a la ilustración y demostración de la teoría pesimista sobre el amor. Además, es el elemento más importante y subrayado por la autora. Y lo grotesco en los personajes de esta novela funciona como símbolo de sus cualidades o condiciones y, muy importante, como ilustración gráfica de las barreras que dificultan que se lleve a cabo el fenómeno del amor.

La escritora, también sureña, Flannery O'Connor, a quien se asocia frecuentemente con Carson McCullers, ya que ambas coinciden en el tratamiento de lo grotesco en sus cuentos y novelas, dice del escritor de lo grotesco, y especialmente del que escribe y vive en el sur de Estados Unidos:

His will much more obviously be the way of distortion. Henry James said that Conrad in his fiction did things in the way that took the most doing. I think the writer of the grotesque fiction does them in the way that takes the least, because in his work distances are so great. He is looking for one image that will correct or combine or embody two points; one point in the concrete, and the other is a point not visible to the naked eye, but believed in by him firmly, just as real to him, really, as the one that everybody sees.

It is not necessary to point out that the look of this fiction is going to be wild, that it is almost of necessity going to be violent and comic, because of the discrepancies that it seeks to combine.⁴

Y más adelante:

...our present grotesque characters, comic though they may be, are at least not primarily so.⁵

En la cita anterior esta escritora nos está diciendo que lo grotesco es siempre simbólico porque abarca dos realidades: una visible y otra invisible que están a gran distancia una de la otra. Siendo esta, pues, la mecánica de la metáfora, y añade que lo grotesco y lo cómico siempre van asociados.

Por lo tanto, es importante explicar, en primer término, qué es lo cómico para después observar cómo se transforma en lo grotesco. Más adelante veremos cómo se mezcla el funcionamiento de lo cómico y lo grotesco en *La balada del café triste*.

El efecto cómico es, pues, el resultado de una pequeña anomalía en la realidad, que la disminuye o la aumenta en tamaño, en intensidad o en cantidad. Esto es visible porque siempre hay una medida estándar que nos da la realidad, y ésta, al aumentar o disminuir produce una distorsión. Por lo tanto, lo cómico y lo humorístico son el resultado de una maxificación o minimización de la medida de la realidad.⁶ También Philip Thompson, en su estudio de lo grotesco, dice que la diferencia que hay entre éste y lo cómico está en que lo cómico ve a la realidad en términos de falso y verdadero, de correcto e incorrecto, para volverlos sátira, crítica social, caricatura, y que las reacciones que se esperan de la audiencia son claras: risa, enojo, repudio. Todo esto por separado, y llevando un claro sentido didáctico.⁷

⁴ Flannery O'Connor, *Mystery and Manners*, Nueva York, Ed. Farrar, Straus and Giroux, 1977, pp. 42-43.

⁵ Flannery O'Connor, *op. cit.*, p. 44.

⁶ Usamos esta definición según las notas tomadas en la clase de la escritora Luisa Josefina Hernández, Seminario de Literatura Comparada, que se imparte en la Facultad de Filosofía y Letras.

⁷ Philip Thompson, *The Grotesque. The Critical Idiom*, 24, Methue and Co. Ltd., Great Britain, 1972.

Como ejemplificación de una situación cómica dentro de *La balada del café triste* mencionaremos la de la boda de miss Amelia Evans con Marvin Macy:

Miss Amelia atravesó a grandes zancadas la iglesia, vestida en el traje de novia de su difunta madre, que era de seda amarilla y le quedaba cortísimo.⁸

Mientras les leían las frases sacramentales, miss Amelia estuvo haciendo un gesto raro: se frotaba la palma de la mano derecha sobre el costado de su traje de seda. Estaba buscando el bolsillo de su overol, y, al no encontrarlo se impacientaba...

Miss Amelia salió precipitadamente de la iglesia, sin dar el brazo a su marido, y echó a andar por la calle delante de él. La iglesia no quedaba lejos del almacén, así que los novios fueron a pie a su casa. Dicen que por el camino miss Amelia se puso a hablar de un trato que había hecho con un granjero para la compra de unas cargas de leña.⁹

Todo lo que pasa en esta boda es cómico en principio, es una maxificación o caricatura del carácter de miss Amelia. La realidad en este personaje se distorsiona, se alarga para darnos un efecto cómico, aunque después veamos la boda como un acto grotesco. Siendo las bodas actos tradicionalmente solemnes que implican comportamientos formales, la presentación de esta boda distorsionada y sustituida por una situación impropia produce, primeramente, un efecto cómico para inmediatamente después despertar otro tipo de sentimientos y reacciones en el lector, como lo veremos con la definición de lo grotesco a continuación.

Thompson dice que una escena grotesca transmite la noción de lo risible, lo horroroso y lo detestable simultáneamente. Que reúne lo risible y cómico con algo que es incompatible con éstos, que su efecto es psicológico porque envuelve la racionalización y un mecanismo de defensa que, por lo tanto, es altamente emocional e intelectual. Esto indica que la incongruencia extrema asociada a lo grotesco es, en si misma, ambivalente, ya que es cómica y monstruosa al mismo tiempo. Nuestra reacción a lo grotesco es emocional y requiere del intelecto por esa confusión entre el sentido de lo cómico por un lado, y el horror, el miedo, la angustia, la compasión, la repulsión, por el otro. También Thompson dice que lo grotesco deriva su efecto por ser

⁸ Carson McCullers, *La balada del café triste*, Barcelona, Seix Barral, S.A., 1965, p. 46.

⁹ *Ibidem*, p. 47.

presentado dentro de un marco realista, o sea dentro de la cotidianidad. El lector o espectador reacciona psicológicamente con violencia hacia lo cruel, anormal u obsceno. Lo grotesco tiene una fuerte afinidad con lo psicológicamente anormal.

Pero el efecto grotesco no necesariamente implica que vaya acompañada de la distorsión. También puede deberse a una sustitución o forma ilógica de enfocar la realidad.

Un ejemplo muy claro e ilustrativo de lo anterior se encuentra en el último párrafo de uno de los cuentos de esta autora titulado: "Madame Zelensky y el rey de Finlandia", donde uno de los personajes se asoma a la ventana de su departamento, y nos dice el narrador que:

Mientras repasaba perezosamente el paisaje familiar, vio al viejo perro Airedale de los Drake que iba balanceándose calle abajo. Era algo que había visto antes cientos de veces; entonces, ¿qué era lo que le chocaba como extraño? Luego se dio cuenta con fría sorpresa que el perro iba corriendo hacia atrás. Mister Brook miró al Airedale hasta que le hubo perdido de vista, luego reanudó su trabajo con los cánones que le habían hecho en la clase de contrapunto.¹⁰

El hecho de ver el perro correr hacia atrás no es más que la sustitución de una realidad transformada en símbolo. Con esto, el personaje tuvo que aceptar que paralela a la realidad común y corriente corre otra realidad distinta. El perro no está disminuido o aumentado ni tiene ninguna distorsión, está de acuerdo a la medida estándar que nos da la realidad. El animal está sustituido y la anomalía grave es que corrió para atrás, al revés; como el personaje femenino del cuento que vivía de contar mentiras, sustituyendo la realidad y la vida con ellas, viviendo al revés.

La realidad de *La balada del café triste* es una realidad distorsionada a veces, y sustituida en otras, todo para ser puesta en un sistema de análisis. La autora experimenta su teoría pesimista sobre el amor en la conducta de tres personajes. Y es a través de estos personajes y con la técnica de lo grotesco —sustitución y distorsión— que desarrolla su teoría pesimista sobre el amor. Por otro lado, las anteriores definiciones de lo grotesco coinciden con los puntos de vista que sobre lo grotesco tenía la autora. Carson McCullers dice en sus notas sobre la escritura:

¹⁰*Ibidem*, p. 155.

Spiritual isolation is the basis of most of my themes. My first book was concerned with this, almost entirely, and all of my books since, in one way or another. Love, and especially love of a person who is incapable of returning or receiving it, is at the heart of my selection of grotesque figures to write about — people whose physical incapacity is a symbol of their spiritual isolation.¹¹

Vamos a examinar ahora los tres personajes principales de la novela más de cerca para entender su condición grotesca y su función ilustrativa en esta teoría pesimista sobre el amor.

El jorobado Cousin Lymon es un personaje aparentemente débil. Hace su aparición en el pueblo de una forma misteriosa. Es un personaje trágico y cómico y llega a alterar un orden establecido. Está planteado como un misterio a resolver, a revelar: ¿quién es? ¿De dónde viene? ¿Qué quiere? ¿Qué significa? Se trata de descubrir quién es el primo Lymon. De él, se dice:

No usaba pantalones como los hombres corrientes, sino unos pequeños calzones muy ajustados que le llegaban sólo a las rodillas. Las piernecillas las llevaba embutidas en unas medias negras y sus zapatos eran de una forma extraña, anudadas alrededor de los tobillos, y estaban muy brillantes.¹²

A juzgar por esta descripción, podemos decir que Lymon está lejos de ser comparado con los demás hombres del pueblo. Está en una situación aparte, pues por su vestimenta y apariencia física podría ser un duende o cualquier ser maligno sacado de algún cuento de hadas. La figura del primo Lymon es la de un ser encogido, enfermo, retorcido y perverso. Esta imagen es una sustitución de lo que en realidad va a llegar a ser y a hacer en la comunidad. Con la figura de Lymon, Carson McCullers nos está dando un elemento más de su teoría sobre el amor. Él representa el estímulo para el amor del amante, quien puede ser cualquier criatura por más extraña que parezca, y eso no disminuye en nada la cualidad del amor.

El jorobado era un ser maligno: disfrutaba con las emociones fuertes, y se las componía para enzarzar a la gente sin decir una palabra de un modo asombroso. Él era el culpable de que los mellizos Rainey hubieran disputado por una navaja

¹¹Carson McCullers, *The Mortgaged Heart*, editado por Margarita G. Smith, Bantam Books, USA, 1972, p. 311.

¹²Carson McCullers, *op. cit.*, p. 30.

hacia dos años, y de que no hubieran vuelto a hablarse dese entonces. Él estuvo presente cuando la gran pelea entre Rip Well-born y Robert Calvert Hale, y en todas las otras peleas que, de resultas de aquélla, hubo en el pueblo desde su llegada.¹³

El cuerpo retorcido, deforme y enfermo significa que tiene un alma retorcida. También el hecho de que esté jorobado y de que esté tísico lo hace portador del mal por tradición, como lo afirma Susan Sontag en su ensayo *La enfermedad como metáfora*:

The metaphores attached to tuberculosis and to cancer imply living processes of a particularly resonant and horrid kind.¹⁴ TB was —stil is— thought to produce spells of euforia, increased appetite, exacerbated sexual desire.

A disease of the lungs is, metaphorically, a disease of the soul.

Además de esta asociación del personaje con la enfermedad tenemos el hecho de que no tenga edad, de que nos dé una sensación de eternidad. No tiene origen ni se sabe desde cuándo está sobre la tierra. Estas características lo emparentan con los personajes misteriosos de las baladas épicas tradicionales, donde seguramente tiene su origen:

...no había en el pueblo quien tuviera la menor idea de la edad del jorobado, ni siquiera miss Amelia. Algunos decían que cuando llegó al pueblo era todavía un niño de unos doce años; otros estaban seguros de que pasaba de los cuarenta... Cuando le preguntaban directamente su edad, el jorobado confesaba que no tenía la menor idea —no sabía cuántos años llevaba en el mundo, si eran diez o si eran cien. Así que su edad seguía siendo un misterio.¹⁵

El jorobado funciona también como un catalizador, que llega al pueblo a darle sentido a las vidas de sus habitantes, a poner en movimiento mecanismos ocultos que estaban sin funcionar.

Ahora, miss Amelia Evans es un ser extravagante, emotivo, excéntrico, raro, diferente a las demás mujeres del pueblo:

¹³*Ibidem*, p. 60.

¹⁴Susan Sontag, *Illness as Metaphor*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1978, p. 9.

¹⁵Carson McCullers, *op. cit.*, p. 95.

Era una mujer morena, alta, con una musculatura y una osamenta de hombre. Llevaba el pelo muy corto y cepillado hacia atrás, y su cara quemada por el sol tenía un aire duro y ajado. Podría haber resultado guapa si ya entonces no hubiera sido ligeramente bizca. No le habían faltado pretendientes, pero a miss Amelia no le importaba nada el amor de los hombres; era un ser solitario.¹⁶

Todas las características de esta mujer nos están diciendo que se trata de un ser fuera de lo común: su fisonomía, forma de vestir, conducta, actitudes frente a la vida, manías, etcétera. En lo que respecta a sus acciones grotescas, podemos citar como ejemplo la imagen de miss Amelia cuando se está entrenando para la pelea con su marido Macy:

Por aquellos días la gente le notó a miss Amelia algo especial. Se reía mucho, con una risa profunda y sonora, y sus silbidos tenían un no sé qué pícaro. Se pasaba el tiempo probando sus fuerzas, levantando objetos pesados o tocándose con los dedos los duros bíceps.¹⁷

Esto demuestra la concordancia entre sus acciones y su apariencia física grotesca. Sin embargo, la caracterización grotesca de miss Amelia puede, a veces, llegar a ser finísima:

Eran los cálculos renales de la propia miss Amelia, y se los había extraído el médico de Cheehaw hacía algunos años. Había sido una experiencia terrible, desde el primer momento hasta el último, y todo cuanto había sacado eran aquellos dos pedacitos; tenía que concederles un valor extraordinario o, si no reconocer que había hecho un pésimo negocio. Así que los conservaba, y al segundo año de la estancia del primo Lymon con ella los hizo montar con dijes en una cadena de reloj que le regaló.¹⁸

Esto no es más que la magnificación de dar algo de ella al objeto de su amor. Esta acción es grotesca porque además de ser ridícula y cómica es repulsiva y siniestra; se juega con ambivalencias, y se produce una reacción de repulsión en el lector. Miss Amelia y los otros personajes son grotescos en cuanto a su carácter, y cómicos por el tratamiento de minimizaciones y magnificaciones.

¹⁶*Ibidem*, p. 11.

¹⁷*Ibidem*, p. 68.

¹⁸*Ibidem*, p. 54.

Miss Amelia es el personaje más completo y complejo de la novela, por lo que representa y por hacer multitud de cosas buenas en beneficio de la comunidad. Se le atribuyen poderes casi mágicos: primero, el whisky que fabrica en la destilería, y segundo, el hecho de curar a los enfermos. Su característica de hacer el bien se ve reflejada en ese hecho. Es un ser peculiarísimo ~~con~~ un lado negativo y otro positivo, ya que aunque se le puede considerar una persona amargada y agría, curiosamente también tiene capacidad para hacer el bien y lo hace.

Con dos acciones solamente, miss Amelia ha participado enormemente con el pueblo: una es el whisky que tiene el poder de sublimar los sentimientos, de causar la embriaguez y llevar a los hombres a una clase de lucidez, de percepción cósmica, de mostrarles la vida y su valor como una revelación; la otra, su medicina y su pasión por curar el sufrimiento. Ambas acciones están encaminadas a restituir la alegría, a traer, como Prometeo, el fuego y la luz a los hombres. Se pudiera decir que con la primera acción ella obtenía ganancias, sí, pero el precio de una revelación como la que a sus clientes les proporcionaba el whisky, no se paga con dinero.

De Marvin Macy nos dice la narradora:

Marvin Macy era el hombre más guapo de la región; muy alto, fuerte, con unos ojos grises de mirar lento, y el pelo rizado. Se desenvolvía muy bien y ganaba buenos jornales y tenía un reloj de oro que se abría por atrás y se veía un cromo con unas cataratas. Desde un punto de vista externo y social, Marvin Macy pasaba por ser un sujeto afortunado: no estaba a las órdenes de nadie y conseguía todo cuanto se le antojaba. Pero desde un punto de vista más serio y profundo, Marvin Macy no era un hombre envidiable, porque tenía un carácter endiablado. Su fama era tan mala como el muchacho más perverso de la comarca, o aún peor. Cuando era todavía un niño llevaba siempre en su bolsillo la oreja seca y en sazón de un hombre al que había matado.¹⁹

A pesar de que Marvin Macy tiene todas las posibilidades físicas para una vida positiva y plena a su disposición, hay un balance extraño en él: a su belleza física y posibilidades se sobreponen sus defectos. Este personaje —en contraposición con miss Amelia y el primo Lymon— no tiene distorsiones corporales que funcionen como símbolo de algo. El mal, simplemente, está en él. Esta mezcla lo convierte en un personaje trágico

¹⁹ *Ibidem*, p. 43.

al enamorarse de miss Amelia, al escogerla como el objeto de su amor. Esta elección que implica un libre albedrío, no lo es, porque es una elección basada en la pasión, que es la exclusión de la razón. El amor, en este personaje y en miss Amelia, está visto como una fuerza transformadora, como un sentimiento que se apodera de los hombres y los retuerce, los cambia y los hace sufrir.

Cuando el sentimiento del amor es correspondido produce una trascendencia, una superación del ser humano; pero si no, el desdoblamiento en sentido contrario produce violencia y venganza. En esta última forma reacciona miss Amelia al final de su relación con Lymon; y también el propio Macy, ante el amor no realizado con miss Amelia.

Pero Marvin Macy también está cargado de distorsiones y anomalías invisibles, subterráneas. De él se nos dice que es el recipiente de una enfermedad misteriosa:

Y otra cosa: no sudaba jamás ni siquiera en agosto; esa es seguramente una señal que vale la pena tener en cuenta.²⁰

El hecho de que Macy no sude nos da la impresión de que está desarrollando una mecánica oculta, que se está generando en él el mal, como bien nos lo demostrará al final de la novela. Una vez más la enfermedad es generadora de una acción negativa.

Y aún más, este personaje se nos da en contraposición con la caracterización de su hermano. Y aquí las caracterizaciones no se expresan de una manera grotesca, sino psicológica, para darnos a entender el porqué de sus acciones:

Pero los corazones de los niños son unos órganos delicados. Una entrada dura en la vida puede dejarlos deformes de mil extrañas maneras. El corazón herido de un niño se encoge a veces de tal forma que se queda para siempre duro y áspero como el hueso de un melocotón. O al contrario, es un corazón que se ulcera y se hincha hasta volverse una carga penosa dentro del cuerpo, y cualquier roce lo oprime y lo hiere. Esto último es lo que ocurrió a Henry Macy, que es tan distinto a su hermano, pues Henry es el hombre más amable y más sensible del pueblo: les da su jornal a los necesitados, y en la época del café se quedaba los sábados por la noche cuidando a los niños cuyos padres se habían ido a las tertulias... En cambio Marvin Macy se volvió descarado, audaz y cruel. Su corazón era tan duro como los cuernos del diablo.²¹

²⁰*Ibidem*, p. 78.

²¹*Ibidem*, p. 45.

A través de estos personajes se nos está indicando cómo se forman los corazones, los caracteres a través del endurecimiento o el ablandamiento durante la infancia, durante su formación. Con estos dos personajes la autora también nos da las razones para entender a miss Amelia y al jorobado de una manera oblicua, indirecta.

Sin embargo, Marvin Macy se nos presenta igual a los otros dos personajes: un hombre como receptáculo de pasiones ciegas que lo llevan a acciones trágicas.

¿A qué se compromete un autor que quiere ver a sus personajes por medios trágicos? Al desorden. Las pasiones alteran el orden, hacen un reto al cosmos. Porque el efecto de una pasión es imprevisible para el personaje y para los demás, por lo tanto es cósmico. La pasión es ciega porque tiene algo de la negación de la conciencia, de la razón. Los desastres que provoca un personaje con pasión, la misma pasión le impide verlos²²

Macy no puede ver el mal que causará al pueblo. El jorobado no verá tampoco la destrucción de miss Amelia. La misma miss Amelia no verá el mal que se causará como resultado de su pasión por el jorobado. En esta novela las pasiones son una ilustración visible de lo que hay adentro de los personajes.

También hay que hacer notar que los tres personajes juntos nos dan una imagen grotesca. Frente a Macy, miss Amelia y el jorobado son monstruosos, se ven más grandes sus defectos. Macy también proyecta, por lo tanto, una imagen grotesca y su figura, aunque perfecta y estatuaria, se antoja grotesca por el contraste que produce.

En realidad, la autora, con tres personajes, nos está mostrando extremos complementarios opuestos: la posibilidad y la negación de una relación al mismo tiempo. Aparte de las distorsiones que dificultan a los personajes el ejercicio de su amor —como en los casos de Lymon y miss Amelia— tenemos en Marvin Macy otro aspecto de la teoría pesimista sobre el amor. Marvin no tiene deformaciones corporales perceptibles; sus deformaciones ocultas son espirituales.

²²Luisa Josefina Hernández, según notas del Seminario de Literatura Comparada.

El efecto grotesco en el microcosmos o el lugar de la acción

El microcosmos, sus funciones y características

El microcosmos, el lugar de la acción de la novela, es importante de analizar porque es el contexto donde se desenvuelven los personajes y éste llega a ser parte inseparable de ellos. Es el medio en el cual la autora va a exponer su teoría del amor. Es el ámbito que refuerza también con símbolos a los personajes y a sus situaciones. No se podría decir que el microcosmos es la parte más importante de la novela porque es éste, junto con los grotesco y la dinámica cíclica que más adelante se explicará, los tres aspectos que forman la novela. O sea lo formal. Al faltar uno de ellos, la ilustración de la teoría sobre el amor sería imposible o incompleta, de ahí la validez de su estudio.

El microcosmos resiente a los personajes que lo habitan, como dice Rubin de Carson McCullers:

...she conveys the emotions of lonely creatures who inhabit forsaken places.²³

El microcosmos es afectado por las acciones de los personajes: lo pueden modificar, lo pueden hacer cambiar y desarrollarse. Es inseparable de los personajes y puede ser, en momentos, una proyección de su personalidad. Como ejemplo de lo anterior, podemos decir que el desarrollo de la casa de miss Amelia corresponde al desarrollo de su carácter, como lo veremos más adelante. Otro ejemplo lo tenemos en el mal que Marvin Macy proyecta sobre la naturaleza con su llegada al pueblo después de haber salido de la cárcel:

Como era de esperarse, Marvin Macy trajo la mala suerte desde el primer momento. Al día siguiente, el tiempo cambió de repente y empezó a hacer calor.²⁴

El hecho de que las acciones de los personajes hagan cambiar el clima funciona como una forma tangible de ver la dimensión del bien y del mal

²³Louis D. Rubin, Jr., *op. cit.*, p. 627.

²⁴Carson McCullers, *op. cit.*, p. 77.

proyectados sobre la naturaleza, de ver que sus acciones se vuelven cósmicas, que trascienden.

El microcosmos es también importante porque da su exacta dimensión a los desórdenes que los personajes provocan con sus acciones; es un parámetro muy confiable para medir la cualidad de una acción y sus consecuencias en el cosmos, como se verá al final de la novela en los cambios bruscos de la temperatura: la nevada, por ejemplo. Con esto, el narrador nos quiere decir que la naturaleza ya no funciona como antes.

Veremos primero cómo nuestra autora construye el microcosmos y, luego, sus características y funciones.

El pueblo de por sí ya es melancólico. No tiene gran cosa, aparte de la fábrica de hilaturas de algodón, las casas de dos habitaciones donde viven los obreros, varios melocotoneros, una iglesia con vidrieras de colores, y una miserable calle mayor que no medirá más de cien metros.²⁵

En unas cuantas líneas el narrador nos está diciendo que la acción va a tener lugar en una pequeña comunidad rural, aislada, cortada del resto del mundo. Siendo el microcosmos una reducción del cosmos, donde se encuentra todo en forma minimizada, es este pueblito del sur de los Estados Unidos un pequeño modelo a escala del mundo, el cual le servirá a la autora para desarrollar e ilustrar un tema universal: el amor.

Esta pequeña comunidad del sur va a funcionar como un microcosmos, como el caldo de cultivo, como el medio natural para que, primeramente, surja el amor de una manera natural y, posteriormente, el mal sienta sus dominios y efectúe su trabajo de destrucción. Así pues, el amor terminará siendo destruido por el mal.

Hay que aclarar también que el mundo creado por Carson McCullers es un mundo aparentemente común y corriente, cotidiano, donde, sin embargo, habitan ciertas extravagancias, como ya lo vimos anteriormente. Por lo tanto, los personajes, el ambiente y el paisaje forman un universo de peculiaridades. Se podría afirmar que este microcosmos es también surrealista, porque está dado a través de distorsiones y sustituciones de la realidad. Todo el material de esta novela se proyecta a través de un tratamiento surrealista, pues, aunque con manifestaciones de lo grotesco y de lo cómico,

²⁵*Ibidem*, p. 9.

como ya también lo vimos. No es realista porque se nos está ofreciendo una realidad diferente, y

lo cómico, lo grotesco o la sustitución son poéticos cuando el autor los está dando a manera de incorporación al cosmos, que es el trabajo de la poesía.²⁶

Este microcosmos, que contiene personajes deformes y retorcidos, también es retorcido y deforme en sí mismo:

Los melocotoneros parece que se retuercen más cada verano, y sus hojas son de un gris apagado y de una levedad enfermiza.²⁷

Pero en este microcosmos también la naturaleza es engañosa y llena de peligros. Las cosas no son lo que aparentan. La naturaleza, aparentemente inofensiva, se revela peligrosa: esconde el peligro, está disfrazada. Dice uno de los personajes de ella:

Hoy he ido paseando hasta Lago Podrido, para pescar —dijo—. Y en el camino tropecé con una cosa que al principio me pareció un árbol grande caído. Pero al pasarle por encima, siento algo que se mueve, miro otra vez, y me encuentro encima de un cocodrilo, tan largo como de esa puerta a la cocina, y más gordo que un cerdo.²⁸

Lo anterior funciona como una aclaración. El narrador nos está poniendo sobre aviso, nos está diciendo que la naturaleza que estamos viendo tiene sus leyes especiales: está camuflada. La naturaleza del microcosmos es una proyección de la naturaleza de los personajes. La naturaleza de los personajes, su ser, no es el que aparentan, debemos tener cuidado; detrás del primo Lymon está el diablo, y detrás de la aparente belleza de Macy se encuentra también el mal. Detrás de la bondad de miss Amelia, de su propensión a curar hay una mujer rapaz.

La violencia y el peligro también van a estar presentes, van a estar gravitando sobre el microcosmos:

²⁶Luisa Josefina Hernández, según notas del Seminario.

²⁷Carson McCullers, *op. cit.*, pp. 104-105.

²⁸*Ibidem*, p. 61.

Un halcón con la pechuga ensangrentada voló sobre el pueblo y dio dos vueltas sobre la casa de miss Amelia.²⁹

Y cerca del pueblo hay un pantano que funciona como un lugar peligroso, misterioso, atrayente porque contiene cosas bellas. Es el origen de lo bueno y de lo malo:

Porque miss Amelia era un médico considerado, que no sacaba las raíces del pantano y otros ingredientes desconocidos para dárselos al primer paciente que llegara.²⁰

El pantano como portador del mal:

Allí en la última claridad de la tarde invernal, parecía Lymon el hijo de un duende del pantano.³¹

El pantano como generador de cosas extrañas:

La persona más mediocre puede ser objeto de un amor arrebatado, extravagante y bello como los lirios venenosos de la ciénega.³²

El pantano podría significar esa zona misteriosa, peligrosa, carente de firmeza, donde no se camina sobre seguro. Es, por un lado, una zona peligrosa, y por el otro, el origen de cosas extrañas, de valor dual, como los lirios que son venenosos pero bellos a la vez, o la medicina que se saca de las raíces: curativa, pero peligrosa. ¿Podría la ciénega significar esa parte pantanosa del ser humano donde tienen su origen las cosas peligrosas y atrayentes porque tienen valores duales? Por ejemplo, el amor, o ¿quiere decir el narrador que estos personajes giran alrededor de lo pantanoso, que es donde sacan su energía para vivir? La ciénega o el pantano es, pues, una metáfora que va a cambiar con cada personaje. Por ejemplo, la última parte de la novela está llena de referencias al pantano asociadas al jorobado y a Marvin Macy, como las que siguen:

²⁹ *Ibidem*, p. 94.

³⁰ *Ibidem*, p. 73.

³¹ *Ibidem*, p. 74.

³² *Ibidem*, pp. 41-42.

Marvin apartaba de un manotazo al jorobado como si fuera un mosquito del pantano.³³

Y cuando Marvin Macy salía, el jorobado lo iba siguiendo por todo el pueblo y algunas veces se marchaban juntos al pantano y se pasaban allí horas enteras.³⁴

Cuando Macy se enamoró de miss Amelia, el narrador nos dice que lo primero que hizo fue regalarle algo que había sacado del pantano:

Y al término de dos años fue una tarde a casa de miss Amelia llevando un ramo de flores del pantano...³⁵

También el narrador nos habla sobre los padres de Macy y su relación con el pantano:

Sus progenitores, indignos del nombre de padres, eran unos jóvenes montaraces que se pasaban la vida pescando y remando en el pantano.³⁶

A juzgar por las dos citas anteriores, podemos afirmar que el pantano está ligado al origen del amor. Los padres enamorados de Macy están enajenados y prácticamente sumidos en el pantano. Marvin Macy escoge las flores del mismo lugar para dárselas a miss Amelia. El amor tiene ahí su origen: en las zonas pantanosas del alma.

La casa y su desarrollo en café

El microcosmos es una comunidad alrededor de una casa con una tienda, la cual más tarde se transforma en café. Esta casa es el lugar más importante del microcosmos. Desde el principio se plantea como un misterio a revelar, y luego se nos dice su historia completa y su desarrollo como si se tratara de otro personaje más en la novela. La casa es un microcosmos dentro del microcosmos. Esta es una característica clara de la novela gótica: un

³³*Ibidem*, p. 85.

³⁴*Ibidem*, p. 84.

³⁵*Ibidem*, p. 46.

³⁶*Ibidem*, p. 46.

escenario cerrado y misterioso y una casa tétrica, fantasmagórica que genera hechos ocultos e inexplicables que tuvieron lugar tiempo atrás.³⁷

El desarrollo de la casa es el ejemplo de un espacio físico que evoluciona y cambia junto con los personajes, o como un personaje en especial, que es miss Amelia. Es muy importante tener en cuenta este desarrollo paulatino, porque la casa y el café, a la vez que son lugares físicos y le dan cuerpo a la atmósfera, funcionan también como símbolos de entidades separadas.

Es importante observar los cambios que la casa va experimentando gradualmente, sin que se hayan planeado de antemano; cómo uno de sus cuartos se transforma en el alegre café. El alma de la casa y del pueblo entero está en este café porque su evolución corresponde también al desarrollo emocional de miss Amelia principalmente, y, después, del resto del pueblo. Para acentuar este proceso, la autora usa un procedimiento narrativo especial: proporciona los datos sobre la casa y, de manera alternada, enumera los rasgos de carácter de miss Amelia. La transformación y desarrollo de la bodega original en café es el desarrollo y cambio de miss Amelia: el lugar, una bodega llena de mercancías, materiales sin usar y posibilidades se transforma en un alegre café, excelente para ciertos tipos de comunicación, y contexto ideal para expresar las alegrías de la vida; por lo tanto, el amor. El almacén podría significar los potenciales de miss Amelia: era un lugar lleno de abonos y de energía para la fertilidad. Y recordemos que el lugar estaba lleno de luz la noche en que llegó por primera vez Lymon. Posteriormente, ya transformado en alegre café, toma otro significado.

La casa no había sido siempre un café. Miss Amelia lo heredó de su padre, y al principio era un almacén de pienso, guano, comestibles y tabaco.

Más adelante, se nos dice de la oficina contigua:

Todo estaba muy ordenado en torno suyo, como de costumbre. Aquella oficina era bien conocida y hasta temida en toda la región; miss Amelia despachaba ahí sus asuntos. Sobre la mesa había una máquina de escribir que miss Amelia sabía manejar, pero sólo utilizaba para los documentos más importantes. En los

³⁷E. F. Blairler, *Introducción a El castillo de Otranto*, de Horace Walpole, Barcelona, Tusquets Editor, 1972, pp. 7-24.

cajones se apilaban miles de papeles, por orden alfabético. Miss Amelia recibía también en aquella oficina a las personas enfermas...³⁸

Después de la llegada del jorobado, el lugar comienza a tener un desarrollo más acelerado:

Hubo grandes cambios, pero se produjeron poco a poco y por sus pasos: cada paso tiene poca importancia. El jorobado siguió viviendo con miss Amelia. El café fue prosperando; miss Amelia empezó a despachar whisky por vasos sueltos, y se colocaron algunas mesas en el almacén. Todas las noches llegaban parroquianos, y los sábados se reunía mucha gente. Miss Amelia empezó a servir cenas de pescado frito a quince centavos la ración. El jorobado la convenció para que comprara una hermosa pianola. A los dos años, aquello no era ya un almacén, sino un verdadero café, que se abría todas las tardes de seis a doce.³⁹

La transformación de la casa primero, y la semidestrucción y ruina en la que es dejada al finalizar la novela, son símbolos del carácter de miss Amelia. La transformación de la casa y sus aspectos interiores son paralelos.

El cuarto principal de la casa —la oficina— tenía dos valores: por un lado era temida, pues en ella miss Amelia arreglaba sus asuntos y pleitos legales, era en él donde ella daba rienda suelta a su agresividad y a su parte negativa como ser humano; por otro lado, aquel era también el lugar donde curaba a los enfermos, donde manifestaba su carácter humanitario y filantrópico, su carácter elevado de la caridad y compasión, y su capacidad de dar. El orden que mantiene en este cuarto es el reflejo del orden interior de miss Amelia. Con la descripción de los cuartos de su casa se nos está enseñando una radiografía de su alma:

Durante los cuatro años en que el almacén se iba transformando en café, las habitaciones de arriba no sufrieron ningún cambio. Aquella parte de la casa se conservó tal como había estado toda la vida de miss Amelia, tal como había estado en tiempos de su padre y probablemente del padre de su padre. Las tres habitaciones, como ya lo hemos dicho, estaban escrupulosamente limpias...⁴⁰

Al otro lado de la sala estaba el dormitorio de miss Amelia, que era más pequeño y muy sencillo. La cama era estrecha, de madera de pino. Había una

³⁸Carson McCullers, *op. cit.*, pp. 28-29.

³⁹*Ibidem*, pp. 37-38.

⁴⁰*Ibidem*, pp. 52-53.

cómoda donde miss Amelia guardaba sus pantalones, sus blusas y su traje del domingo, y dos escarpías en la pared del baño, para colgar sus botas de goma. No tenía cortinas, alfombras ni adornos de ninguna clase.⁴¹

Los dormitorios y la sala representan el orden y la limpieza en su vida. La falta de cortinas podría ser la ausencia de vida privada, la austeridad y la carencia de adornos, el reflejo de su carácter recio. El café es una creación de miss Amelia y del jorobado. El café le sirve a ella y al pueblo como un medio para la comunicación. El hecho de abrir un café para compartirlo nos muestra que a través de sus hallazgos emocionales, a raíz de su encuentro con el primo Lymon, ha aprendido algo de ella misma y del ser humano. Pero también con la apertura del café les va a mostrar a los demás seres humanos lo poco o nada que vale la vida. Les va a enseñar un hallazgo esencial:

...a la vida de un hombre no se le ha puesto precio: nos la dan de balde y nos la quitan sin pagárnosla. ¿Qué valor puede tener? Si se pone uno a considerar, hay momentos en que parece que la vida tiene muy poco valor, o que no tiene ninguno.⁴²

Y allí en el café, por lo menos durante unas horas, podía uno olvidar aquel sentimiento hondo y amargo de no valer para gran cosa en este mundo.⁴³

El café la sitúa junto con el pueblo en el mismo plano. Si la vida vale tan poco, lo único que le puede dar significado y sentido es el ejercicio del amor. El café va a servir para exponer el punto de vista negativo sobre la vida, para de ahí pasar al punto de vista negativo sobre el amor, a pesar de ser esto último lo que en realidad le dará sentido a la vida. El café nació espontáneamente, llega a su vida y al pueblo como una revelación. Es el medio del que se valdrá para comunicarse y dialogar con los hombres en armonía. Pero aunque el café representa la alegría, la unión, la comunicación, es necesario que también surja el amor. Asimismo, debemos recordar que el café fue creado para mantener al jorobado como a un pájaro enjaulado:

⁴¹*Ibidem*, pp. 53-54.

⁴²*Ibidem*, p. 82.

⁴³*Ibidem*, p. 83.

Es posible que la instalación del café tenga también esta causa: surge para que el jorobado esté acompañado y entretenido y pase luego mejor noche.⁴⁴

El café nace de una necesidad de miss Amelia. Este café es sólo la materialización simbólica de algo contenido en su alma: la necesidad de comunicarse para enseñarles una verdad a los hombres. El mismo título de la novela nos da una posibilidad de interpretación de toda la novela y sus símbolos.

Una balada es una composición para ser cantada, de origen popular y permite la narración de un suceso. Está sujeta al ritmo y tono por ser musical en su origen, como la poesía.⁴⁵

Esta movela es, pues, una composición musical de un café y su leyenda, que es cantada con un sistema de ritmo y tono. Si tomamos el café como el símbolo del alma de miss Amelia podríamos decir que *La balada del café triste* es la historia del alma triste y solitaria de miss Amelia que fue destruida por la propia naturaleza del amor.

La dinámica cíclica del amor

La definición de amor

Cuando casi a la mitad de la novela todo el pueblo se dio cuenta que miss Amelia estaba enamorada del primo Lymon y nos dice que ha llegado el momento de ocuparse del amor, y se pregunta a sí mismo: “¿Qué clase de amor era pues, aquél?” Entonces nos da su definición de amor y, como arte de magia, la novela entra en foco y dicha definición se vuelve el eje alrededor del cual gira la acción. Para entender la dinámica pesimista del amor, como esta autora la expresa, debemos ver la definición en detalle. Por medio de esta definición podemos afirmar que el tema principal de la novela es el amor y su funcionamiento. Esto

⁴⁴*Ibidem*, pp. 39-40.

⁴⁵Luisa Josefina Hernández, según notas de su seminario.

es, para poder comprender plenamente esta definición debemos analizarla y seccionarla:

En primer lugar, el amor es una experiencia común a dos personas. Pero el hecho de ser una experiencia común no quiere decir que sea una experiencia similar para las dos partes afectadas. Hay el amante y hay el amado, y cada uno de ellos proviene de regiones distintas. Con mucha frecuencia, el amado no es más que un estímulo para el amor acumulado durante años en el corazón del amante. No hay amante que no se dé cuenta de esto, con mayor o menor claridad; en el fondo, sabe que su amor es un amor solitario. Conoce, entonces, una soledad nueva y extraña, y este conocimiento le hace sufrir. No le queda más que una salida: alojar su amor en su corazón del mejor modo posible; tiene que crearse un mundo interior, un mundo intenso, extraño y suficiente. Permítasenos añadir que este amante no ha de ser necesariamente un joven que ahorra para un anillo de boda; puede ser un hombre, una mujer, un niño, cualquier criatura humana sobre la tierra.

Y el amado puede presentarse bajo cualquier forma. La persona más inesperada puede ser un estímulo para el amor. Se da, por ejemplo, el caso de un hombre que es ya abuelo que chochea, pero sigue enamorado de una muchacha desconocida que vio una tarde en las calles de Cheehaw, hace veinte años. Un predicador puede estar enamorado de una mujer perdida. El amado podrá ser un traidor, un imbécil o un degenerado; y el amante ve sus defectos como todo el mundo —pero su amor no se altera lo más mínimo por eso. La persona más mediocre puede ser objeto de un amor arrebatado, extravagante y bello como los lirios venenosos de las ciénegas. Un hombre bueno puede despertar una pasión violenta y baja, y en algún corazón puede nacer un cariño tierno y sencillo hacia un loco furioso. Es sólo el amante quien determina la valía y la cualidad de todo amor.

Por esta razón, la mayoría preferimos amar a ser amados. Casi todas las personas quieren ser amantes. Y la verdad es que, en el fondo, el convertirse en amados resulta algo intolerable para muchos. El amado teme y odia al amante, y con razón: pues el amante está siempre queriendo desnudar a su amado. El amante fuerza la relación con el amado, aunque esta experiencia no le cause más que dolor.⁴⁶

En la primera parte de esta definición se nos dice que en la relación amorosa intervienen dos entidades completamente diferentes: el amante y el amado; añade que ambos tienen orígenes diferentes. Lo anterior quiere

⁴⁶Carson McCullers, *op. cit.*, pp. 40-42.

decir que proceden de una experiencia distinta en su relación con el amor, que tienen personalidades completamente diferentes. Después, se enumeran las características de ambos. También esta definición del amor delimita el campo de acción de la novela. Es una novela que estudia y analiza las relaciones puramente individuales. El tema es el amor, pero el amor como Carson McCullers cree que es y funciona, el amor cuya ausencia produce la soledad espiritual. Su novela va a ser el vehículo por medio del cual nos va a comunicar su teoría pesimista sobre el amor, y lo va a hacer en cuatro momentos claramente distinguibles. Para esto nos da primero la definición o planteamiento de la teoría, y después nos define qué es un amante y qué es un amado. Por último nos muestra la ilustración gráfica de su teoría —es decir, en movimiento— desarrollándola a través de tres personajes.

Hay un ciclo que los personajes siguen a través de la novela. Este ciclo está dividido en cuatro partes, situaciones o momentos que están marcados por la condición de amante o amado que cada personaje tiene en un momento determinado de su relación con el amor.

Primer momento. En este primer momento Marvin Macy escoge como estímulo de su amor a miss Amelia y ésta, a su vez, se comporta como un ser amado. Porque ser amado requiere de una condición muy especial que normalmente las personas no toleran (como ya nos lo dijo en la definición). El equilibrio entre amante y amado se da entre estos dos personajes. Recordemos que ambos desean que el otro asuma su papel. Esto se ve claramente cuando, después de la boda, Marvin Macy comienza a llevarle regalos a miss Amelia, y ésta los rechaza, poniéndolos a la venta en su tienda:

Hacia el mediodía se le ocurrió una idea y salió camino de Society City. Regresó cargado de regalos: una sortija con un ópalo, un medallón de esmalte rosa como los que estaban de moda entonces, una pulsera de plata con dos corazones grabados y una caja de bombones que le habían costado dos dólares y medio. Miss Amelia apenas se fijó en aquellos hermosos presentes; abrió la caja de bombones porque tenía hambre, y después miró a los otros regalos como tasándolos y los puso a la venta encima del mostrador.⁴⁷

Otro ejemplo de la condición de amante de Marvin Macy es el hecho de que su amor por miss Amelia lo cambió, lo volvió un hombre bueno. La

⁴⁷*Ibidem*, pp. 48-49.

elige como objeto de su amor y se casa con ella por suponer, ingenuamente, que ella tomaría el papel de amada:

Su corazón era tan duro como los cuernos del diablo, y hasta que se enamoró de miss Amelia no hizo más que dar disgustos y cubrir de vergüenza a su hermano y a la buena mujer que lo crió. Pero el amor transformó a Marvin Macy. Durante dos años estuvo enamorado de miss Amelia; pero no se declaraba. Se quedaba a la puerta de sus casa, con la gorra en la mano, con los ojos humildes y suplicantes, de un gris brumoso. Se reformó por completo. Empezó a portarse bien con sus hermano y con su madre adoptiva, aprendió a no derrochar y ahorra su salario. Y, lo que es más, empezó a volverse hacia Dios.⁴⁸

En su condición de amada, miss Amelia considera intolerable recibir regalos; rechaza la idea de ser el estímulo de ese amor. Sin embargo, al aparecer el jorobado, es ella quien asume el papel de amante y lo manifiesta también a través de regalos. Y a estas alturas cabe hacer notar también la fuerza transformadora que tiene el amor. Por una etapa como esta deben pasar todos los personajes en vías de ser amantes. El amor cambia en el sujeto su forma de relacionarse con el mundo; o sea que lo vuelve blando, bueno. Pero cuando el amor no puede llegar a realizarse, éste se transforma en la maldad. Por lo menos en dos de los personajes podemos apreciar claramente esta metamorfosis. Primero, Marvin Macy; segundo, miss Amelia, la cual se transforma a raíz de su encuentro con Lymon:

Miss Amelia tenía el mismo aspecto de siempre; entre semana seguía llevando botas de goma y mono, pero los domingos se ponía un vestido rojo oscuro que colgaba de su cuerpo del modo más pintoresco. Sin embargo, sus modales y sus costumbres habían cambiado mucho. Todavía le encantaba enzarzarse en un pleito bien borrascoso, pero ya se iba volviendo menos feroz con el prójimo cuando se trataba de embargarle. Como el jorobado era tan exageradamente sociable, miss Amelia empezó a salir un poco, a funerales y cosas así. Sus actividades médicas seguían teniendo mucho éxito y su whisky era mejor que nunca. El café mismo resultaba un buen negocio, y se había convertido en el único lugar de reunión en millas a la redonda.⁴⁹

⁴⁸*Ibidem*, pp. 45-46

⁴⁹*Ibidem*, p. 38.

Recordemos que, hasta antes de la llegada del jorobado, ella era indiferente a los problemas de la comunidad. Sólo se interesaba en la gente para explotarla. El amor por Lymon la transforma. Sin embargo, al final de la novela rechaza a todo y a todos al darse cuenta de la imposibilidad del amor.

Segundo momento. En este segundo momento la novela toma un giro diferente, los caracteres se desarrollan, miss Amelia cambia al aceptar al jorobado en su casa y en su vida. Es sólo en ese momento que se realiza el equilibrio entre amante y amado, los dos asumen su papel. Miss Amelia funciona como amante y Cousin Lymon asume el papel de amado. Ella lo “compra” después de haberlo escogido como estímulo para su amor:

El jorobado sacaba dinero de la caja registradora, puñados enteros de dinero, y le gustaba el ruido que hacían las monedas en sus bolsillos. Casi todas las cosas de la casa le pertenecían, porque cuando se enfadaba, miss Amelia se ponía a dar vueltas buscándole algún regalo —asi que ahora apenas quedaba nada a mano para dárselo.⁵⁰

El amado contribuye a la armonía de la relación al aceptar recibir el amor. La relación entre miss Amelia y Lymon es recíproca, funcional y armoniosa porque los dos asumen su papel y lo juegan de acuerdo a las leyes de la definición del amor que nos ha sido dada.

Tercer momento. En esta tercera situación hay un cambio drástico en las relaciones entre personajes. La armonía se rompe porque se ha deshecho el equilibrio. El jorobado ha cambiado de condición de amado a amante eligiendo como objeto de su amor a Marvin Macy.

Y en el pueblo pensaban que ahora Macy era más peligroso que nunca, porque en el penal de Atlanta había de haber aprendido a embrujar. ¿Cómo se explica, si no, su influencia en el primo Lymon? Porque desde el momento en que vio a Marvin Macy, el jorobado estaba poseído por un mal espíritu. A todas horas quería ir detrás de aquel presidiario, y no hacía más que inventar trucos estúpidos para llamar su atención. Pero Marvin Macy le trataba brutalmente o no le hacía el menor caso.⁵¹

Queda establecido de esta manera el triángulo amoroso: miss Amelia está conflictivamente enamorada de Lymon, éste se encuentra enamorado

⁵⁰*Ibidem*, p. 57.

⁵¹*Ibidem*, p. 78.

de Marvin Macy, quien a su vez estuvo enamorado de miss Amelia. De esta situación se desencadena el conflicto cuyo elemento principal será la soledad. Marvin Macy, al encontrarse con Lymon, se convierte en su amado y asume su papel. El jorobado Lymon, que antes había sido amado, que tenía la condición de amado, cambia a amante y comienza a hacer regalos y a comprar a su amado:

El primo Lymon le traía el licor sin que Marvin tuviera que pagar un céntimo. Marvin Macy apartaba de un manotazo al jorobado, como si fuera un mosquito del pantano, y no sólo no demostraba el menor agradecimiento por aquellos favores, sino que le daba al jorobado con el revés de su mano cada vez que se le ponía delante...⁵²

La cita anterior es muy clara al mostrarnos la relación del amante, el amado y el rechazado en un mismo momento. Sin embargo, miss Amelia sale de este momento al comportarse como un amante pasivo y se queda resignada a sufrir como tal.

Cuarto momento. En este cuarto momento tenemos al jorobado funcionando como amante y a Macy como amado. Ahora bien, aunque de acuerdo a la definición la posición de amado es la más intolerable, tiene, sin embargo, una ventaja: la posibilidad de rechazar al amante. Esta posibilidad que en determinado momento se convierte en poder sobre el amante, vuelve angustiosa la situación de este último. La angustia provocada por la incertidumbre ante la alternativa de ser aceptado o no por el amado. *La balada del café triste* es una novela que establece una dinámica cíclica en la cual podemos seguir las relaciones de un triángulo con sus cambios de condición de amado a amante; a amante rechazado a amado, y a la inversa entre estos personajes.

Ahora bien, lo pesimista o negativo de esta teoría yace en el hecho de que para que el amor se realice dos seres humanos deben asumir respectivamente los papeles de amante y amado, pero como ambos vienen de "regiones distintas", esto es, son emocionalmente diferentes, es difícil que la relación se dé y si se da, tomará formas muy extrañas y grotescas.

Otro aspecto negativo dentro de la dinámica cíclica es el hecho del cambio de condición subsecuente y constante en una misma persona de amado a amante y a rechazado. Existe pesimismo en la teoría de esta autora ya que se manifiesta en la larga lista de características y motivos negativos que, en última instancia, mueven al amante y al amado a establecer la

⁵²*Ibidem*, p. 85.

relación amorosa. Hay, asimismo, tristeza en esta teoría, pues el amante nunca será correspondido por el amado, éste siempre lo rechazará con su menosprecio, y el otro siempre estará tratando de conquistarlo en varias formas, estableciendo así un círculo vicioso que solamente provocará dolor al amante y una situación insufrible al amado.

La balada del café triste podría resumirse en la lucha de la protagonista miss Amelia por no quedarse sola, en su desesperación por lograr el amor, y a que la falta del amor conlleva paralelamente la soledad. Esa falta de amor provoca la destrucción del microcosmos y de los personajes. Todos devienen más grotescos y retorcidos. Al final de la novela, no existe más que soledad. La soledad queda gravitando sobre el microcosmos como resultado de la falta de amor. Así quedó el pueblo después de la partida de Marvin Macy y Cousin Lymon:

La casa de miss Amelia se inclina tanto hacia la derecha que ya es sólo cuestión de tiempo el que se caiga del todo, y la gente tiene cuidado de no pasar por el patio.⁵³

Con la cadena de los presos, también el narrador nos está diciendo que sí se puede dar la comunicación aunque a niveles y en situaciones muy extrañas: en esto consiste la aportación. Esto también lo ilustra, la autora, perfectamente en su novela *Reflejos en un ojo dorado*, con la relación que se da entre el *Filipino* y Alison, donde se demuestra que el peligro de la mucha comunicación es perder la identidad. Normalmente el carácter más fuerte se adueña y se roba la voluntad de su pareja y como que habita en su espíritu y se vuelve el molde de todos sus actos. O la pérdida de la identidad mutua, como lo vemos en la pareja que una noche llega al café, y el narrador nos dice que llevaban tanto tiempo viviendo juntos que ya se parecían el uno al otro.

Síntesis y redondez del tema y la forma cíclica

El epílogo que cierra la novela es muy importante porque redondea el tema y el ciclo que trató la novela. Recordemos que al final el jorobado y Marvin

⁵³*Ibidem*, p. 105.

Macy huyen, después de haber golpeado a miss Amelia y de destruir su casa. Luego viene un último capítulo titulado "Los doce mortales":

La carretera de Forks Falls se encuentra a tres millas del pueblo, y allí ha estado trabajando la cuerda de los presos. La carretera es de macadam, y el condado ha decidido rellenar los baches y ensancharla en cierto paso peligroso. La cuadrilla está compuesta por doce hombres, todos vestidos con el traje de presidiarios, a rayas blancas y negras, y todos encadenados por los tobillos. Hay un guardián que lleva un fusil, y sus ojos son más que unas rajadas encarnadas, a causa de la luz. La cuadrilla trabaja todo el día; los presos llegan amontonados en el coche de la cárcel poco después del alba, y se los llevan otra vez en el gris crepúsculo de agosto. Todo el día se oye el sonido de los picos que golpean en la tierra caliza, todo el día hace un sol duro, y huele a sudor. Y todos los días hay música. Una voz oscura inicia una frase, medio cantada, como una pregunta. Y al cabo de un momento se le une otra voz, y luego empiezan a cantar todos los presos. Las voces son sombrías en la luz dorada, la música es una intrincada mezcla de tristeza y de gozo. La música va creciendo hasta que al fin parece que el sonido no proviene de los doce hombres encadenados, sino de la tierra misma o del ancho firmamento. Es una música que ensancha el corazón, que estremece de éxtasis y temor a quien la escucha. Y después, poco a poco, la música va cayendo hasta que al final queda una voz sola, luego un respirar bronco, el sol y el golpear de los picos en el silencio.

¿Quiénes son estos hombres, capaces de hacer una música así? Sólo doce mortales, siete muchachos negros y cinco muchachos blancos de este condado. Sólo doce mortales que están juntos.⁵⁴

Esta pequeña historia que pone fin a la novela está cargada de simbolismos, dada en imágenes visuales, y es una síntesis de toda la temática de la novela. Los doce presos representan quizás la humanidad, o la humanidad microscópica en proporción de la población en blancos y negros del sur. También podrían estar asociados con los doce apóstoles de Jesucristo, que estaban unidos por el amor, o unidos para predicar el amor por el mundo. Todos vestidos con ropa de presos a rayas blancas y negras, como depositarios del bien y del mal, de la luz y de la oscuridad. Van reparando los caminos del amor porque tiene baches y se ha vuelto peligroso en algunos retornos estrechos. Lo que quiere decir es que, el que tome por los caminos del amor se expone al peligro. La cadena que los une a los tobillos, podría

⁵⁴Carson McCullers, *op. cit.*, p. 105-106.

ser la cadena del amor que los mantiene unidos por la parte más débil (el talón de Aquiles), que los presos tienen, que los mantiene en cautiverio. O sea que el amor los tiene amarrados por la base y al mismo tiempo por la parte más vulnerable. Estar enamorado equivale a estar preso. Recordemos también que esta es una imagen tradicional: estar enamorado equivale a estar en cautiverio, a perder la libertad, a estar a las órdenes de una voluntad ajena, a estar encadenado al objeto del amor. El guardián es un tirano, que puede representar en lo que el amor se convierte: en un capataz con mucho poder.

Los presos cantan una balada, que tiene la forma de una pregunta sin respuesta, de una súplica. Lo que cantan es la interrogación dolorosa del hombre, la inquietud por saber, por conocer y explicarse el fenómeno del amor. Y la producción de esta melodía es una intrincada mezcla de tristeza y gozo. Al final el narrador se pregunta: "¿Quiénes son estos hombres capaces de hacer una música así?" Y se contesta: "Sólo doce mortales que están juntos".

El problema de la soledad queda gravitando porque no puede tener el ejercicio del amor, de la pasión; basta sólo recordar cómo quedó el pueblo después de que se fueron Macy y Lymon para darnos cuenta de esto. Ahora, los presos representan una necesidad de unión a pesar de... Las cadenas: una necesidad del ser humano de estar junto y unido a pesar de... Hay una necesidad latente en cada hombre por estar junto a alguien más; los hombres necesitan estar encadenados por el amor. Esta necesidad de tener junto a otro ser humano es el motor que mueve a miss Amelia, a Cousin Lymon y a Marvin Macy a actuar. El amante necesita estar encadenado al amado, y el amado necesita, a su vez, estar encadenado al amor. Y la renunciación a satisfacer esta necesidad es la soledad, el aislamiento, la destrucción. Miss Amalia acepta esta condición y rechaza de todo a todos. Aquí miss Amelia hace un reto a la naturaleza. Porque la abolición de lo necesario, como sería el amor y la amistad, es un reto a la naturaleza, sobreviene el caos y la destrucción. Ella está conjurando la soledad y el desorden al apartarse de todos.

Con esta última imagen miss Amelia nos comunica su desolación. Esa soledad tan grande que sus ojos casi miran hacia adentro de ella misma. Esos ojos que parecen preguntarse uno al otro las causas de su aislamiento y su soledad. Esta novela, sin lugar a dudas, nos muestra clara y bellamente la futilidad, la soledad y la impotencia desesperada de los seres humanos

frente al amor. Para terminar, citemos lo que dice Ihab Hassan sobre los personajes de Carson McCullers:

Often maimed or crippled, their bodies mime the distortions of their spirits.⁵⁵

y que ellos:

play out the ballad of loneliness and maimed desire and love condemned to loss, while a chain gang suffers, sings, endures.⁵⁶

⁵⁵Ihab Hassan, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁶*Ibidem*, p. 68.

EL ASTILLERO, DE JUAN CARLOS ONETTI: UNA MIRADA DESDE BAJTÍN



Vladimiro Rivas Iturralde

Introducción

Empezaré este trabajo formulando una hipótesis que es a la vez una conclusión. La teoría de Bajtín sobre el monologismo y el dialogismo no es tanto un método aplicable a todo escritor como un instrumento para *describir* exclusivamente la obra de Dostoievski. De ahí que lleguemos a la situación incómoda de referir la obra de un autor determinado a la de Dostoievski visto por Bajtín. No descarto la posibilidad de pasar por el filtro de este método algunos aspectos y partes de la obra de ciertos autores, dado que el eje del sistema —la distinción entre lo dialógico y lo monológico— puede tener varias acepciones, variantes e implicaciones.

Por ello, por esa dificultad de ver *El astillero* de Onetti desde el método de Bajtín, he de comenzar señalando algunas apostillas al método mismo para luego aplicar lo aplicable del método a la lectura de Onetti.

1. *Apostillas al método de Bajtín*

1.1. Al absolutismo de la totalidad

Escribe Bajtín:

La novela polifónica de Dostoievski no es una forma dialógica habitual de organización del material en el marco de su comprensión monológica y sobre

el fondo firme de un único mundo objetual, sino un último dialogismo, el de la totalidad. En este sentido, la totalidad dramática, como ya hemos dicho, es de carácter monológico, mientras que la novela de Dostoievski posee otras características: es dialógica, no se estructura como la totalidad de una conciencia que objetivamente abarque las otras, sino como la total interacción de varias, sin que entre ellas una llegue a ser el objeto de la otra.¹

Ni Dostoievski ni ningún autor puede plantear una conciencia que objetivamente abarque las otras, ni siquiera como la “total interacción de varias conciencias sin que entre ellas una llegue a ser objeto de las otras”, porque la interacción *total* no existe entre los seres humanos; en el mito platónico de la otra mitad, sí; o en el mundo óptico, donde sí hay correspondencia entre el punto luminoso de un cuerpo y su refracción en el espejo. Entre los seres humanos todo es, más bien, parcialidad, relatividad: cada individuo vive presa de su propio deseo, y sólo una área pequeña de su yo interactúa con los demás.

1.2. Absolutismo de la verdad

Así como hay un absolutismo de la totalidad en Bajtín, hay un absolutismo de la verdad. “¿Qué es el monologismo —escribe— en el sentido superior? La negación del carácter igualitario de las conciencias en relación con la verdad (comprendida de una manera abstracta y sistemática)”.² Bajtín no se hace la pregunta previa: ¿qué se va a entender por verdad. ¿Verdad será realidad, como para los griegos? ¿Verdad será fe y confianza, como para los hebreos? Y luego, ¿de qué verdad habla? ¿De la metafísica (u ontológica), esto es, de la verdad esencial de la cosa y de la realidad como verdad? ¿De la verdad lógica (o semántica), esto es, la que expresa la correspondencia o adecuación del enunciado con la cosa o la realidad? ¿De la verdad epistemológica, esto es, la que se refiere a la verdad en cuanto es concebida por un intelecto y formulada, en un juicio, por un sujeto cognoscente? ¿De la verdad nominal (u oracional o sintáctica), esto es, de la verdad como conformidad de los signos en la oración para formar el sentido? ¿Será, en

¹Mijaíl M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. de Tatiana Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica, p. 33.

²Mijaíl M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, p. 325.

fin, la verdad subjetiva y altamente individual, es decir, el punto de perspectiva que del mundo tiene cada sujeto?

Estas interrogantes prácticamente invalidan la contundente afirmación de Bajtín de que “desde el punto de vista de la verdad, no existen las conciencias individuales”,³ porque la verdad misma está cuestionada.

1.3. Los conceptos de conciencia y autoconciencia no aparecen distinguidos el uno del otro. Bajtín afirma que todos los personajes tienen autoconciencia, siendo que para Hegel —de quien el teórico ruso toma prestado el término y a quien sigue de un modo heterodoxo, pero sigue al fin— la autoconciencia o conciencia para sí es el resultado de la lucha a muerte por el reconocimiento del propio deseo: una lucha de puro prestigio (en el sentido de que el deseo del esclavo sea reconocido por el amo). El paradigma es la relación del amo y el esclavo. El esclavo sólo será autoconsciente cuando enfrente al amo para que reconozca su propio deseo, cualquiera que éste sea. El esclavo se somete al amo y le ofrece el fruto de su trabajo a cambio de protección. Habrá conciencia para sí o autoconciencia en la medida en que logre el reconocimiento de su propio deseo y, en consecuencia, se libere de la esclavitud.

1.4. Bajtín deja sin explicar claramente muchos conceptos, entre ellos el de verdad, como ya he anotado, y al mismo tiempo es repetitivo, como en el caso del monologismo y el dialogismo, que, sin embargo, nunca aclara del todo.

1.5. Bajtín parece hacer trampa cuando, para ilustrar cuán monológico es el discurso de Tolstoi, cita un cuento llamado “Tres muertes”, en vez de valerse de sus grandes novelas —pues él mismo sostiene en su libro que el dialogismo requiere de la extensión para realizarse plenamente. ¿Monológico el discurso de *Ana Karenina*, de *La guerra y la paz*, de *La sonata a Kreutzer*, donde los personajes poseen tanta vida propia y no prestada? Tolstoi es monológico en sus peores momentos, en esos apéndices prescindibles de sus novelas, en los que suelta largos sermones acerca de la felicidad conyugal y la condición de la mujer frente a las leyes. También Dostoievski puede ser monológico en este sentido. Abundan en sus obras personajes epilépticos como él, místicos como él, ortodoxos como él, zaristas como él, que predicán el cierre de las fronteras de la santa madre

³Mijaíl M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 11.

Rusia a las apestosas ideas liberales que soplaban desde Europa: personajes, en fin, poco diferentes de él mismo, proyecciones de sí mismo.

1.6. La tesis central de Bajtín, que conduce a la distinción clave entre dialogismo y monologismo, parte de la relación entre el autor de una novela y sus personajes, que es con mucha frecuencia indistinguible objetivamente: ¿cuándo podemos afirmar sin temor a equivocarnos que un personaje es sólo objeto del discurso del autor y no sujeto de dicho discurso con significado directo? ¿Cómo saber si una conciencia —la del héroe— aparece como *otra*, como una conciencia ajena sin que al mismo tiempo se cierre, se vuelva objetual? ¿No se presta esta distinción (monologismo-dialogismo) a una apreciación arbitraria y subjetiva? Una prueba de esto es, una vez más, el caso de Tolstoi frente a Dostoievski. Conozco una parte considerable de la obra de ambos autores. En mi opinión (y en la de muchos distinguidos críticos, tales como Isaiah Berlin y George Steiner) el mundo de Tolstoi es más pluralista y heterogéneo que el de Dostoievski. Berlin escribe sobre el autor de *Ana Karenina*:

Su genio reside en la percepción de las propiedades específicas, la casi inexpressible cualidad individual en virtud de la cual el objeto dado es peculiarmente distinto de todo lo demás.⁴

Y allí donde explica el título de uno de sus ensayos (“El erizo y el zorro”) llama en su ayuda al poeta griego Arquíloco, quien escribe un verso que dice:

“El zorro sabe muchas cosas, pero el erizo sabe una gran cosa”. Esto es, hay dos tipos de personalidades intelectuales: aquellos que, por un lado, relacionan todo a una sola visión central, un sistema más o menos coherente o expresado, de acuerdo con el cual comprenden, piensan y sienten; un solo principio organizador, en función del cual cobra significado todo lo que ellos son y dicen; y, por el otro, aquellos que persiguen muchos fines, a menudo no relacionados y aun contradictorios, conectados, si acaso, de algún modo *de facto*, por alguna causa psicológica o fisiológica, no vinculados por algún principio moral o estético.⁵ Dostoievski, concluye Berlin, es un erizo, portador de un solo mensaje universal, que en realidad era el

⁴ Isaiah Berlin, “El erizo y el zorro”, en *Pensadores rusos*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 120.

⁵ Isaiah Berlin, *op. cit.*, pp. 69-70.

centro del universo del propio Dostoievski: su visión es de uno, no de muchos, es una sola sustancia. Tolstoi, en cambio, es un zorro, un pluralista.

En mi opinión, lo más rescatable e iluminador de esta obra de Bajtín reside en su investigación acerca de los orígenes de la novela como género, en añadir a la epopeya la retórica como fuente del género y, sobre todo, el carnaval, contribución originalísima en esta investigación, y de gran trascendencia.

Pero, como he afirmado líneas arriba, hay aspectos del concepto de dialogismo muy dignos de tomarse en cuenta para reconocer mejor las características de un texto narrativo. En las líneas que siguen intentaré mostrar los aspectos del dialogismo que se manifiestan en *El astillero* y ayudan a comprenderlo.

El astillero es, para muchos, la obra maestra novelística de Juan Carlos Onetti. No me detendré en resumir la anécdota, puesto que el lector ya la conoce. Tres son los temas de la novela: uno, el tiempo, el efecto devastador del tiempo sobre las personas y las cosas que les conciernen; dos, el absurdo de la existencia humana; tres, la pureza vista desde su pérdida.

El ex proxeneta *Junta* Larsen regresa a Santa María gordo, fodongo, semicalvo, ligeramente inclinado hacia el suelo, sin las energías que le llevaron una vez a fundar el gran prostíbulo del pueblo de Santa María. Llega con un proyecto que responde a una invitación para echar a andar de nuevo el viejo y arruinado astillero. Las ilusiones y las pocas esperanzas que hay en los personajes se consumen como brasas adentro y en torno a ese astillero que deviene una pila informe de ladrillos devorados por un cerro de musgo, una madeja de hierros carcomidos por el orín. En tal sentido, hay una perfecta correspondencia entre el astillero y los hombres que lo sostienen: uno y otros sucumben bajo la acción del tiempo inapelable.

De aquí se deriva otro tema caro a Onetti: la vida como estafa, como sinsentido, como fracaso y absurdo, cuyo planteamiento, sin embargo, no es unívoco: “una tarea polifónica es incompatible con el planteamiento unívoco de una sola idea”,⁶ escribe Bajtín, esto es, en el caso de *El astillero* la melodía es la misma pero las voces diferentes. Un mundo artístico monológico no conoce el pensamiento ajeno, la idea ajena como objeto de representación. En la novela de Onetti, la conciencia de Larsen se pone en contacto con otras, igual de desesperanzadas, sombrías y taciturnas: la del

⁶Mijail M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 11.

escéptico doctor Díaz Grey, que se ha quedado en Santa María para ver confirmado *en otro* un principio filosófico de orden vital: la vida es una estafa, un absurdo que invariablemente acaba con la muerte; la de Kunz, aquel estólido inmigrado alemán, “cómplice ofrecido para cualquier cosa, de la que triunfara, de todos los actos aún no nacidos”, que se pasa los días en la ruinosa oficina sobre un libro de estampillas; el siniestro Gálvez, con sus abismos de odio hacia Petrus, hacia Larsen, hacia la mujer a la que preñó, y que destruye todo lo que toca; la de Petrus, el viejo, lejano como un dios maligno que rige los destinos de sus víctimas: él *invita*, convoca a sus víctimas a encarar el fracaso, la decadencia, la ruina, como aquel personaje del cuento “Bienvenido, Bob”, invita al joven Roberto a ingresar a la repugnante “madurez” del hombre. Corrupto y perverso, Jeremías Petrus engaña a sus víctimas ofreciéndoles causas perdidas, promesas incumplidas: las gerencias fantasmas de un astillero sin esperanza.

Así pues, los personajes masculinos son de alguna manera unos espejos de otros, cumpliéndose así uno de los principios básicos del dialogismo. Las relaciones humanas son contractuales y esos contratos los hacen siempre los hombres y en esos convenios hay siempre una farsa. En un diálogo con Larsen le dice Díaz Grey:

También yo, claro. Petrus es un farsante cuando le ofrece la gerencia general y usted otro cuando acepta. Es un juego, y usted y él saben que el otro está jugando. Pero se callan y disimulan. Petrus necesita un gerente para poder chicanear probando que no se interrumpió el funcionamiento del astillero. Usted quiere ir acumulando sueldos por si algún día viene el milagro y el asunto se arregla y se puede exigir el pago. Supongo.⁷

Pero supone mal, en mi opinión. Larsen *sabe* que va para nada, que su regreso a Santa María sólo es una pausa sin sentido, un acto vacío. Y sin embargo toma en sus manos una empresa perdida de antemano como un desafío semejante al del heroico —pese a todo— personaje de *El viejo y el mar* de Hemingway, el viejo pescador Santiago que, luego de ochenta y cuatro días de no haber pescado un pez y ser considerado por ello definitivamente *salao*, se atreve a lanzarse otra vez al mar. Así Larsen, en su empecinado regreso a Santa María, para demostrar que el hombre puede ser destruido, pero no vencido, como reza el principio hemingwayano.

⁷Juan Carlos Onetti, “El astillero”, en *Obras completas*, México, Aguilar, p. 1118.

¿Qué ocurre con los personajes femeninos? Angélica Inés, la hija de Petrus, es apenas una sombra, un personaje objeto, sin voz, lo mismo que Josefina, la sirvienta. Los personajes femeninos no son sujetos en esta novela, mientras los masculinos poseen una vida intensa como activos representantes de la decadencia que los rodea. La mujer encinta de Gálvez es la más activa. Pero las tres mujeres, como en las novelas de Kafka, tienen la función de mediadores, y en este caso, mediadores de Larsen para que éste obtenga determinados fines. Si antes había usado a las mujeres como fundador del prostíbulo, ahora —la marca del destino de Larsen— usa a las tres para no perder la batalla rindiéndose. Angélica Inés es el camino para casarse con la presunta fortuna del viejo. Josefina, la sirvienta, intermedia de la intermediaria, acabará siendo el último objeto de placer carnal —sustituto de su ama— de Larsen. La mujer preñada de Gálvez será también cortejada por éste para conseguir nada más un favor que no podrá ser otorgado: obtener de Gálvez el título de las acciones falsificado por Petrus. Pero una prueba de la indiscutida decadencia de Larsen es que de las dos mujeres a la que nombraba, pensando, “la loquita” y “la preñada”, no consigue a ninguna: no obtiene nada de ellas, y sí, como limosna, el pobre cuerpo de la sirvienta.

Larsen, por otra parte, como lo pide la teoría bajtiniana sobre el héroe, no coincide consigo mismo. Contradice, de entrada, los pronósticos de las voces ajenas; contradice a Kunz y Gálvez en la oferta de salario pidiendo menos que los ex gerentes; contradice, finalmente, a su destino: se mece en un vaivén que va de la confianza (ya que no de la esperanza) en el proyecto de rehabilitar el astillero y su propia vida, a la conciencia del fracaso y a la obligación de asumir ese fracaso como destino. Veamos, por ejemplo, lo del salario. ¿Por qué Larsen acepta un salario tan bajo pese a las ofertas de Kunz y Gálvez que van para arriba? Primero, porque Larsen sabe de antemano que esa empresa no tiene futuro. Segundo, y esto es una conjetura, para romper con la cadena de la mala suerte, salirse del juego, del engranaje de los ex gerentes que han trabajado y fracasado para Petrus y cobrarse independencia, no sólo respecto de ese engranaje, sino respecto también del autor.

El siguiente paso en mis reflexiones es el papel de las dimensiones espacio y tiempo en la novela. Dostoievski veía y pensaba su mundo en el espacio y no en el tiempo, ha observado Bajtín. De ahí su profunda tendencia hacia la forma dramática pero sin la premisa dramática de un

mundo monológico unitario. ¿Qué ocurre con Onetti? Veamos. Los espacios en la novela —el astillero, la glorieta, la casilla miserable de Gálvez, Santa María (el café en el hotel Berna, la cárcel) son todos los escenarios de las acciones, donde las almas viven su desgaste. Son los lugares que sustituyen a la plaza pública, y donde ocurren los desenmascaramientos, destronamientos y coronamientos. El coronamiento en *El astillero* es paródico y amargo. El ex proxeneta, antes rey de las prostitutas tiene ahora como reino un astillero en ruinas y como corte ese par de cortesanos que son Kunz y Gálvez —quien acaba en la infamia y el suicidio. Estos espacios son como escenarios teatrales donde ocurre la parodia. Parodiar significa crear un *doble destronador*, un mundo “al revés”. Por eso la parodia es ambivalente. Gálvez es el *doble destronador* de Larsen: además de ser su doble, su espejo, le arrebató la escasa confianza que tiene en sus proyectos y en la vida, y, al mismo tiempo, le hace ver con su propia muerte el verdadero rostro que Larsen tiene: la imagen de la muerte. Larsen se pone en manos de Gálvez desde el momento en que éste se apodera del título de acciones falsificado por Petrus y que Larsen necesita para no ser vencido.

Los espacios en Onetti existen de tal manera que obligan a sus personajes a hablar con sus dobles, con sus espejos, como ocurre en Dostoievski: Larsen con Díaz Grey —quien está más allá de toda esperanza—; Larsen con Kunz —que habrá de mostrarle el rostro ridículo del proyecto—; Larsen con Gálvez el doble destronador, el muerto en potencia que habrá de revelarle la suya propia; Larsen y Petrus —quien habrá de fungir como una suerte de Dios impío. Sin embargo de que las contradicciones de ese hombre que es Larsen se desarrollan en varios escenarios, es en fin de cuentas, uno solo, el astillero —símbolo de su ruina— y, dentro y sobre éste, el tiempo, el principal protagonista de la novela, ese tiempo que carcome edificios, proyectos, cuerpos y almas. El astillero *está* ahí, como una bóveda que los cobija, pero sobre ese astillero está el tiempo, que todo lo corrompe. El tiempo y sus accidentes: el paisaje desolado, despoblado, de grandes estancias ganaderas, llenas de fango y niebla persistente, azotadas por un viento casi rulfiano:

El viento giraba arremolinado y por juego sobre el techo del cafetín, las rectas calles de barro, el edificio de la fábrica de conservas; pero ya enroscaba su mayor

violencia encima de la Colonia, de los trigales de invierno, del gran tren lechero que corría tartamudeante por la planicie negra del otro lado de la ciudad.⁸

Pero este paisaje tiene resonancia interior, que es lo importante:

Larsen se detuvo, trató de comprender el sentido del paisaje, escuchó el silencio. “Es el miedo”. Pero ya no le preocupaba; era como el dolor suave, conocido y compañero de una enfermedad crónica, de la que uno en realidad no va a morir, porque ya sólo es posible morir con ella.⁹

Esa enfermedad crónica es la melancolía, de la que ningún personaje de Onetti escapa sino por la puerta del suicidio. Como Dostoievski, Onetti nunca representa la muerte desde dentro. La muerte no puede ser el hecho de la conciencia misma. No se trata, desde luego, de la verosimilitud de la postura del narrador: ni a Dostoievski ni a Onetti les asusta el carácter fantástico de esta postura a lo Poe o Tolsti (en *La muerte de Iván Illich*), ni la necesitan. Lo que a Onetti le importa es el sentido de la muerte de los demás para quienes se quedan: la repercusión de la muerte del prójimo sobre la conciencia. Es significativa la intensidad con que el escritor uruguayo describe la contemplación de Larsen del cadáver de Gálvez:

Larsen no sintió odio ni lástima por la cara blanca sobre la mesa de piedra, endurecida y negándose, aliviada de agregados, un poco obscena la humedad brillante de los ojos entornados. “Lo que siempre dije: ahora está sin sonrisa, él tuvo siempre esta cara debajo de la otra, todo el tiempo, mientras intentaba hacernos creer que vivía, mientras se moría aburrido entre una ya perdida mujer preñada, dos perros de hocico en punta, yo y Kunz, el barro infinito, la sombra del astillero y la grosería de la esperanza”. Ahora sí que tiene una seriedad de hombre verdadero, una dureza, un resplandor que no se hubiera atrevido a mostrarle a la vida. Sólo le quedan los párpados hinchados, las medialunas de la mirada chata. Pero de eso no tiene él la culpa.¹⁰

Lo más terrible de esta escena es que Larsen se contempla a sí mismo en el muerto. Una vez más Gálvez es su espejo. Onetti resuelve la identi-

⁸ Juan Carlos Onetti, *op. cit.*, p. 1130.

⁹ *Ibidem*, p. 1141.

¹⁰ *Ibidem*, p. 1190.

cación de la siguiente manera: cuando Larsen entra por última vez a su cuarto de hotel para recoger sus cosas, ocurre una revelación. La narra así el escritor:

Subió a su cuarto y, tembloroso y cobarde por el frío, fue en mangas de camisa a lavarse a la pileta del corredor, sin necesidad de luz, tanteando para guiarse. No había nada en la noche aparte del ruido alegre del agua. Levantó la cabeza para secarse y sintió el aire mordiendo y enrarecido; estuvo buscando la luna pero no encontró más que la plata tímida del resplandor. Fue entonces que aceptó sin reparos la convicción de estar muerto. Estuvo con el vientre apoyado en la pileta, terminando de secarse los dedos y la nuca, curioso pero en paz, despreocupado de fechas, adivinando las cosas que haría para ocupar el tiempo hasta el final, hasta el día remoto en que su muerte dejara de ser un suceso privado.¹¹

Y más adelante:

Estaba desprovisto de pasado y sabiendo que los actos que construirían el inevitable futuro podían ser cumplidos, indistintamente, por él o por otro.¹²

En otras palabras, no hay salida. Larsen está condenado a cumplir un destino individual que es también colectivo, o mejor, genérico. Volvemos a dar marcha atrás: Larsen, el hombre que lucha contra todos los pronósticos en su contra y contra el destino, acaba una vez más de personaje-tipo: uno más de los ex gerentes generales de la compañía Petrus y Cía., una encarnación más del fracaso, “como si el viejo Petrus los eligiera o los encargara siempre distintos, con la esperanza de encontrar algún día alguno diferente a todos los hombres, alguno que hasta engorde con el desencanto y el hambre y no se vaya nunca”. Pero Larsen se va a la muerte, percibiendo el desplome del astillero como probablemente lo percibió Gálvez.

Como se podrá advertir por el presente trabajo, es prácticamente imposible asumir la metodología de Bajtín sin referirnos constantemente al escritor para quien fue inventada: Dostoievski. El teórico ruso no da más ejemplos que enriquezcan su idea de la dialogía y la monología. Y sólo con ejemplos abundantes se puede comprender un método. He procurado

¹¹*Ibidem*, p. 1192.

¹²*Ibid.*

aproximar lo más posible la novela de Onetti a los espejuelos de Bajtín y mis hallazgos —si es que los hay— no son garantía de la aplicabilidad universal del método, al que considero más bien un punto de vista y una interpretación.

NARRATIVA COLOMBIANA DE FIN DE SIGLO



Luz Mery Giraldo*

Hay una profunda lógica de energía en las artes, pero no un progreso acumulado en el sentido de las ciencias. En las artes no se corrigen ni desaprueban teoremas. Porque lleva el pasado en su seno, el lenguaje artístico, a diferencia de la matemática, tiene tendencia retrospectiva. Esta es la significación de Eurídice. Porque la realidad de su mundo interior está a espaldas suyas, el hombre de palabras, el cantor, se volverá hacia atrás, hacia el lugar de las necesarias sombras amadas.¹

Búsqueda de un nuevo canon, crisis de valores, paradojas y contradicciones, experiencias de la modernidad, la posmodernidad o la contra-modernidad, fin de la historia y de las utopías, legitimación, legitimación de los saberes y los poderes, disolución de la forma, pulverización del sujeto y desintegración de las artes, etcétera, son algunos de los conceptos utilizados para intentar aproximarse a la comprensión y conocimiento de las diversas expresiones culturales de nuestra época.

Avanzado el siglo XX Colombia no es ajena a estas discusiones, ni teórica ni formalmente. En la literatura, desde ella y a partir de ella, diferentes autores han orientado el ejercicio creador y crítico hacia la comprensión o creación de un lenguaje y unas formas que den cuenta del proceso y desarrollo cultural, social, ideológico y artístico de nuestro medio

*Directora del posgrado de Literatura Latinoamericana de la Universidad Javeriana de Bogotá, y profesora de Literatura Colombiana de la Universidad Nacional de Colombia.

¹George Steiner, *En el castillo de Barba Azul*, "Aproximación a un nuevo concepto de cultura", Barcelona, Gedisa Editorial, 1991, pp. 172-173.

y de nuestra época, así como de otros contextos con los cuales ha establecido relaciones dialógicas.

En el recorrido de la segunda mitad de este siglo la narrativa colombiana ha tomado un cuerpo insospechado, y sobre todo en los últimos tres lustros se ha manifestado en un movimiento vertiginoso que logra articular nuevos discursos, desde los cuales se expresan modos de vida y pensamiento acordes con el cambio de valores sociales, ideológicos y culturales, y con la evolución y desarrollo del mundo y la civilización moderna. Ese cuerpo literario permite hablar de la definición de unas formas narrativas que, según la inestabilidad del presente, cuestionan los cánones imperantes en el pasado.

Afirmar hoy que Colombia es “tierra de poetas”, para referirse a la identidad literaria de nuestro país, parece cosa de la Arcadia (como puede ser también hablar de la “Atenas sudamericana”), pues en nuestra evolución creadora los escritores de diversos géneros se multiplican demostrando una variada obra en marcha. Si se estudia la narrativa puede constatarse la profusión de obras y autores que se abren camino en el cuento y la novela, al lado de aquellos que tienen asegurada la recepción literaria en nuestro país o en el exterior. Así como el desarrollo de la empresa editorial que privilegia la difusión novelística (aunque en muchas ocasiones da preferencia a la literatura de consumo, no sólo transitoria sino de indudable calidad estética), además de la presencia (no siempre reconocida, valorada y aceptada) de la crítica especializada, cuyos acercamientos analíticos a obras y autores, hechas en muchos casos con rigor científico, con lecturas hermenéuticas, con relaciones ideológicas y culturales, etcétera, aportan al conocimiento y comprensión de las letras, e igualmente al conocimiento y comprensión de la época, la cultura, el medio y las circunstancias a que estas obras hacen referencia.

La lectura asegura la existencia de la literatura y la recepción estética logra consignar su memoria, su significación y su valoración. En lo que va de nuestro aprendizaje cultural la narrativa tiene asegurado un lugar en la historia literaria nacional. Aunque aún es tibia la recepción crítica de algunos de nuestros novelistas y casi helada la recepción del cuento, es posible afirmar que gracias a unos lectores, a unos estudiosos y a unos críticos que han tenido la oportunidad de constatar la calidad literaria de ciertas obras y de degustar el significado y las propuestas de la aventura narrativa actual, las letras colombianas tienen asegurada su presencia y participación en el panorama del fin de siglo.

El escritor de hoy, como verdadero actor de la cultura, manifiesta cada vez más enfáticamente su compromiso con la época, la sociedad y la literatura, al crear y fomentar el diálogo crítico, la reflexión, y la toma de conciencia de su tiempo y de su medio. Asimismo favorece una actitud indagadora, reflexiva, cuestionadora y contestataria, a la vez que lúdica, trágica o dramática. El ejercicio literario en sus relaciones creativas, interpretativas, críticas y analíticas ha cambiado su manera de proyectarse en los tiempos actuales. Algunas formas de análisis de reconocida vigencia en los años setenta se han modificado, y la relaciones con la sociología y determinadas lecturas de orden ideológico, político y hasta psicológico se matizan con estructuras semióticas, hermenéuticas y simbólicas, haciendo que el discurso literario se lea desde categorías polivalentes.

Es indudable que cada época tiene su forma de escribir y de leer, como también es cierto que en nuestro país ha sido común valorar las obras literarias desde la concepción o tradición poética. Se ha considerado, desde antaño, que nuestra más destacada novelística viene de la poesía o se alimenta de ella.² Así, Jorge Isaac, José Eustasio Rivera, Gabriel García

²Tanto Isaacs como Rivera incursionaron en la poesía. El primero ha sido considerado "poeta por sus páginas en prosa y por sus versos", según la tradicional afirmación que retoma Fernando Charry Lara en el prólogo a la edición facsimilar de *La lira nueva*, de José María Rivas Groot, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1993. Desde este concepto se ha demostrado la poeticidad y lirismo de *María*, produciendo, en ocasiones, lecturas "que son casi sueños". Cfr. *"María". Más allá del paraíso*, Cali, Alonso Quijada Editores, 1984. En cuanto a Rivera, su poemario *Tierra de promisión* se hace presente en la plasticidad y el ritmo del lenguaje de su novela, así como su concepción de literatura y poesía, propia de la estética romántico-modernista, y su plasticidad se funde con problemas que en la literatura de los años 20 en América Latina entran en relación con situaciones sociales y políticas. *La vorágine* resiste lecturas de su lenguaje poético y del nuevo lenguaje que propone desde estructuras que resultan complejas para su tiempo. Aunque Gabriel García Márquez no viene directamente de la poesía, en más de una ocasión ha reconocido los cimientos de su formación literaria en la lectura de los poetas de "piedra y cielo". La factura de *El otoño del patriarca*, hecha con reminiscencias poéticas: evocaciones modernistas, versos de Rubén Darío, juegos verbales con gran potencia plástica y musical, asociaciones literarias, movimientos hiperbólicos y elípticos, se funde a la potencialidad del carácter sugestivo proyectado a través del mundo mítico y del imaginario popular y primitivo que, marcado por ritmos e imágenes poéticas, traza, en la totalidad de su obra, un arraigado sentido de la poesía que suscita la fascinación por la imagen. Álvaro Mutis se inicia con el lenguaje poético y evoluciona procesualmente hacia el relato. Su mundo literario, más cargado de conceptos que de imágenes, proyecta una visión de mundo en el que la poesía constata la realidad como "una fértil miseria" y al hombre y al poeta inmersos en la historia testimoniando la devastación, el deterioro, la tierra baldía, el azar, el sin sentido y la desesperanza, es decir, el límite del desastre moderno.

Márquez y Álvaro Mutis, autores arquetipales o modelos,³ son valorados en nuestro medio sobre todo por su cercanía con lo poético, por su visión de mundo o por determinados y sugestivos recursos estilísticos. Si bien cada uno de ellos pertenece a un determinado momento de la historia literaria nacional, latinoamericana o mundial, igualmente determina una concepción de cultura y de literatura desde la cual se evidencia o se constata un canon.

Hemos afirmado que hacia fines de la década del setenta la narrativa colombiana no se ha marginado del dinamismo literario que se proyecta en América Latina. Esto se hace notorio en la producción narrativa que, en cuento y en novela, se abre hacia un lenguaje heterogéneo. Esa heterogeneidad, unida a la variedad de perspectivas socio-culturales, no permite estudiar la literatura de fin del siglo XX desde las clasificaciones tradicionales: es inadecuado e insuficiente utilizar categorías como regionalismo, identidad, costumbrismo, realismo mágico, literatura urbana o literatura rural, criollismo, etcétera, puesto que la gran diversidad de temas y problemas del mundo contemporáneo evidencia la ruptura con la homogeneidad. La convicción de que se vive en una constante crisis de valores a nivel nacional, mundial e individual, la puesta en escena de la vida nacional en confrontación con la internacional, la disolución del sujeto, la revisión de la historia y de la cultura en sus más variadas expresiones, el desarrollo de la ciencia y de la técnica, la legitimación de los saberes y de los poderes, la cada vez más caótica experiencia de la vida citadina son, entre muchas, circunstancias que intervienen en la vida cotidiana contemporánea generando cambio de nociones, de valores y de perspectivas.

El escritor actual asume el riesgo de mirar desde los orígenes o desde el apocalipsis. Por eso, hablar de heterogeneidad es hablar de multiplicidad de visiones. En nuestra realidad de latinoamericanos es posible encontrar la convivencia de viejas tradiciones con nuevas formas de vida, lo que permite ampliar el carácter múltiple expresado en nuestra literatura: así pues, obras de clara raigambre regional elaboran problemas de índole citadina y viceversa; obras del momento contemporáneo discurren sobre problemas decimonónicos; obras de corte mítico se confrontan con otras de corte moderno, etcétera.

³Para una ampliación de esta idea véase mi prólogo "La novela colombiana en visperas de un nuevo siglo", en *La novela colombiana ante la crítica*, Cali, Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, Bogotá, CEJA, 1994.

Aunque se ha considerado que la historia, la concepción ciudadina y la escritura que se repliega sobre sí misma⁴ son tres de los factores que inciden en la nueva narrativa, debe tenerse en cuenta que de la mirada en perspectiva o en prospectiva, de la visión de ciudad y urbanismo, y de las distintas formas de concebir y articular el discurso y la escritura como lenguaje protagónico, dependen también muchas variaciones.

Para precisar lo anterior es necesaria una breve reseña de estos factores y modalidades:

1. Desde el reingreso en la historia se penetra en el pasado precolombino y el pasado moderno. En el primero se reelaboran y recrean cosmogonías a partir de la doble articulación que, desde la oralidad y la escritura, logra la convivencia en el mundo primigenio y la intervención de la contemporaneidad. Ejemplos concretos pueden encontrarse en *El gran jaguar* (1991), *Los ojos del cielo* (1993), de Bernardo Valderrama Andrade; *Changó el gran putas* (1983), de Manuel Zapata Olivella, y *Celia se pudre* (1986), de Héctor Rojas Herazo.

En el segundo caso, la historia moderna entra en acción de varias maneras: penetrando en el pasado desde las fuentes históricas, reasumiendo el pasado nacional u occidental según relaciones transculturales, cuestionando o reinventado el pasado inmediato, y explorando el pasado desde la conciencia del ámbito cultural. Estas cuatro modalidades definen la manera como el autor entra en relación profunda con la historia moderna.

— Con el *regreso al pasado nacional, latinoamericano y occidental*, se asume una actitud de recapitulación en la cual se recrea un periodo histórico y se fabulan diversas realidades, personajes y acontecimientos. Esta recapitulación (¿estética del retorno?) de la misma manera que recrea periodos históricos, propicia la reflexión, el conocimiento y la indagación sobre éstos y sus procesos, así como sobre los ideales o utopías que definieron actitudes de la época. Los autores aprovechan diversos recursos y herramientas, tanto de lenguaje como de cosmovisión, para lograr estructuras significativas. Podrían citarse varios ejemplos, entre los cuales sobresalen algunos cuentos de Pedro Gómez Valderrama y su novela *La otra raya del tigre* (1977); *Los cortejos del diablo* (1975), *La tejedora de coronas*, (1982), *Sinfonía desde el nuevo mundo* (1990) y *Los ojos del Basilisco* (1992), de Germán

⁴Véase R. H. Moreno-Durán, *Taberna in fábula. La experiencia leída*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992, p. 10.

Espinosa; de Próspero Morales Pradilla *Los pecados de Inés de Hinojosa* (1986), y de Andrés Hoyos, *Conviene a los felices permanecer en casa* (1992).

En estos autores se destaca la recreación de la Colonia, la independencia y ciertos momentos del siglo XIX. Siguiendo a Alejandro Losada,⁵ existe en ellos una manera de pedirle cuentas al pasado para buscar la comprensión y conocimiento de los hechos o de las ideas que determinaron la historia contemporánea, en aquellos países en vía de desarrollo y estructuración. Cada uno con su propio lenguaje: barroco en Espinosa, legendarizado en Gómez Valderrama, de cronista en Morales Pradilla, y con pronunciada ironía en Hoyos, sin que esto signifique que cada cual no utilice unos y otros recursos de la escritura contemporánea. Un caso que no debe dejarse de lado es el del tratamiento de Bolívar de parte de escritores como Gabriel García Márquez y Fernando Cruz Kronfly. En los dos autores el héroe adquiere características humanas al ser despojado de la mitificación conferida por la historia oficial. En *El general en su laberinto* (1989) y en *La ceniza del libertador* (1987), uno y otro autor presentan al héroe caído a imagen y semejanza de la historia de una patria llena de falsedad y de miseria. Desacralizar al prócer significa penetrar en un momento histórico que al ser enaltecido desde su protagonista individual, esconde los secretos de su realidad.

— Reasumir el *pasado nacional y occidental* según experiencia de *transculturación* y exponiendo el cambio de mentalidad, la evolución y desarrollo de las ciudades según sus habitantes, su arquitectura, las relaciones sociales, y el ingreso a modelos culturales propios de la mentalidad capitalista, se evidencia en obras como *El rumor del Astracán* (1992), de Azriel Bibliowicz (quien ambienta su novela en Bogotá alrededor de los años 30-40 y relaciona la migración judía como un importante episodio de nuestra historia, común en distintas partes del mundo); en *Los parientes de Ester* (1978) y *Compañeros de viaje* (1991), de Luis Fayad (en cuyo eje concentra la monotonía y anacronismo de Bogotá y el país en la década del 60 al 70, y alude además a la presencia social y económica de los libaneses en el país). También puede tenerse en cuenta *La isla de la pasión* (1989),

⁵La conciencia de la historia, la del pensamiento y modo de ser ciudadano, y la del lenguaje elaborado desde una escritura que de manera prolija se orienta hacia un deber ser que apunta a la estética del gozo o del placer, o a la estética carnavalesca, puede leerse en el prólogo citado en la nota anterior.

de Laura Restrepo, quien desde la historia de México en su periodo revolucionario penetra formas de desarraigo y exilio.

— A partir del presente indagar en *el pasado inmediato* es otra de las maneras de ficcionalizar la historia. Cuestionar el presente, indagando, burlándolo y parodiándolo con humor e ironía, es una de las propuestas del narrador actual, porque, como dice uno de los personajes de Rodrigo Parra Sandoval: “el humor es el arma contra la solemnidad y la diatriba”. Así se aprovechan acontecimientos recientes, fragmentos de la vida cotidiana nacional, “la letra menuda” de la vida social y política, espacios y clases socioculturales, etcétera, que en la mayoría de los casos entran en confrontación con situaciones de orden mundial e internacional. Así, por ejemplo, R. H. Moreno-Durán conduce al lector hacia las veleidades de “la historia secreta de las naciones”,⁶ y ahonda en los “secretos de salón”, tal como puede constatarse en toda su producción novelesca.

En Rodrigo Parra Sandoval la serie publicada bajo el título de *Historias del Paraíso* (incluyendo la obra inédita *Tarzán y el filósofo desnudo*), se encuentran alusiones pertinentes al país del Sagrado Corazón, concentradas en los diversos esquemas sociales, educativos y culturales, en el desarrollo político e industrial y, sobre todo, en el sistema violento de su realidad interna, desde los cuales se cuestiona su estado permanente de enajenación.

— En los abismos finiseculares la historia adquiere otras connotaciones en la narrativa de Eduardo García Aguilar y en Ricardo Cano Gaviria. El primero recrea en *El viaje triunfal* (1993) y en *El bulevar de los héroes* (1987, traducido al inglés, con prólogo de Gregory Rabassa, en 1993), el paso de un siglo a otro, desde reflexiones implícitas y recreaciones del modernismo y las primeras vanguardias, asumidas como hilo vector para la vivencia analítica. El significado del periodo se relaciona, sobre todo, desde la estética del fin de siglo XIX al aludir a hechos históricos y a autores que definieron con sus obras artísticas y literarias —con su actitud y su pensamiento— un modo de ser vital, cultural y de época. La experiencia de desastre que caracteriza el fin de milenio parece ser, según la novela, un signo común entre el siglo anterior y el presente, en los que las búsquedas, el sentimiento de crisis y de pérdida, identifican al hombre.

⁶Véase Alejandro Losada, “La historia social de la literatura latinoamericana”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Vol. II, No 24, Perú, 1986.

Por su parte, Cano Gaviria, en su biografía novelesca *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra* (1990), retorna a la época y los lugares habitados por el poeta santafereño y reproduce episodios de su vida, del país, de América Latina y de Europa, aprovechando al máximo la exploración en la historia. Así también en sus tres relatos *En busca del Moloch* (1989) reconstruye ambientes del siglo XIX en Bogotá y los problemas partidistas del país, desde interesantes perspectivas narrativas cercanas al mundo europeo. En *Una lección de abismo* (1991) la recreación nostálgica del romanticismo en atmósferas europeas hace vivir, desde la forma epistolar, el carácter reflexivo y ensoñador del hombre cuyo espíritu romántico lo conduce por caminos de la sensibilidad y el encuentro con las profundidades abismales del ser y del otro. Es decir, de aquello que sólo es posible en la "Arcadia literaria", cuyo juego narrativo y poético conduce a la tradición histórica de Europa y al estado marginal de Colombia.

En esta *estética del retorno* propuesta por los autores prevalece la nostalgia por un mundo perdido, y en el caso de Cano Gaviria se transforma "la cotidiana imitación de Europa",⁷ que definió al modernista, por la necesaria recreación y admiración de su cultura. Cabe en este apartado mencionar *La risa del cuervo* (1992) de Álvaro Miranda, en la que se mueven esperpénticamente figuras de nuestro pasado independentista, acompañadas por el "nunca más" del cuervo de Edgar Allan Poe, quien, mientras dicta al poeta su palabra testimonial con su risa la degradación del hombre en el fango de su propia miseria.

Algunos de estos ejemplos son sólo una muestra de novela histórica, de novela sobre la historia o con referencias a diversas modalidades de la historia (nociones y categorías que merecen un estudio más amplio), en los que sus autores recrean, reelaboran o parodian la historia nacional, continental u occidental, y suscitan confrontación y cuestionamientos. Al asumirla en su pasado remoto, colonial, independentista o de conformación de la república se penetra en sus ideologías y utopías (Gómez Valderrama, Valderrama Andrade, Espinosa, Hoyos, Morales Pradilla, Cruz Kronfly). Al replantearla en su pasado inmediato los autores ponen en tela de juicio sus repercusiones sociales, políticas, religiosas, ideológicas y culturales (Moreno-Durán y Parra Sandoval). Al revisarla en su transculturación dan

⁷Véase José Luis Romero, "Las ciudades burguesas", en *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI Editores, 1976.

muestra de la movilidad sociocultural y el desarrollo de nuestras ciudades y mentalidades (Bibliowcz, Fayad). Al reconstruir las atmósferas de pasado cultural, propio, heredado o anhelado proyectan una visión de mundo y de cultura artística, y una concepción selectiva de poeta profeta o de poeta apocalítico vigente en la mentalidad burguesa o en la mentalidad finisecular (Cano Gaviria, García Aguilar, Miranda).

Unos y otros, en mayor o menor grado, testimonian el desastre, desajuste y crisis de nuestro tiempo. Según las nuevas propuestas temáticas y formas entran en el pensamiento universal, y al manifestar las fisuras de los valores y los mitos gastados propician la necesidad de pensar a partir de una nueva sensibilidad. De ahí que las distintas maneras de mirar la historia estén tejidas a la experiencia de la ciudad como forma de vida y pensamiento y a la escritura que, desde la estructuración del discurso, ofrece múltiples posibilidades. Volver a la historia, desde la mentalidad contemporánea, parece ser una manera de asumir la identidad en lo que ésta significa a las puertas del siglo XXI, conservando, en gran parte de los escritores colombianos y latinoamericanos, la nostalgia de lo que no fuimos y quisimos ser.

2. *Pensar la escritura* es uno de los actos problemáticos de la literatura moderna, según el desarrollo de la mentalidad civilizadora. La literatura actual establece el punto de unión entre la ficción y la escritura conciente a través de la reflexión estética, semejante al hombre que toma conciencia de sí mismo al entrar en relación con el mundo que lo rodea. El mundo, para el hombre de hoy, es el de las ciudades y sus habitantes. Esta relación establece puntos de encuentro y desencuentro, indagaciones, cuestionamientos, conflictos, gozos y desvelos.

La obra literaria, como el hombre, al fundirse en la reflexión sobre su ser crea un juego de espejos o representaciones que duplica simultáneamente entre el ser y el hacer. Visto desde la literatura se apunta hacia *el ser del lenguaje* y el *qué hacer* con el mismo. Este juego, conocido como “repliegue del lenguaje” o de las artes sobre sí mismas,⁸ sugiere la puesta en abismo, la multiplicidad, la descentralización y la fragmentación. Su proceso explicita la ruptura de los límites del lenguaje y propone la libertad de toda servidumbre.

⁸ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI Editores, 1966, páginas 288-299.

En nuestra historia literaria este recurso se ha fortalecido desde comienzos de este siglo con el modernismo hispanoamericano y las vanguardias, reforzándose en los años sesenta con la necesidad de constatar la identidad americana a nivel sociocultural y de lenguaje, y en la más reciente producción su fortalecimiento varía según el cambio de concepto de literatura y de arte, acorde con la experiencia técnico-científica, el desarrollo y conformación de las ciudades, la búsqueda de formas, la influencia de la imagen transitoria, la vinculación de las teorías y los métodos, y la constatación de pérdida de utopías. Muchas de estas circunstancias intervienen en el proceso creativo o en el material para la ficción.

En las modalidades escriturales de nuestra narrativa entran en juego la oralidad y la escritura, haciéndose cada vez más activa la segunda. Al interior de éstas se dan varias posibilidades, entre las cuales pueden destacarse la metaficción y autoconciencia, la tensión irónica provocada a través de la parodia y la burla (lograda a veces desde el folletín), y la utilización de ciertos recursos propios del realismo literario elaborados de manera muy contemporánea. En unos y otros casos puede reinar el exceso del lenguaje o la economía verbal.

Desde *De sobremesa*, pasando por *La vorágine*, *El buen salvaje* y *Cien años de soledad*, hasta la narrativa de R. H. Moreno-Durán, Rodrigo Parra Sandoval, Óscar Collazos, Ricardo Cano Gaviria, Fernando Vallejo, Álvaro Pineda Botero, Freddy Téllez, Fernando Cruz Kronfly, Darío Ruiz Gómez, Nicolás Suescún, Boris Salazar, Fanny Buitrago, Eduardo García Aguilar, Marco Tulio Aguilera Garramuño, Roberto Burgos Cantor, Ramón Illan Bacca, Luis Fayad, Francisco Sánchez Jiménez, Antonio Caballero, José Luis Díaz Granados, Evelio J. Rosero, Julio Olaciregui y José Luis Díaz Granados (y tantos a quienes se debe un análisis serio), la narrativa colombiana, como la latinoamericana, ha trasegado por los territorios del lenguaje que se piensa a sí mismo.

En *De sobremesa*, José Fernández, el narrador, en un marco urbano y cosmopolita expone sus meditaciones en torno a la vida, la literatura, la estética y las artes. Qué narra y cómo narra adquieren categoría literaria a partir de la lectura del diario íntimo que desdobra el escenario de tertulia donde se desarrolla el hecho literario y el hecho social. En *La vorágine*, Arturo Cova escribe la odisea de su vida como conciencia de aventura escritural. La obra es aventura de un narrador, testigo y poeta que cuncta e incorpora voces y verdades. El texto al ser leído, según la propuesta

de su estructura, genera expectativa sobre la autoría: ¿Rivera?, ¿Cova?, ¿de quién es la aventura de la creación?

En *4 años a bordo de mí mismo* (escrita, según el fragmento final de la novela, entre 1930 y 1932), el narrador escribe el “diario de los cinco sentidos”, y apunta a una estética donde imperan las sensaciones y, desde una mentalidad de clara estirpe urbana, cuenta una historia y vuelca la escritura sobre sí misma. Igualmente en *El buen salvaje* (1966), de Eduardo Caballero Calderón, la voz narradora escribe en sus “cuadernos” su experiencia de latinoamericano en París, sus reflexiones sobre la historia y el ser latinoamericano en su identidad (temas y problemas propios de la literatura latinoamericana en el periodo del *boom*), sobre sí mismo y sobre el ser de la novela. En *Cien años de soledad* (1967) se asume la escritura como vaticinio. Melquíades, el autor metaficcional y heredero de la tradición clásica, escribe un texto sagrado que contiene la revelación en su más íntima esencia. Al ser escrito en lenguaje cifrado, debe ser leído por un iniciado capaz de descifrar los manuscritos. La novela contiene de manera activa la tensión entre la oralidad y la escritura, es decir, entre narrar y contar, efecto que produce la inmersión en el mundo de la fábula y la leyenda consignada para la memoria en el texto escrito. Aureliano Babilonia, al experimentar el descubrimiento de la historia a través de la lectura, vivencia el fundamento de la escritura como principio y fin.

En autores más contemporáneos esta tendencia es a veces más sofisticada. El énfasis del cómo escribir y pensar la escritura fortalece el diálogo entre lenguaje, estructura y realidad. Esto permite el dinamismo narrativo de obras con varios finales, novelas inconclusas, anécdotas escondidas, personajes devorados por el fluir de la palabra, fragmentaciones discursivas, alternancia y yuxtaposición de monólogos y diálogos, etcétera. Esta conciencia de escritura manifiesta la necesidad de romper los vínculos con un pasado literario y cultural. Ángel Rama definió esta actitud como un gesto contestatario con el que los autores buscan autenticidad y dinamismo.⁹ A lo anterior se agrega la preocupación por presentar la obra como biblioteca, pinacoteca o discoteca, de donde resultan creaciones que, acordes con la literatura contemporánea, funden y confunden hablas y escrituras, generando la Torre de Babel, es decir, la Biblioteca de las confusiones.

⁹ Véase Ángel Rama, *La novela latinoamericana, 1920-1980*, Bogotá, Procultura-Colcultura, 1982, pp. 455-494.

— R. H. Moreno-Durán es uno de los autores que más usa estos recursos y actitudes: autoconciencia, relaciones intertextuales, parodias burlescas a la sociedad y la cultura, exceso verbal, anécdotas escondidas y cierto juego erudito unido al carácter monologal de sus personajes y al dialogismo producido por un narrador de tradición omnisciente. Toda su producción narrativa proyecta la visión de una sociedad inmersa en la “filosofía de inodoro” y la “cultura de tocador”, que el autor ausculta gracias a la puesta en abismo de las situaciones narradas fragmentariamente al ir de un tiempo a otro, de un personaje a otro o de una situación a otra, desde evocaciones y asociaciones inmediatas de la conciencia. En cada una de sus obras se propone una determinada “mirada” literaria: la obra dentro de la obra que es “El manual de la mujer pública”, de su primera novela, se multiplica en las alusiones y digresiones sobre diferentes personajes literarios o culturales de Occidente; “La boda de los Arnolfini”, de Van Eyck, constantemente contemplada en *El toque de Diana* (1981) recrea y profundiza el sentido de lo narrado y se complementa con el intertexto *La monja Alférez*, de Quincey; las refracciones especulares que se presentan en *Finale capriccioso con Madonna* (1983) y en *Los felinos del canciller* (1987), son ampliadas con las referencias culteranas que suscita el diálogo entre lo nacional y lo cultural; el recurso del investigador que en las minucias del análisis relaciona los organismos microscópicos a los episodios de la vida cotidiana personal y familiar, y a datos o situaciones de reconocida incidencia en la vida “íntima” de la nación, se expresan con renovada ironía en *El caballero de La Invicta* (1993), y el juego de asociaciones artísticas e ideológicas que compone el mundo de *Metropolitanas* (1986), en el cual se funde el sentido de la obra literaria como lectura y escritura (dos actos bartheanamente gozosos y placenteros), da uno de los toques definitivos para la comprensión de la estética y la poética en Moreno-Durán.

Rodrigo Parra Sandoval establece un juego entre realidad y ficción al utilizar el folletín y parodiar tanto la historia nacional como las grandes metáforas de nuestra historia cultural y literaria, cuyo paradigma concentra a *María y el paraíso*, con todas sus connotaciones.

Así su serie novelística *Las historias del paraíso* construye un mundo a partir de un constante juego de espejos en el que las voces narrativas se desdoblan infinitamente: Amovio Filigrana, Teófilo Falla, Catherine, la abuela; Micaela, Magdalena, Magda, Magdala, Malena, Altagracia Arismendi, Romeo Burgos, el filósofo caleño; Ofelia, Deifilia, Faraón Angola,

Tarzán, etcétera, en una y otra novela narran y desnarran, construyen y destruyen la novela que cada cual escribe en un acto de búsqueda de perfección, convencidos como personajes narradores, de que solamente desde el ensayo y el error se logra construir. Así la literatura, álbum fragmentario de fotos, evocaciones, asociaciones, recortes, ideas, valores, violencia, mentira, realidad y ficción, cuando llega a su totalidad une las hojas dispersas y reproduce el palimpsesto de la vida.

Álvaro Pineda Botero, Freddy Téllez, Boris Salazar y José Luis Díaz Granados, en algunas novelas articulan otras formas metaficcionales. Pineda Botero, en *Transplante a Nueva York*, y Freddy Téllez, en *Ciudad interior*, exponen la experiencia vital y cotidiana de un colombiano en el extranjero: en Estados Unidos en la primera novela, y en países europeos en la segunda. Cada uno de los personajes expresa la experiencia de desarraigo a través de la escritura, reafirma la identidad personal y el ser de la palabra de aquel que minimiza la ciudad al domesticarla en la rutina.

En Pineda Botero escribir una novela es efectuar actos de fundación vital y de comprensión del mundo que atrapan la esencia de la realidad y de las cosas. En Téllez se invita al lector a participar de la elaboración de la novela, destacando la escritura como parte de un proceso que se inicia con la lectura: viajes, ciudades, amigos, sentimientos, relaciones artísticas y literarias que se interiorizan. De ahí resulta la idea de la escritura como una espiral que avanza, rompe, se interrumpe, invierte normas, selecciona y piensa sobre su especificidad. Díaz Granados, en *Las puertas del infierno* (1985), expone la experiencia de escritura en la soledad y autoexilio del escritor que invoca, desde el ensayo y el error, la palabra que lo justifique.

El caso de Boris Salazar tiene ciertos puntos en común con García Aguilar y Fernando Vallejo. Los tres buscan reconstruir un personaje o espacio literario desde formas novelescas contemporáneas. En *La otra selva* (1991) Salazar reconstruye y reinventa los últimos días de Rivera, aprovechando recursos narrativos propios de la novela policiaca contemporánea. Personajes de *La vorágine* reaparecen para contar nuevas versiones de su historia: Alicia, aunque derrotada, se reivindica como mujer con voz propia; Arturo Cova dialoga con el narrador; Rivera entra y sale de la obra. En un permanente desdoblamiento de obras donde un personaje es otro y una novela otra, el narrador mezcla aventuras reales y ficticias hasta evidenciar que la escritura es conciencia vivida, investigada, espía y reflexionada.

Eduardo García Aguilar, en *El viaje triunfal*, al recrear el modernismo hispanoamericano y colombiano, y el paso a las primeras vanguardias, da cuenta del conocimiento y la investigación sobre los autores y la época, y sobre la escritura como una toma de conciencia de valores éticos y estéticos, de la misma manera que Fernando Vallejo, en sus diversas biografías sobre Porfirio Barba Jacob, recrea su propia biografía y establece un doble juego entre la caricatura del país y la visión ideal del poeta. En Vallejo el exceso verbal se justifica con el símil de literatura-vida, que a su vez remite el concepto de Heráclito. Así la palabra fluye vertiginosamente, va en línea recta o curva, hace estaciones, parece regresar, avanza, siempre es la misma y siempre es otra. Análoga al discurso oral la palabra de Fernando Vallejo se convierte en testimonio del fluir del tiempo que pasa, en despliegue de la anécdota, en lenguaje como acontecimiento que consigna evocación y contradicción, perorata y diatriba.

Opuestas a esta amplificación verbal están las obras de Luis Fayad, la narrativa de Darío Ruiz Gómez y de Óscar Collazos, quienes con el rigor de la precisión, la economía de la palabra justa cercana al discurso tradicional, y la argumentación exacta, transmiten la concepción de literatura como principio de comunicación que se dirige a la expresión de unas ideas y unos valores del hombre en el mundo contemporáneo. La crueldad, la desolación, la violencia, la soledad, el amor, el erotismo y la miseria, se dan cita en el lugar sin esperanza de la vida cotidiana. La obra como mimesis muestra la realidad, reinventándola con nuevas modalidades del lenguaje actual y con estructuras que han indagado en el ser de la palabra. Merecen aquí tenerse en cuenta las obras de Arturo Alape, Alonso Aristizábal y Héctor Sánchez. Cada cual ha transitado territorios de la vida cotidiana rural y nacional, y la ha orientado hacia problemas cercanos a los ámbitos urbanos: complejidades psíquicas, desolaciones, espacios cerrados, vida nocturna, etcétera, caminan en una y otra obra expresando el ser de las calles, las habitaciones, las oficinas y las miserias.

Así también la obra de Roberto Burgos Cantor, signada por la tensión entre el mundo provinciano y las expectativas surgidas del desarrollo de las ciudades, habita espacios de soledad, desarraigo, rutina y cambio de valores. A través de la mirada y la penetración en el tránsito por la historia y la nostalgia de los amores y los desencuentros, se logra un lenguaje que oscila entre lo convencional y lo novedoso, y un mundo que proyecta la dimensión local y la contemporánea. Las historias narradas pertenecen al mundo de la

región y se fusionan al universo conflictivo de la modernidad que busca imponerse, constatando recíprocamente la experiencia de una identidad propia que experimenta la amenaza de su disolución o quiebra, y la indefinición de los valores transitorios que se imponen.

Así pues, de lo anterior se puede deducir que las mediaciones y estrategias de la escritura que se piensa a sí misma no siempre son juego de palabras. Cada una de estas propuestas muestran autores que construyen estructuras novelísticas capaces de focalizar al mundo, al hombre y a los lenguajes en sus múltiples dimensiones y actos. Sus búsquedas y construcciones hablan de la fusión de los tiempos y de la necesidad de una conciencia lúcida que brote hacia el mundo. La escritura realiza una emergencia, gracias a la cual el escritor, el lector, la sociedad y la cultura escapan del cautiverio de su medio. La escritura, al penetrar en la historia, en la individualidad, en la ciudad y en las identidades diluidas, logra confirmar, como diría Italo Calvino, que la literatura

es un juego combinatorio que obedece a las posibilidades intrínsecas de su propia realidad, independientemente de la personalidad del autor; pero es un juego que a partir de cierto momento se encuentra dotado de una significación inesperada, de una significación que no tiene correspondencia al nivel en que se encuentre, pero que brota a otro nivel, algo que le concierne íntimamente a la sociedad a que pertenece.¹⁰

Una nueva sensibilidad testimonia el fin de milenio. “Sabueso de su tiempo”, el escritor colombiano se aventura a construir un nuevo lenguaje, a penetrar el universo de la cultura y a indagar en los nuevos o en los viejos valores. Los logros y las expectativas demuestran, en algunos casos “buenas intenciones”, y en muchos otros importantes búsquedas y propuestas.¹¹

¹⁰Italo Calvino, “La combinatoria del mito en el arte del relato”, revista *ECO*, N° 259, Bogotá, mayo de 1983, pp. 17-18.

¹¹Véase Luz Mery Giraldo, *La novela colombiana ante la crítica, 1975-1990*, Cali, Universidad del Valle-Universidad Javeriana.

BERNARDO ARIAS TRUJILLO: LA FOCALIZACIÓN HERMAFRODITA



Roberto Vélez Correa

El misterio que ha rodeado a la homosexualidad, hasta ahora, empieza a descubrirse. Las nuevas generaciones tendrán un fantasma menos y una certeza más: la de la libertad.

Cristina Peri Rossi

Bernardo Arias Trujillo (Manzanares, 1903-Manizales, 1938) fue un escritor de principios de siglo a quien lo animaba todo el espíritu adolescente y la expectativa de las épocas que despuntan. Le correspondió vivir la última fase del modernismo, por cuya estética apostó en muchos de sus escritos que regionalmente situamos dentro del peyorativamente llamado grupo grecoquimbaya. En realidad, fue uno de sus últimos exponentes intelectuales, a pesar de haber sido su contemporáneo, me refiero a Aquilino y Silvio Villegas, Londoño Londoño, Aquileo Arango, Gilberto Alzate Avendaño y el resto de felinos de la palabra, que de alguna manera obtuvieron reconocimiento nacional y hoy figuran en los anaqueles de la historiografía literaria. En su mismo estrado estuvo ubicado su amigo y jefe en la delegación de Buenos Aires, José Camacho Carreño, el *Demóstenes* de los Leopardos.

En Arias Trujillo hay, sin embargo, un remanso de paz en cuanto al texto grecolatino. La furia de sus aguas empieza a penetrar lagos profundos; pero, ello se debe, en nuestro criterio, a dos factores fundamentales: el primero a su fogosidad rebelde, y el segundo a la compulsión homosexual que emerge

de su obra. Si se comparan las páginas de los escritores de su generación, aun de los más veteranos, advertimos que en Bat existe una explícita actitud confesional de una orientación sexual que para la época era, valga la redundancia, inconfesable. De ahí que sus múltiples motivos en prosa y verso, disten de los elegidos por los nuevos modernistas, para quienes la constante exótica y las alusiones a los objetos amados privilegian el género femenino, por excelencia, hasta convertirlo en núcleo creador de la obra.

En Bernardo Arias Trujillo, aun cuando intenta explotar narrativamente los espacios y los perfiles humanos del trópico, su exotismo sólo importa en el lenguaje, pues, por el contrario, emerge el elemento criollista, que intenta rescatar identidades, nacionalismos, objetos adheridos al sentir racial. Desde luego que en algunas ocasiones salen en los símiles y metáforas los paradigmas mitológicos, pero el esfuerzo, la perspectiva narrativa, se circunscribe a los ámbitos cercanos a la nacionalidad idealizada:

Al compás de este aire nativo se dio la carga de Ayacucho por orden del general Córdoba, un mancebo de veinte años de hermosa pinta, bello como Patroclo y por tan serlo, digno de ser amado por Aquiles. Parecía fugado de una rapsodia del Divino Ciego (76).

Por ese frente, ingresan los elementos perturbadores de la ficción de nuestro escritor. La visión pagana no está tanto en los dioses que infringen todas las leyes contra natura, sino que se fija con insistencia en los personajes protagónicos de sus novelas y poemas. Ambas posiciones, la hetero y la homosexual, explotan el morbo de la voz narradora, enfocada hacia sus muñecos de ficción, pero que representan a seres nacidos de la tierra o involucrados con los agrestes paisajes de *Risaralda*.

De pronto en su novela *Por los caminos de Sodoma* los ingredientes exóticos, de impronta modernista, intentan desviar el compromiso del autor con lo auténtico; sin embargo, la corriente de la justificación homoerótica arrastra con aquellos pasajes neoclásicos y románticos que enmarcan la tragedia de María Mercedes y su esplín o desencanto. El mismo tono intimista, confesional, del narrador en tercera persona, da la sensación de recoger de primera mano la conciencia del personaje, como si éste fuera el narrador y no una voz neutral que de tal no posee nada, sobre todo cuando comete innumerables intrusiones, del orden ensayístico-justificativo, hasta caer en el panfleto intimista.

A diferencia de *Risaralda*, *Por los caminos de Sodoma* es una novela influida por las corrientes decimonónicas del naturalismo, el romanticismo y el realismo. Sobre esto último, hasta la declaración inicial intenta acercarla a una supuesta fidelidad de los hechos que el lector debe tomar con la discreción obvia del pacto narrativo que se nos ofrece cuando abrimos páginas de ficción, sobre todo si están enmarcadas por el género novela.

La saga de amores imposibles, de frustraciones trascendentales y la muerte situada en los triángulos amorosos, son constantes románticas que de alguna forma ubican esta novela escandalosa en el contexto literario de su época (1932). También *Risaralda* (1935), escrita tres años más tarde, retoma las tendencias criollistas que empezaron a perfilarse luego de la superación de los ismos del siglo XIX. En este sentido esta obra obedece a necesidades temáticas y a propuestas ideológicas del momento que la equiparan a novelas que resultan involucradas en estas corrientes del rescate de la identidad nacional, como *Don Segundo Sombra*, del argentino Ricardo Güiraldes; *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, y aun con *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, obra con la que *Risaralda* establece un diálogo de familiaridad.

Risaralda, novela de fundación, donde la metáfora es el brote de la vida en los confines de la jungla y en cuyo discurso se plantea el reto de la domeñación de la agreste naturaleza, al igual que *La vorágine*, defiende consignas raciales a medida que explica los destinos influidos por la intolerancia del entorno. Su propuesta estructural, aunque de bordes desiguales en algunos pasajes de enumeraciones innecesarias y por la exacerbación retórica, intenta redondearse si aventuramos la interpretación de una hembra arisca, *La Canchelo*, que se juega su virginidad al azar del advenedizo y aventado Juan Manuel, el vaquero, como el Valle del Risaralda, personaje que es despertado por la posesión, por la doma sobre sus potros y valles, emprendida por los vaqueros de don Francisco Jaramillo Ochoa, el patriarca conquistador. Hasta el sabor de gesta se asocia al de posesión de la dama:

N- Muchacha de betún, Belkis trigueña, estatua antigua, hija de la Sombra, ritmo antillano, tanagra de carbón, virgen de luto: en la opulenta geografía de tu cuerpo de doncella, hubiese acampado con ardor un ejército de varoniles guerreros, y en dos colinas de tus senos concisos, erigido sus banderas vencedoras (119).

Por supuesto que aletea entre la prosa el zumbido de la tragedia: “—No lo creas. Recuerda que detrás del amor, ríe la máscara horrible de la tragedia con una mueca desgarradora. Guárdate de esos ojos verdes, porque son malignos” (239). Esta deducción fatalista viene a corresponder al análisis que Terry Eagleton hace sobre la incidencia de lo femenino sobre el orden simbólico:

La mujer se halla, a la vez, “dentro” y “fuera” de la sociedad masculina; es miembro románticamente idealizado de esa sociedad a la par que la víctima exiliada. La mujer es a veces lo que se halla entre el hombre y el caos, y otras la encarnación de ese mismo caos (255).

El coqueteo hacia lo prohibido plantea sin remedio sus riesgos; sea la nubilidad criolla de la joven hija de doña Pacha Durán o las ubérrimas tierras cuyos árboles tutelares son derribados por la razón humana que blande el hacha inmisericorde. Hay, pues, en el hilo de la historia un presentimiento agorero que fija las fronteras entre lo tocable y lo intocable: lo prohibido y lo permisible. Los designios de la raza negra con su arisca psicología, mitos y prevenciones hacia el blanco se van consolidando en una grave sentencia que erige en su contexto la metáfora narrativa de la historia: “La tierra se va purificando lentamente, con aguas de dolor, de todos los pecados de los hombres” (229). Alguien, una mano invisible, un fantasma, un dios, o simplemente la voluntad ciega de un inocente, toma venganza contra los violadores de la tierra o de la hembra. La naturaleza desbordada de los ríos Risaralda y Cauca es la Némesis criolla que toma revancha en la ficción de *Risaralda*.

Pero, en *Por los caminos...*, igualmente la premonición, la ironía trágica de la contravención principia a diseñar el destino ominoso de su protagonista, el joven provinciano que descubre bien temprano que sus canales de desfogue erótico no son los “normales” y que el reconocerlo le implica un marginamiento de su familia y de sus amigos. La atmósfera de angustia que respira el protagonista, precisamente por sentir galopar su corazón en pos de cuerpos idénticos, está saturada por la descalificación y, sobre todo, por el latente temor al pecado, a la condenación en vida sin el consuelo de una reinvidicación en la eternidad. Y aunque lo justifica, lo explica por razones de educación sexual, de evidente corte cristiano donde la mujer se estigmatiza como objeto de perdición, de contravención, de violación a los textos

sagrados de un decálogo; aún así, el desarrollo del discurso continúa con la naturalidad de quien asume su homosexualidad y cuyo único conflicto reside en la conservación de su pareja, costumbre que le provoca dolor, precisamente por los márgenes desbordados donde se mueve la relación.

Es evidente, entonces, que en la obra de Bernardo Arias Trujillo se percibe una posición difraccionada en la focalización del objeto, en especial cuando éste es un personaje masculino o femenino. Tenemos una mirada heterosexual y otra homosexual que en primera instancia podríamos situarlas en sus dos obras narrativas (novelas) y en los dos poemas clásicos del escritor.

Se plantea una polarización peculiar que es preciso discernir. Al menos en su planteamiento general y en la propuesta ideológica superficial, *Risaralda* es la novela heterosexual, lo mismo que la poesía “Versos a una muchacha deportista”. De otro lado, *Por los caminos de Sodoma* es, junto con el poema “Roby Nelson”, sus dos obras de temática homosexual. Esta división, sin embargo, es, en nuestro criterio, aparente, pues hay bajo la superficie de la segunda lectura una “perspectiva”, una tendencia de ideología sexual que sin lugar a dudas inclina la balanza hacia la preferencia de sus narradores y de las voces del yo hablante de su lírica.

Para apoyar nuestra hipótesis señalaremos algunas acciones y elementos. En principio debemos asegurar que a pesar del evidente conflicto amoroso heterosexual que se plasma al interior del valle del Risaralda entre *La Canchelo* y Juan Manuel, existe una visión “onanista” como la descubre John S. Brushwood en la voz del narrador, tanto cuando se refiere a Juan Manuel, a quien describe con pinceladas paganas, como cuando la imagen enfocada en la bella mulata. Veamos esta caracterización del galán:

Boca varonil, grande y voluptuosa, con cierto bello sensual de chivo. La dentadura, pareja, blanca, con un colmillo adobado de oro, como todos los donjuanes ordinarios que se creen irresistibles cuanto más fulguración hay en sus dientes.

Nótese la contrariedad del narrador que ironiza el papel conquistador de su personaje con el detalle del diente. Además, no es despreciable la carga textual que privilegia el desempeño actancial del varón a través de todo el texto en el papel protagónico, hasta opacar en buena parte a su opuesto femenino encarnado en *La Canchelo*. En efecto, en una lectura atenta se

advierte la preocupación constante de la autoridad narrativa por relevar la figura masculina, cuyo sema es reiterado como un eco permanente que retumba en la escena y en los parlamentos de sus agonistas.

A propósito de lo anterior, apreciemos esta caracterización de tono desencantado, sobre la madre de *La Canchelo*, donde se adivina el destino irreparable de los años y el desgaste natural de los cuerpos bellos que unido al miedo y al vínculo sacro alejan al cortejante:

Ahora Pacha Durán se ha puesto gorda, inmensamente gorda. Es un aerostático negro, que se mueve con pesadez, para hacer garatusas a la clientela. Está su boca sin dientes, los senos desgonzados de lo exprimidos, y nada le queda de su antigua gentileza (51).

Risaralda no escapa al desaire venéreo por parte del narrador, que desarrolla su historia con un presupuesto de inclinación machista, donde la mujer es el fruto apetitoso que se degusta, exprime y luego se bota; que no merece más compromiso que el ritual encantador del cortejo, la seducción y la posesión. A partir de aquí, se convierte en un obstáculo de la libertad individual de su poseedor:

Tiene miedo a verla envejecer, de presenciar día a día cómo se destiñe su belleza magnífica, y siente repulsión de que ella logre cortar su libertad de llanura, cuando en un arranque de aburrimiento y de saudades por regiones distantes, el amor a su negra lo priva de soltar las amarras de su nave hacia otros horizontes de lucha (234).

En el vaquero que encarna Juan Manuel prima el pacto terrígena y trascendental por encima de la adhesión a la carne:

Es amo del paisaje y ejerce soberanía en toda la vida del campo. Y, sobre todo, es libre, orgullosamente libre, y ama su libertad con celo arisco, y nunca se la deja limitar por nadie. Y como es dueño de horizontes, la única jurisdicción que reconoce es la suya, amplia como el llano, y como el llano, libérrima (160).

La mujer, como sinónimo del pecado “cristiano” que alejó al personaje homosexual de *Por los caminos...*, emerge entre la lujuria del paisaje en *Risaralda*, personificada por *La Canchelo*, sólo que ésta es dominada como la potra que demuestra su salvajía con corcoveos. Pero dicha domesticación

—insistimos— tiene su precio, el más caro para un hombre, un llanero que se debe al paisaje sin fronteras: la libertad. Por eso emprende la huida y en ella perece, en un final que presenta la ambigüedad de saber si ésta es el cobro de una deuda por la naturaleza hollada o por la mujer desvirgada.

La mujer condenada a la soledad se representa tanto en *La Canchelo*, la novia viuda, como en María Mercedes, la hembra que es consumida por el imposible orgánico de un amor con David, quien a pesar de iniciarse con esta hembra, no puede vencer su “repugnancia” sexual hacia las representantes del sexo contrario.

El planteamiento argumental es claro: tanto *La Canchelo* como María Mercedes sufren la huida del varón. La primera por el miedo invencible de su amante a ligarse en matrimonio, motivado por su espíritu aventurero y sus ansias de libertad. Pero, también subsiste otro motivo más delicado aún: una aversión racista que deja intuir el texto y que le impide exhibir a su novia en una hipotética sociedad urbana y de complejo blanca. *La Canchelo* tenía muchos encantos, arrolladoras cualidades de inspiración erótica, pero no las suficientes como para romper el atavismo racial: la unión de un blanco con una negra; unión que en el territorio de Sopinga es mirada con desconfianza por sus naturales, aunque de haberse dado se hubiera recibido como un premio a la raza, como el príncipe que eleva social e imaginativamente a su cenicienta. La misma historia en los escenarios citadinos no cuaja y Juan Manuel lo sabe.

En la situación de María Mercedes sucede otra huida del cortejante, pero de distinta factura: la afición del protagonista por los efebos y su repudio por las beldades femeninas, ambos extremos confesos y tolerados, aun patrocinados ideológicamente por la misma María Mercedes, que se refugia en el consumo de sustancias alucinógenas para mitigar su frustración vital:

Oye María Mercedes:

Estoy enamorado, febrilmente enamorado de un muchacho...

—Eso no tiene nada de extraordinario. Da gracias a Dios, de que siquiera no lo estás de una mujer. Eso es más trágico todavía (220).

Antes de conocerla David, fue exaltada por el amigo como una seductora de adolescentes, probada en francas lides íntimas, pero, sobre todo, como una mujer de carácter, digna de la confianza de sus amantes. El joven homosexual, luego de la experiencia de iniciación, no puede vencer el

llamado de la carne prohibida y se queda con el apoyo moral de la hetaira. Al fin y al cabo no había atendido ningún llamado de sus entrañas al acercarse a esta representante del sexo débil: “Sólo una mujer —la única criatura que él no buscó jamás, porque nunca fue deseada— iluminó su senda con fogatas de comprensión amorosa” (1).

Al final, después del periplo de seducciones, amores paganos y decepciones amorosas, David vuelve sobre la senda de la resignación, pero demasiado tarde: María Mercedes, aquella alma que fortaleció sus carnes vacilantes antes de emprender la aventura, había fallecido, al parecer de amor, o mejor, de una ausencia irreparable de este sentimiento. En el ambiente fúnebre de las explicaciones, cuando todo es irremediable, queda flotando otra ambigüedad: María Mercedes murió por la soledad de un amor imposible como el del protagonista o por el hastío que la entregó en los tentáculos de la morfina. Ambas explicaciones son factibles en el remate.

Pero la lectura de ambas novelas nos deja un cierto sabor misógino que no permite otra salida a la solución trágica de las historias. Tanto el ingrediente machista como la preferencia homosexual son funciones activas del relato en Arias Trujillo, y esto lo confirmamos cuando volvemos la atención hacia su propuesta lírica en los dos poemas más representativos de su producción literaria: “Versos a una muchacha deportista” y “Roby Nelson”.

La primera percepción de una lectura ingenua es clasificar el primero como el poema de exaltación a la tierna y tentadora juventud del personaje: “Oh tú, muchacha deportista,/blanca, frutal y sonrosada,/oh tú, carne fresca,/cuerpo duro, suave pelo,/grupa tensa, boca lista...”

Y la segunda, la fruición decriptiva de una aventura homoerótica en un ambiente de arrabal: “Los pecados ladraban como perros sin dueño/entre la bulliciosa cosmópolis del bar”.

Sin embargo, en la obra que refiere a la hermosa dama aparecen unos indicios que contradicen la intención general de lograr un retrato atractivo del sexo, si es que en realidad existió esa intención. La muchacha es recreada a través de calificativos que denotan, ante todo, juventud, frescura, carne de durazno, tentación. Pero se comparte esta impresión con indicios ancestrales que contrastan esta inocencia caracterizadora y se disuelven en una imagen que violenta el fluir animado de la voz hablante: cuando entrega, casi con sadismo, la posibilidad de una violación de ribetes

antropófagos en supuestas playas ardientes: “Yo adivino el secreto/de esa tristeza prócer de raza antigua;/te falta un amor salvaje/en el Haway de las guitarras lánguidas,/y los besos caribes/de un negro en Jamaica...”

En “Roby Nelson” no existe contradicción. La propuesta es radical dentro de los marcos de libertinaje de un puerto que legitima todos los pedidos de la pasión. Sólo coincide la anécdota en la circunstancia dolorosa de la pérdida por pertenecer el jovenzuelo a los muelles inestables de los puertos que viajan con los suspiros de los marineros. Como en *Por los caminos de Sodoma*, el poema “Roby Nelson”, que cuenta una historia, el personaje acepta resignado el destino errabundo de sus amantes, la fugacidad del placer y, sobre todo, la necesidad vital de aprisionar en las redes de la lírica, esos coágulos de tiempo que la memoria evoca para mantener alertas las fibras de la pasión: “¡Roby Nelson! ¿Dónde estarás ahora?/¿New York, Río Janeiro, Filipinas, Balsora,/Panamá, Liverpool?”

Aquí no importa la inclinación hacia uno u otro sexo por parte del narrador, el actuante, lo cual no debe, por necesidad, identificarse con el autor que hay tras él. Pero, lo que sí hay que señalar es el decidido compromiso del escritor, esta vez, el Bernardo Arias Trujillo de carne y hueso con un credo personal que se refleja y refrenda en su estética. Pues así como sus agonistas no tienen recatos en declararse “homosexuales” ante una sociedad impermeable a las aberraciones, también el autor admite que su estilo es consecuencia a su contenido ideológico. *En su página sobre Erasmo*, respaldamos esta afirmación:

Para mi sensibilidad política y para los escorzos felinos de mi estética, Desiderio Erasmo no ha existido acaso nunca. No amo en él su mesura, su eclecticismo, su meditación, sus conciliaciones de abuelo en decadencia. Amo a Erasmo pecador, a Erasmo triste, al ejemplar vencido, al catador de vinos y doncellas, a ese voluptuoso magro que languidecía hasta el éxtasis con el roce no más de un infolio antiguo (48).

Estos “escorzos felinos de mi estética” son elocuentes al indicarnos que el apasionado escritor reconoce, en medio de todo, el riesgo que su afiliación sea decidida en pro del hombre dionisiaco, más que del apolíneo. O sea aquel Erasmo “catador de vinos y doncellas” que le respalda su proyecto de vida pública, cuando al rechazar al conciliador, afirma:

Yo amo a los violentos, a los ambiciosos, a los apasionados. La vida es milicia constante y sólo son dignos de ella los que la jalonan cada día con proezas constructivas (50).

Un hombre sin pasiones es como un ser sin sexo. Los serenos, los ecuánimes, los pacificadores, serán siempre la morralla de la historia, y sólo están bien para poblar las cortes celestiales (51).

Bajo estas premisas creció el Arias Trujillo, escritor de ficciones y el panfletario. Moldeó sus personajes más queridos con las pinceladas que le nacían de las entrañas, de sus convicciones. Así es Juan Manuel, el vaquero de Portobelo, el conquistador de virginidades humanas y terrigenas en el valle del Risaralda; héroe romántico que vence legendarios bandidos y es paradigma de valor. También lo es el narrador que “focaliza” la historia de Sodoma a través de David, cuyo coraje se abre paso entre una sociedad hipócrita y cerrada ante la cual exhibe su identificación sexual como un desafío. Una voz que llega incluso a señalar como cobardes a aquellos que tranquilizan sus conciencias en un matrimonio de conveniencia social, mas nunca íntima.

Admirador y estudioso como era de la obra de Óscar Wilde, Bernardo Arias Trujillo se identifica en igual medida con el esteta y con el hombre que desafió la irritable sociedad victoriana que le correspondió vivir. El ensayista caldense así visualizaba intelectualmente a su héroe, como frente a la luna de un espejo:

Su destino en Inglaterra es el símbolo del destino de todos los artistas: en mayor o menor grado, todos serán castigados como lo fue él, por una nación groseramente materialista, que prefiere llevar anteojeras y aceptar convencionalismos idiotas porque desconfía de la inteligencia y no siente inclinación alguna hacia las virtudes intelectuales (203).

Su traducción de *La balada de la cárcel de Reading* es una prueba de su solidaridad intelectual con el escritor británico. Por lo demás, su obra abunda en citas de Wilde que corresponden a la hermandad creativa y estética de ambos autores; y en ese mismo sentido advertimos que su universo ficticio y personal se fue configurando en una “ironía anticipativa” de la tragedia vivida por autores y personajes en un desenlace donde se confunden la realidad y la ficción, como ocurre con el personaje que canta el poema de La balada. Por eso, a propósito de la traducción rival del payanés, Arias escribió:

En síntesis, y sin que esto sea agravio sino justicia, parece más la horca don Guillermo Valencia por haber adulterado tan criminalmente la *Balada de Wilde*, que el propio soldado Charles T. Wooldridge, ajusticiado en Reading. A veces matar, matar a la amante, es delito menos grave que calumniar a un poeta, mutilar sus versos, o asesinar un poema, como en el presente caso (185).

Si aceptamos la leyenda tejida en torno al escritor, su final en la casa de la Carrera 25 Calle 22, de Manizales, obedeció a una determinación que colgó su humanidad de su corbata, lo cual sería consecuente con la horca del soldado que inspiró a Wilde y a su traductor. La otra versión, la de la sobredosis de morfina, en nada cambia ese pacto que es similar al de su sucedáneo José Asunción Silva, quien, según Laureano García Ortiz “murió, según todo lo hace creer, en ejercicio de una libre y fría volición, como ponían fin a su vida las fuertes naturalezas del paganismo” (*Lecturas Dominicales*, octubre 2 de 1994, citado por J. G. Cobo Borda en “Leyendo a Silva”, p. 6).

Esta aproximación, antes que auscultar rincones oscuros y morbosos, busca rescatar una faceta de la obra de Bernardo Arias Trujillo, el escritor caldense que mantuvo, más que una frustración existencial, la búsqueda estética que reflejó una preferencia sexual que en la mayoría de los escritores descubiertos como homosexuales en nada ha influido para demeritar su obra. Sostenemos un punto de vista: la intimidad del escritor, persona natural y ciudadano común, no tiene por qué incidir en la apreciación de su producción literaria o artística. En ese sentido nos distanciamos de aquellos críticos que pretenden apoyarse en el “valor civil del homosexual confeso” para elevar la cotización de sus libros. Aquí esto nada tiene que ver.

En Arias Trujillo subyace una focalización interna de sus narradores que juega con los extremos de las inclinaciones eróticas, permitidas y no permitidas por la sociedad fuera del texto. Pero el movimiento pendular, cuando se trata de caracterizar o de poner en acción a sus personajes, parece detenerse con frecuencia en el extremo que más reta la moral judeocristiana. Consciente de ello, construye su proyecto literario, aunque haya momentos en que el dogmatismo pasional del rebelde sexual llegue a extremos como en la novela de sir Edgar Dixon, o como lo señalamos en *Risaralda*, que aun en los textos líricos y metafóricos que exaltan a la mujer en *La Canchelo*, terminan menguados por el sustrato machista.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias Trujillo, Bernardo, *Diccionario de emociones*, Manizales, Ediciones Académicas, 1963.
- , *El Universal. Sus editoriales*, Manizales, Imprenta Departamental de Caldas, 1991.
- , *Por los caminos de Sodoma*, Cali, Ediciones Bat, 1990.
- , *Risaralda*, Medellín, Editorial Bedout, S.A., 1978.
- Cobo Borda, J. G., "Leyendo a Silva", en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, octubre 2 de 1994, p. 6.
- Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, Santafé de Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Mejía Duque, Jaime, *Bernardo Arias Trujillo. El drama del talento cautivo*, Manizales, Editorial Papiro, 1990.

TRADUCIR A THOMAS BERNHARD: UNA EMPRESA POLÉMICA



Siegfried Boehm

Ü*bersetzen*, palabra alemana que equivale a “traducir”, también significa —enfaticando el prefijo *über*— “llevar a la otra orilla del río”. El traductor tiene efectivamente esta tarea: trasladar al lector a la orilla extranjera, transportarlo de una concepción del mundo hacia otra, o a una aproximación de otra. El curso del río es el trabajo, en el que el traductor se encuentra en constante peligro de perder el contacto con la orilla del mundo foráneo.

En español leemos a Thomas Bernhard a través de Miguel Sáenz, un timonel con experiencia y las mejores intenciones que cruza un río enfurecido y peligroso. En semejante borrasca es posible que algún lector se ahogue en medio del proceloso cauce. Resultaría fácil culpar al lanchero de tal accidente, lo que no es mi intención en el presente. Por el contrario, quisiera recordar a los miles de pasajeros que llegaron a la orilla extranjera su obligación de agradecer la travesía no sólo al río, sino también al lanchero, y no exagerar los aspavientos de duelo por los ahogados.

En general, no reconocemos nuestra deuda con el traductor por una simple razón: mientras mejor haya sido su trabajo menos concientes estamos de su labor. La traducción ideal se asemeja a una ventana a través de la cual podemos contemplar el texto original, pero también las ventanas pueden llegar a empañarse. Como lectores hispanohablantes, hablamos sobre el estilo de Thomas Bernhard cuando en realidad es el lenguaje de Miguel Sáenz, a quien reclamamos “sólo” la empañadura de la ventana.

Thomas Bernhard estaba convencido de que no se puede traducir:

Una traducción es otro libro. No tiene ya nada que ver con el original. Es un libro del que lo ha traducido. Al fin y al cabo, yo escribo en alemán. Me los mandan a casa, los libros traducidos, y me divierten o no. Cuando tienen cubiertas espantosas, sólo me irritan, y entonces los hojeo y se acabó. La mayoría de las veces no tienen nada en común con mi libro, salvo algún título extravagante y distinto. No, al fin y al cabo no se puede traducir. Una composición musical se toca, como está en la partitura, en todo el mundo. Pero un libro tendría que interpretarse en todas partes en alemán, en mi caso. Con orquesta.¹

La reputación de Thomas Bernhard de ser uno de los principales escritores de la literatura occidental se basa, además del argumento, en las virtudes estilísticas y en la precisión de la palabra. Sus novelas consisten, ante todo, en monólogos extensos y retorcidos, así como en frases de extrema longitud y complejidad que abarcan a menudo páginas enteras. El lenguaje es circular; incluso enloquecedor, y recorre siempre meandros obsesivos. Bernhard juega con la palabra como un gato con un ratón: la atrapa, le da vueltas por todos lados, la suelta para agarrarla de nuevo, no admite que se le escape y cuando le aburre se la come y busca una nueva víctima.

En su pentalogía autobiográfica afirma:

Hablo el idioma que yo sólo comprendo, nadie más, lo mismo que cada uno comprende sólo su propio idioma, y los que creen que comprenden son imbéciles o charlatanes.²

¿De qué manera puede un traductor enfrentarse a tal afirmación? Si consideramos que en la prosa de este escritor austriaco el lenguaje, y no tanto la trama en sí, amenaza con transformarse en la historia misma, entonces el traductor corre efectivamente el riesgo de convertirse en un imbécil o en un charlatán. Este lenguaje aparece como una selva: densa y difícil de penetrar, pero una vez adentro, resulta difícil escapar; allí se disfruta de una calidad musical innegable lograda por una sintaxis que recurre a los principios de la composición musical. No importan tanto las

¹Kurt Hofmann, *Conversaciones con Thomas Bernhard* (trad. de Miguel Sáenz), Anagrama, Barcelona, 1991, p. 80.

²Thomas Bernhard, *El sótano* (trad. de Miguel Sáenz), Anagrama, Barcelona, 1984, página 133.

palabras en sí, sino que, como en la música, la manera y el estilo en que “se tocan”.

Pero ¿cómo podemos “interpretarlas” en una realidad y lengua diferentes, como en el caso del español, por ejemplo? ¿Cómo se pueden combinar la forma y el contenido? En la poesía se debe recrear la forma para que el lector de la traducción pueda experimentar “lo mismo” que el lector del original. Pero ¿hasta qué punto el traductor de Thomas Bernhard puede recrear la forma de la prosa sin alterar el argumento y convertirse en un charlatán? Las traducciones son como las amantes, no pueden ser fieles y bellas a la vez.

Al comparar las novelas de Bernhard, *Das Kalkwerk* (1970) (*La calera*) y *Auslöschung* (1986) (*Extinción*), podemos reconocer que el traductor se enfrentó a escollos lingüísticos insuperables por un lado, y, por otro, podemos estar en desacuerdo con la solución que se nos presentó. El propósito de esta comparación no es el de buscar “errores” en la traducción —siempre podemos encontrarlos, de la misma manera que se encuentran soluciones elogiadas, aunque éstas se callen o pasen inadvertidas— sino ver hasta qué punto el lector de la obra en español se encuentra en condiciones de experimentar “lo mismo” que el lector que se enfrenta con el original. Aunque debe tomarse en cuenta que, al fin y al cabo, quien puede evaluar una traducción, es justamente quien no la necesita.

La primera dificultad que encontramos es la de un léxico que corresponde a una concepción de una cultura diferente. Por tanto, el lector del idioma español no se formará la misma imagen que el del alemán por las palabras siguientes: en las novelas analizadas se tradujo por ejemplo, *Jauchengrube* por “colector de estiércol líquido”; *die eiskalten, eisernen Dachbodentüren* por “las heladas puertas de hierro de la buhardilla”; *Griesbrei* por “papilla de sémola”; *Most* por “sidra”; *Keller* por “bodega”; *Mehlspeisen* por “postres”; *Schnitzel* por “filete”; *Butterblume* por “diente de león”, etcétera.³ *Das Wort “Selche” hatte ihn belustigt* por “la palabra «ahumadero» le había divertido”. Cabría preguntarse si al lector en español le

³La palabra *Jauchengrube* significa una fosa séptica, cuyo contenido se usa como fertilizante. Las casas del mundo hispanohablante, en general, no tienen buhardillas ni sótanos donde se guardan los vinos, aquí traducido por “bodega”. *Griesbrei* es un alimento común para los niños. *Most* es un mosto; *Mehlspeisen* son comidas hechas a base de harina. *Schnitzel* es una milanesa de carne de puerco empanizada, y *Butterblumen* son florecillas amarillas, conocidas como ranúnculos.

parece particularmente divertida la palabra “ahumadero”, como *Selche* resulta al germanohablante.

Thomas Bernhard, más que otro escritor de la lengua alemana, tiene una preferencia por el juego de palabras, y se sirve sobre todo de los recursos del alemán, como lo son los sustantivos compuestos, verbos con prefijos, sonidos onomatopéyicos, etcétera, para componer con un ritmo particular sus “piezas musicales”.

Simplemente al contar las sílabas de estas palabras, que a menudo se repiten constantemente en un párrafo, nos damos cuenta de que la calidad musical en español no puede ser la misma que en el idioma original. A continuación se muestran algunos ejemplos hallados en la novelas mencionadas: *Welt/Umwelt* se tradujo por “mundo/mundo circundante”; *gehört/überhört* por “había oído/oa sin oírlo”; *durchgehen, durchlaufen, durchkriechen* por “recorrer andando, recorrer corriendo y recorrer arrastrándose”; *das Herumreisen* por “el viajar de un lado a otro”; *...alles malte er schwarz an und aus...* por “todo lo embadumaba y pintaba él de negro”; *sei er in seinem, dann im Zimmer seiner Frau auf- und ab- und hin- und hergegangen...* por “continuamente había caminado arriba y abajo y de un lado a otro por su habitación y, luego por la habitación de su mujer...”; *Strafanstalt/Irrenanstalt* por “establecimiento penitenciario/manicomio”; *sie gab nach und auf* por “cedía y renunciaba”; *Übertreibung/Untertreibung* por “exageración/intrageración”; *Kunstmütter/künstliche Mütter* por “madres artificiales/madres programadas”; *achten/beachten* por “respetarlo y atenderlo”; *Ernährer und Erhalter* por “sustentador y mantenedor”, etcétera.

Con respecto a la sintaxis basta con presentar fragmentos de una oración que se extiende sobre páginas enteras para concebir la marea verbal en las obras de Thomas Bernhard. Las frases alcanzan una velocidad impresionante y amenazan con rebasar al lector. Tal vez el hecho de que el joven Bernhard sufrió por años una grave afección pulmonar explicaría este vértigo verbal sin respiro, finalmente el acto de respirar significa vivir.

Los siguientes fragmentos de una sola oración están tomados de la novela *La calera*:

...porque las gentes prefieren hoy beber mala cerveza que la mejor sidra, le dijo al parecer Konrad a Fro, no era casual que se calificase a los habitantes de este país de, así llamadas, *cabezas de sidra*, esa historia sólo la había traído a colación

Konrad, hablando con Fro, porque quería aludir al sadismo de su mujer con él, su marido, ella, su mujer, en efecto, no lo enviaba a la bodega porque quisiera beber a cada instante sidra fresquisima, sino porque se proponía a cada instante humillar a él, Konrad, la mayoría de las veces, en efecto, no se bebía la sidra que él le subía a la bodega, en absoluto, ... esa obediencia por su parte, la de Konrad, que él, Fro, sin embargo, sólo podía calificar de canina, ¿no contradecía, sin embargo, por otra parte, la restante conducta de Konrad, su naturaleza, el hecho de que se impusiera siempre en todo a su mujer?, ... porque nada había más ridículo, le dijo Konrad al parecer a Fro, que un hombre al que mandan continuamente a la bodega a buscar sidra y, realmente, continuamente va a la bodega, obedientemente, con un jarro de sidra en la mano, un hombre que baja a tientas con el jarro de sidra vacío a la oscura escalera de la bodega, y luego, otra vez, en la oscuridad, porque la oscuridad reina en las bodegas de la Calera, vuelve a subir a tientas con el jarro de sidra lleno, un hombre que baja y sube la escalera tanteando y que, por añadidura, para no enfriarse en los fríos sótanos de la bodega se disfrazaba con las ropas más extrañas (viejas esclavinas de cochero, etcétera) sobre los hombros, mientras iba a buscar la sidra;...⁴

Es obvio que nos enfrentamos a una traducción muy literal y habría que preguntarnos: si el idioma de Thomas Bernhard hubiera sido el español,

⁴Thomas Bernhard, *La calera* (trad. de Miguel Sáenz), Alianza, Madrid, 1984, páginas 164-165. El texto original, que se encuentra en *Das Kalkwerk*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1970, pp. 196-197, es el siguiente:

...weil die Leute heute lieber schlechtes Bier trinken als den besten Most, soll Konrad zu Fro gesagt haben, nicht zufällig bezeichnete man ja die Bewohner dieses Landes als die sogenannten *Mostschädel*, diese Geschichte habe Konrad Fro nur deshalb zur Sprache gebracht, weil er das Sadistische seiner Frau gegen ihn, ihren Mann, andeuten haben wollen, sie, seine Frau schicke ihn ja nicht deshalb in den Keller, weil sie unbedingt Most trinken wolle und nicht unbedingt jeden Augenblick in den Keller, weil sie jeden Augenblick den frischesten Most trinken wolle, sondern weil sie ihn, Konrad, alle Augenblicke zu demütigen beabsichtige, größtenteils trinke sie ja den Most, den er ihr aus dem Keller heraufbringe, gar nicht, ... dieses Gehorchen seinerseits, Konrads, das er, Fro, doch nur als ein hündisches bezeichnen könne, widerspreche andererseits aber doch nicht dem übrigen Verhalten Konrads, seiner Natur, dem daß er sich immer in allem seiner Frau gegenüber durchsetze, ... denn nichts sei lächerlicher, soll Konrad zu Fro gesagt haben, als ein Mensch, der ständig um Most, in den Keller geschickt werde und tatsächlich ständig folgsam mit einem Mostkrug in der Hand in den Keller gehe, ein sich mit dem leeren Mostkrug über die finstere Kellerstiege hinunter—, dann wieder in Finsternis, denn die herrsche in den Kalkwerkskellern, mit dem vollen Mostkrug wieder heraufastender, über die Treppe hinunter— und wieder heraufastender Mann, welcher auch noch dazu, um sich in den kalten Kellergewölben nicht zu verkühlen von den seltsamsten Verkleidungen (alte Kutschenkotsen et cetera) auf den Schultern verunstaltet sei, während er Most hole;...

¿habría escrito así? A pesar de la compleja sintaxis, el lenguaje de este autor es totalmente coloquial y sencillo. En la traducción, sin embargo, se vuelve a menudo elevado. Esta novela, que consiste en un solo párrafo, está escrita en modo indirecto que se expresa mediante la palabra *soll* en alemán, la cual se traduce por “al parecer”. La continua repetición de esta forma, así como la ausencia de guiones y punto y comas, dificultan más la lectura en español. Por otra parte, encontramos en el texto presentado muchas muletillas que pertenecen al habla común en alemán y se pueden repetir incesantemente, mientras que en español se vuelven más sofisticadas, por lo que molesta la repetición, como por ejemplo: *ja gar nicht* por “en absoluto”, *doch* por “sin embargo”, *meistens* por “la mayoría de las veces”, *zur Sprache bringen* por “traer a colación”, *noch dazu* por “por añadidura”, *unbedingt* por “sin falta”, *also* por “por consiguiente”, *tatsächlich, ständig, folgsam* por “realmente, continuamente, obedientemente”, etcétera.

Thomas Bernhard afirmó que las palabras altisonantes, así como las frases altisonantes sólo representan manifestaciones de incompetencia, que no deben escucharse. El autor detestaba la literatura burguesa, así como todo lo burgués, y reprochaba al idioma alemán su pesadéz:

Las palabras alemanes cuelgan del idioma alemán como pesos de plomo, le dije a Gambetti, y oprimen en todo caso el espíritu hasta un nivel nocivo para ese espíritu. El pensamiento alemán, como el habla alemana se paraliza muy rápido bajo el peso humanamente indigno de ese idioma, que reprime todo lo pensado antes de que se exprese siquiera; bajo el idioma alemán, el pensamiento alemán sólo ha podido desarrollarse difícilmente y nunca por completo, a diferencia del pensamiento latino en los idiomas latinos, como prueba la historia de los esfuerzos seculares de los alemanes. Aunque estimo más el español, probablemente porque me resulta más familiar, aquella mañana me dio Gambetti otra vez una valiosa lección sobre la facilidad de la ligereza y la *infinitud* del italiano, que se encuentra con el alemán en la misma relación que un niño de familia acomodada y feliz, criado de una forma completamente libre, y otro oprimido, golpeado y, por consiguiente, maltratado, de la más pobre de las familias pobres.³

El mismo personaje dice más adelante:

Siempre me han atraído las gentes sencillas, le había dicho a Gambetti. Con ellas y solamente con ellas me sentía bien. Tenían toda mi simpatía. En la conversación, eran siempre silenciosos, nunca charlatanes. Utilizaban un len-

³Thomas Bernhard, *Extinción* (trad. de Miguel Sáenz), Alfaguara, Madrid, 1992, p. 10.

guaje simple, nada afectado. No fingían nada, como los otros, que ininterrumpidamente fingen algo.⁶

Un problema irresoluble representa la traducción de las ideas obsesivas y no siempre puede conseguirse la misma musicalidad del alemán. La incesante repetición de las palabras que en algunos casos se vuelve cacofónica confunde aún más al lector en español, y aunque se lo reprochamos a la traducción, no debemos olvidar que precisamente este autor declara no estar al servicio del lector. Interrogado al respecto, Bernhard contestó: “No pienso en ningún lector, porque no me interesa saber quién lee eso. Me gusta escribir, eso me basta”.⁷

En sus últimas novelas Bernhard se desliga un poco de las sintaxis rigurosa y circular, pero sus ideas obsesivas están aún más presentes. En la novela *Extinción* se tradujo la palabra *Besitzklumpen* por “conglomerado de propiedades” (las cuatro sílabas en alemán corresponden a diez en español) y se repite cinco veces en once líneas; *das Nichtstun* por “el no hacer nada” (tres sílabas en alemán, seis en español) se repite 18 veces en una página; *bloßstellen* por “exponerme a sus críticas” (tres sílabas en alemán, nueve en español) se repite cuatro veces en cuatro frases sucesivas; *zeitgemäß* por “ser de su tiempo”, se repite 15 veces en un página, *unzeitgemäß* por “no ser de su tiempo”, etcétera; además de lugares, nombres, profesiones (como fabricante de tapones para botellas de vino) que se repiten durante toda la novela.

¿Será que la reiteración obsesiva —tal vez más aceptada en una lengua germánica que en una latina— marca para Bernhard la precisión y lo adecuado de la palabra, así como el hecho de que no existen verdaderos sinónimos, o simplemente quiere provocar su destrucción? En varias ocasiones había mencionado que mientras más se repita una palabra, más ridícula se vuelve y hay que destruir todo para volver a construir. En la novela *Trastorno* (p. 141) confiesa: “...de pronto no sabía ya para qué servía la frase que, a mi manera, había multiplicado y dividido más de cien veces...”

En el ejemplo siguiente podemos ver cómo la traducción de las palabras *zeitgemäß* (ser de su tiempo) y *unzeitgemäß* (no ser de su tiempo) hacen difícil la

⁶*Op. cit.*, p. 104.

⁷Thomas Bernhard, *Tinieblas* (traducción del francés: Margarita Mizraji), Gedisa, Barcelona, 1987, p. 95.

lectura en español y confunden más al lector de la traducción que al del original:

No porque la mayoría sea la mayoría es de su tiempo, pensé, como se cree y se actúa, partiendo de esa creencia, muy a menudo en perjuicio de su tiempo, también uno o la minoría puede ser de su tiempo y, muy a menudo, más de su tiempo que la mayoría y lo es casi siempre, también un individuo puede ser más de su tiempo que la mayoría y, en el fondo, es con mucha frecuencia más de su tiempo. La mayoría ha traído siempre sólo la desgracia, pensé, también hoy debemos nuestra desgracia, si es que lo es, a la mayoría. Al fin y al cabo, la minoría o incluso sólo el individuo son oprimidos precisamente por la mayoría porque son mucho más de su tiempo que la mayoría, porque actúan mucho más de acuerdo con su tiempo que la mayoría. Las ideas que son de su tiempo no son una de su tiempo, pensé. Las ideas de su tiempo siempre van por delante de su tiempo cuando son realmente ideas de su tiempo, pensé. Lo que es de su tiempo es realmente, por consiguiente, lo que no es de su tiempo, pensé, sobre eso sostuve una larga conversación con Zacchi. Soy de mi tiempo quiere decir que tengo que anticiparme con mis ideas, no quiere decir que actúe de acuerdo con mi tiempo, porque actuar de acuerdo con su propio tiempo quiere decir no ser de su tiempo, y así sucesivamente.⁸

Algunas veces hubiera sido oportuno cambiar “de su tiempo” por “contemporáneo”, lo que no hubiera cambiado ni el argumento ni la sintaxis

⁸Thomas Bernhard, *Extinción*, p. 275. El texto del original, que se encuentra en *Auslöschung*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1986, pp. 368-369, dice lo siguiente:

Nicht weil sie die Mehrheit ist, ist sie zeitgemäß, dachte ich, wie geglaubt und aus diesem Glauben gehandelt wird, sehr oft zum Nachteil ihrer Zeit, auch einer oder die Minderheit kann zeitgemäß sein und sehr oft viel zeitgemäßer als die Mehrheit und ist es fast immer, auch ein Einzelner kann zeitgemäßer als die Mehrheit sein und im Grunde ist er sehr oft der Zeitgemäteste. Die Mehrheit hat immer nur Unglück gebracht, dachte ich, auch heute verdanken wir unser Unglück, wenn es ein solches ist, der Mehrheit. Die Minderheit oder auch nur der Einzelne werden ja gerade deshalb von der Mehrheit erdrückt, weil sie viel zeitgemäßer sind als Die Mehrheit, weil sie viel zeitgemäßer handeln als die Mehrheit. Die zeitgemäßen Gedanken sind immer unzeitgemäß, dachte ich. Die zeitgemäßen Gedanken sind ihrer Zeit immer voraus, wenn sie die tatsächlichen zeitgemäßen Gedanken sind, dachte ich. Das Zeitgemäße ist also tatsächlich immer das Unzeitgemäße, dachte ich, darüber habe ich mit Zacchi einmal ein langes Gespräch geführt. Ich bin zeitgemäß, heißt, ich habe voraus zu sein mit meinem Denken, es heißt nicht, daß ich zeitgemäß handle, denn zeitgemäß handeln, heißt, daß es unzeitgemäß ist, und sofort.

musical, pero habría salvado al lector del naufragio. La fidelidad de la traducción a menudo se convierte paradójicamente en infidelidad, dado que la correspondencia de las palabras de un idioma al otro frecuentemente no conllevan la misma carga de afecto, no provocan la misma sensación, es decir, “el mismo” efecto en el lector. La tarea es imposible y, por tanto, fraudulenta; sin embargo, no sólo los lectores de la traducción sino también los del original tienen que estar conscientes de la falsificación de la verdad en la obra. Bernhard dice al respecto:

La verdad, sólo la conoce el interesado, si quiere comunicarla, se convierte automáticamente en mentiroso. Todo lo comunicado puede ser sólo falsificación y falseamiento, y por consiguiente sólo se comunican siempre falsificaciones y falseamientos... Lo descrito hace comprensible algo que, sin duda, corresponde al deseo de la verdad del que lo describe, pero no a la verdad, porque la verdad no es en absoluto comunicable... En toda nuestra existencia de lectores no hemos leído aún jamás una verdad, aun cuando una y otra vez hayamos leído hechos. Una y otra vez, nada más que la mentira como verdad, la verdad como mentira, etcétera. Lo que importa es si queremos mentir o decir y escribir la verdad, aunque jamás pueda ser la verdad, jamás sea la verdad. Durante toda mi vida he querido siempre decir la verdad, aunque ahora sé que estaba mintiendo.⁹

El lenguaje es inútil cuando se trata de decir la verdad, de comunicar cosas, sólo permite al que escribe la aproximación, siempre, únicamente, una aproximación desesperada y, por ello, dudosa al objeto, el lenguaje sólo reproduce una autenticidad falsificada, una deformación espantosa, por mucho que el que escribe se esfuerce, las palabras aplastan todo contra el suelo y lo dislocan todo y convierten la verdad total en mentira sobre el papel.¹⁰

El traductor, como el lector, que siempre quiere comprender todo al pie de la letra, de hecho se está convirtiendo en charlatán. Bernhard permite la equivocación, pero destaca que lo importante es querer decir y escribir la verdad. Reconozcamos al traductor sus mejores intenciones porque al fin y al cabo todos hablamos un idioma que sólo nosotros entendemos. Sin embargo, de vez en cuando sí sucede que alguien nos comprende, lo que

⁹Thomas Bernhard, *El sótano*, pp. 38-40.

¹⁰Thomas Bernhard, *El hijo* (trad. de Miguel Sáenz), Anagrama, Barcelona, 1985, p. 84.

justifica el esfuerzo y, por tanto, la traducción. Dejemos engañarnos un poco y disfrutemos esta verdad como mentira y esta mentira como verdad.

Cuernavaca, Morelos, a 30 de septiembre de 1994

LA CAÍDA DE LAS ILUSIONES (Entrevista con Julián Barnes)



Miguel Ángel Quemain

El orden de los cambios, la mirada sobre la transición, el fracaso de las utopías y la frágil justicia son algunos de los temas que recorren *El puercoespín* (Anagrama, 1994), la novela más reciente del escritor inglés Julián Barnes. Fiel a la diversidad que ha caracterizado su producción narrativa, en esta nueva novela Barnes aborda un tema inédito en su repertorio: la caída de las ilusiones en la Europa del Este, la crónica de una miseria creciente y el amplio debate moral que libra su batalla en las oficinas de gobierno, la calle y el hogar asfixiante.

A propósito de este nuevo libro, Barnes repasa algunas de sus aventuras narrativas y comparte con nuestros lectores su fascinación por ese ente “inmortal” que llamamos novela. Entre sus libros más importantes están *El loro de Flaubert*, *Hablando del asunto*, *Mirando al sol* y *Una historia del mundo en diez capítulos y medio*.

—*Quisiera que me hablara del proceso de creación que marca cada uno de sus libros, cómo se han elegido los puntos de vista, qué problemas se han resuelto, cuáles forman el repertorio de los desafíos futuros...*

—Hay dos modalidades que insisten. No hay manera de resolver ningún problema técnico antes de empezar, los retos y las preguntas surgen cuando el libro empieza a tomar forma: de una parte, en el momento en que “la forma” procesa la historia; por otra, cuando la novela ha empezado a transcurrir en la escritura. Son esas las dos formas principales que se desenvuelven en la realización de algunos de mis libros. En el caso de *Hablando del asunto* no empecé a escribir la historia de una manera común y corriente, sino hasta que logré encontrar el impulso que en verdad deseaba

y que me llevó a escribirla de un modo no convencional. La historia tiene un lado, un aspecto, que te obliga a pensar en cuestiones técnicas y cómo resolverlas antes que cualquier otra cosa. Ese es el primer punto. *El loro de Flaubert* es un libro que viene de otro, de mi fascinación por Flaubert y la determinación de trabajar literariamente una obsesión con la literatura. No quería que fuera una aproximación biográfica ordinaria del sujeto. Por eso experimenté diferentes ideas para encontrar la mejor manera de inventar un carácter, encontrar los matices pequeños y sutiles de una vida en sus márgenes, sus razones y sentidos, ese es un lado del libro, el más evidente; pero por otro, está el relato profundo de la muerte de Flaubert, ese es un río subterráneo de la novela.

—La historia del mundo en diez capítulos y medio... *es una metáfora fascinante sobre las posibilidades de relación entre historia y la ficción.*

—Fue una curiosa manera de volver a empezar (la vida del novelista está llena de primeros comienzos) después de *El loro de Flaubert*. Me asaltó la idea de hacer una especie de versión de algunos relatos de la Biblia para los lectores modernos, una versión cargada de humor, divertida para los tiempos modernos. Parecía un proyecto ridículo. Pero escribí un primer capítulo, el primer tratamiento del capítulo dedicado al Arca de Noé. Sabía que se trataba de un libro que no podía ser escrito de un modo tradicional. Las imágenes que le dieron origen eran extrañas y distintas entre sí: la lectura de la Biblia, el cuadro de *La medusa*, de Gericault, y *El procesamiento y la pena capital de animales*, de E. P. Evans. Esas imágenes que se me revelaron al mismo tiempo le dan unidad a tres capítulos, y origen a un libro que se dedica a cruzar escrituras distintas, a saltar siglos tras siglos y continente tras continente, que además he querido conectar a través de objetos e ideas, de patrones de conducta hermanados por visiones narrativas tradicionales.

—*En cada libro suyo es evidente una pasión por la historia, por la discusión e interpretación de algunos lugares comunes en la cultura occidental... ¿Es válida la relación entre novela e historia, es el boom de esa literatura, es una categoría válida para la novela...?*

—Hay muchas novelas que son históricas en el sentido de que o están ubicadas en el siglo XIX o emplean un inglés como el que se usaba en aquellos años. Hay un gran sector de la literatura soviética, la de no ficción, empeñada en consignar el pasado. En la narrativa francesa también está

presente: ubicar una novela 20, 30 y hasta 40 años antes de la fecha en que está escrita. Pero me da la impresión que si la gente lee una "novela histórica" para enterarse de lo que sucedió y habla de sus descubrimientos, de las imágenes que le ha dejado la novela, eso depende de la idea que el lector tiene del pasado y de la historia, que es un lector que duda de la versión que los políticos e historiadores han ofrecido del pasado. Pero si queremos relativizar al máximo la respuesta podemos afirmar que el novelista siempre escribe del pasado en el presente. El presente es un momento demasiado pequeño. El novelista se sienta años a modelar un personaje, una escena, que por necesidad ya forma parte del pasado. Aunque hay que decir que en la literatura reciente hay un cierto desarrollo en el modo de contar historias, hay gracia y libertad también para relatar la historia con los recursos de la ficción, como lo hace ese escritor extraordinario que se llama Simon Schama, que escribió un libro titulado *Citizens: A Chronicle of the french revolution*, y al parecer pronto aparecerá en español un libro de cuentos cortos con temas históricos. Cuentos que son historia, historia bajo el relato de un cuento. El caso de Schama es el de un escritor que puede nadar en las dos aguas e incluso fundirlas con fortuna. Pero ejemplos como ese no abundan. He llegado a pensar que los historiadores están más preocupados por experimentar cambios en el punto de vista narrativo al escribir historia, que los propios narradores de ficciones. Hoy en Inglaterra los historiadores empiezan a hacer de su materia una obra de autor, en la mejor tradición, también sucede en América. Los historiadores se han dado cuenta que la ficción es también una forma de la verdad comprobada, como lo hace la misma historia.

—Aunque muchos historiadores piensan todavía que la literatura es sólo un documento auxiliar, pocos se aventuran a reescribir o a dialogar con la imaginación que sobrevive en algunos libros olvidados, entre escombros, claro, como el caso del de Evans.

—Sí, son los amantes de una historia aburrida como quienes la escriben; tal vez jamás podrán calzar los zapatos de un escritor. Por ejemplo, son muy pocos historiadores los que recuerdan el libro de Evans, que se refiere a la persecución criminal de animales. Muchos de quienes lo citan, han sido incapaces de contextualizarlo en un largo periodo histórico y tratar de explicarlo un poco más. ¿Hasta dónde la partícula pequeña de una historia real puede crecer y convertirse en un material de ficción e incluirse en una novela? El novelista tiene más libertad que el historiador y menos respon-

sabilidad. Normalmente un historiador debe enseñar la metodología de la historia y su escritura en una universidad. El novelista no. El historiador debe respetar ciertas reglas, ciertas formas de escribir la historia, de presentarla. El novelista no, no tiene estudiantes y puede, además, jugar sus propias reglas al escribir.

—*Cuando un tema, por ejemplo la Revolución francesa, o la Biblia, ha sido estudiado con tal abundancia, ¿no significa un obstáculo para el novelista...? La medusa, de Gericault, ha sido uno de los iconos del mundo moderno que más obsesionan a los estudiosos...*

—Me preguntas si lo que quiero es decir algo nuevo, algo que no se haya dicho. Te diré que sí, es verdad. Quiero construir un ámbito nuevo de observación y me acompaño del miedo, de ese peso que significa el conjunto de miradas interesantes que han elaborado otros antes que yo. Sin embargo, como novelista confías en que el ángulo de tu mirada es distinto. Esa pintura de Gericault, *La medusa*, me fascina, creo que es la imagen perfecta del naufragio, del extravío humano, de su fracaso. Esa aventura es también la demostración, de que la historia y la vida real son susceptibles de transformarse en arte. Claro que la pintura es más importante que mi libro pero creo que el proceso es el mismo. Un libro escrito por dos de los naufragos documenta el episodio, y algunos apuntes y bosquejos del pintor documentan el proceso del pintor, de sus elecciones. Ambos son un desafío: uno, el de los verdaderos hechos, y otro, el de la imaginación, el del arte. Si Gericault se hubiera ceñido a la historia y se hubiera decidido a pintar lo que no pintó: la teatralidad, el escándalo, el documento, la política, el símbolo y el sentimiento, tal vez no se hubiera permitido tantas libertades, tantos riesgos.

—*En Una historia del mundo en diez capítulos y medio es muy rica la reflexión sobre el proceso de creación. No es común que la voluntad de narrar y de reflexionar sobre ese proceso se funda como en este libro. Aunque autores como Magris, Bernhard, Kundera, Nabokov han reflexionado sobre los problemas de la creación, hay un consenso que privilegia la tarea de contar historias sobre la tarea crítica.*

—Me parece más importante, o me interesa más la tarea de contar historias que el ejercicio de la crítica literaria. Aunque te voy a decir que algunos de mis trabajos están muy cerca de la labor que toca al crítico: *El loro de Flaubert* es un buen ejemplo, pero el impulso, el corazón del libro es narrativo más que analítico. Cada capítulo del libro se debe tomar como

un episodio de la vida real. Todos los símbolos y las obras de Flaubert que se mencionaran en *El loro de Flaubert* están en función del relato de una historia, de su organización. Por eso te respondo que sí, que para mí contar historias es más importante que tener certezas críticas sobre una literatura. Aunque no excluyo esas certezas como tampoco la reflexión sobre esta lección profunda del pasado que llamamos tradición. Pero ¿qué clase de idea tengo de lo que significa contar una historia? Seguro que es más prudente que la de algunos otros escritores. Creo que relativizar la verdad es una de las lecciones de la literatura del siglo XX, actitud que se gestó el siglo pasado. Hasta el siglo XIX la verdad estaba dividida en términos de lo que podía y debía ser sujeto de una elaboración literaria. Flaubert dijo que la poesía era como el azúcar, que en el pasado sólo se podía hacer azúcar con caña de azúcar, ahora se puede obtener con muchas otras sustancias. Con la poesía sucede algo parecido. Hoy es válido y permisible hacer poesía con muchas cosas diferentes y no sólo con los temas tradicionales. Lo mismo sucedió con la novela del siglo XIX, se descubrieron zonas inéditas en la novela y en la conducta de los hombres, sus obsesiones sexuales, por ejemplo, y fue posible hacer un arte con todo eso. Las convenciones novelescas para crear caracteres fueron cambiando, se desarrollaron. Una de las inquisiciones fundamentales de este siglo consistía en definir la naturaleza del material narrativo, pero superar esa exigencia fue una de las batallas que ganamos y que hace posible que los novelistas de este siglo escribamos sobre las cosas más extrañas y sorprendentes. Me incluyo, porque antes era impensable trabajar un tema de no ficción que se funde con tópicos de la historia y se realiza con los recursos de la ficción. Me parece también que incluso un libro de peces para principiantes debe estar bien contado, tener una historia. En mi caso, puede ocurrir que el modo de estructurar una historia sea lineal, subterráneo, fragmentado, pero su impulso inicial es narrativo.

—*No falta quien considere "difícil" su literatura. Se ha dicho de El loro de Flaubert que es un libro para los conocedores del escritor francés, de Una historia del mundo en diez capítulos y medio que está dirigido a historiadores... ¿es válida esa noción de literatura fácil y difícil?*

—La primera carta que recibí a propósito de *El loro de Flaubert*, fue de una estudiante de 13 años que me decía: "nunca he leído a Flaubert, no había oído hablar de él. Pero lei su libro, lo disfruté mucho y lo volvería a leer". Creo que eso significa que los lectores tienen menos problemas que

los críticos. En el caso de *Una historia del mundo...* ¿lo considerarías un libro demasiado inteligente cuando en Inglaterra se han vendido más de 300 mil ejemplares en su edición de bolsillo? No creo que ese sea el problema. Considero que no todo lo que se vende masivamente es bueno, pero sí que mucho tiene que ver con los grandes dilemas humanos y, por lo tanto, le interesa a un gran público que no tenemos que dividirlo en más o menos inteligente. No creo que sea válido calificar de ese modo a los lectores, por sus lecturas más o menos inteligentes de los libros. El libro que quiero, que deseo, es el que debo escribir. En otras palabras, ese es el libro que te pone en contacto con los lectores, con el lector que también es como tú. Yo no hago libros pensando en si el lector es o no es inteligente. Me preocupo por escribir bien lo que más deseo.

—*En algunos círculos de intelectuales "exigentes", se acuñó y circula el adjetivo light para designar la literatura de entretenimiento, sin fondo y que lee una clase media falsamente ilustrada...*

—Tal vez más o menos inteligente es un término despectivo y confuso para entender al lector, lo que es cierto es que hay unos mejor formados que otros, capaces de escuchar los ecos del pasado literario, descubrir el diálogo y la ironía que la ficción tiende con la historia, la política, la moral...

“Con muchos libros sucede eso, crecen a cada lectura. Con algunos, si uno acometiera la aventura de tratar de entenderlos en su totalidad, probablemente se llegaría a viejo sin cumplir con el propósito. Me he encontrado con lectores que me dicen: lo entendí todo; otros que dicen no, lo leeré de nuevo, y quien me dice que no entendió, así sin más.

“Qué bueno también. Hay libros que se frecuentan porque siempre son distintos, otros que los entiendes mejor con los años. Cuando tenía 15 años leí una gran novela: *Madame Bovary*, y a mis 47 la entiendo mucho mejor.”

—*Será una cualidad de la "buena" literatura ser entendida por cualquier persona...*

—Podría decir que sí, pero en términos muy amplios. No podría afirmar que un escritor, por el solo hecho de serlo, va a ser reconocido de un modo inmediato y automático. Dickens fue muy popular en su tiempo, pero Jane Austen, no. Al menos no como Walter Scott, cuando ella fue mejor novelista. Bueno, esa es mi opinión como escritor. Mis dos primeros libros no pasaron de los 2 o 3 mil ejemplares vendidos. Cuando le describí a mi editor y a mi agente el contenido de *El loro de Flaubert*, pensaron que se vendería menos que los dos anteriores. Pero cuando lo publiqué estaban

muy sorprendidos. Creo que es bastante ridículo escribir mientras piensas en tus lectores, en el dilema que aflige a los editores: ¿se venderá? Respecto a mí, el dilema se complica aún más porque mis libros son muy diferentes entre sí. El último, por ejemplo, trata del juicio a los líderes comunistas de la Europa del Este. Por eso cuento con el lector que se interesa por el tema del libro. Pero yo decido cuál quiero escribir. Los lectores deciden si me acompañan. Soy un escritor ecléctico y eso me satisface, no me interesa demasiado esa continuidad episódica que define a algunos escritores libro tras libro.

—*¿Sabe que entre algunos escritores latinoamericanos sus obras y las de autores como Swift, Ishiguro, McIwan, son muy populares... hay escritores latinoamericanos con obras recientes que llamen su atención...*

—Hemos tenido mucha suerte con los lectores latinoamericanos, pero la incomunicación es todavía muy significativa. En los últimos 20 años se han incrementado las traducciones, sobre todo de los escritores de la Europa del Este, que nos fueron desconocidos en las últimas dos décadas. Creo que la literatura tiende a internacionalizarse cada vez más. No es posible escribir e ignorar lo que sucede en otros países, en otra lengua. En el escenario inglés, por ejemplo, no sólo son ingleses los protagonistas de la literatura: tenemos un escritor como Ishiguro, de origen japonés; a Mo, de ascendencia china; Rushdie y Kureishi, de la India. Se trata de una situación novedosa y de gran riqueza. Tenemos escritores ingleses preocupados por la tradición francesa que enriquece la nuestra o por la estadounidense, como Martin Amis. Se habla de incomunicación y es cierto, pero también hoy se discuten cosas que hace años no tenían un público como el de hoy. El año pasado en Wales, un domingo en la tarde, Mario Vargas Llosa discutía *Madame Bovary* frente a un auditorio de 400 personas. Hace 40 o 50 años hubiera sido inverosímil.

—*Para muchos escritores la literatura es una conversación con el pasado literario, para otros, con el presente, con la realidad inmediata, para algunos otros, con el futuro, ¿dónde está Julián Barnes?*

—Creo que mis libros conversan con el presente. El tema de la conversación gira en torno al pasado o tal vez del futuro. Pero la conversación se está haciendo en este momento, aquí, con mis lectores. No soy uno de esos escritores que piensa encontrar a sus lectores en el futuro, de esos que confían en que nada de lo suyo será entendido ahora pero sí pasado mañana. Es una de las cosas que me parecen más ridículas. Puedo tener lectores en

Europa y América, qué bueno; pero, como decía al principio, mientras escribes, no puedes caracterizar a tus lectores, ni saber a ciencia cierta con quién conversas. Imagínate si pensara en mis lectores alemanes o franceses, me volvería loco y nunca escribiría un libro. Lo que sí sucede es una conversación con el envés del lector (*back part of each reader*). Hay unos números, de ventas, que representan a los lectores, pero hay de ti si intentas identificarlos.

—*En su caso, ¿qué sucede con eso que damos en llamar influencias y que ha atormentado tanto a algunos espíritus ingleses?*

—Hay dos respuestas para eso. La primera consiste en escribir un libro como una forma de expresión única, individual. Escribirlo como si nunca antes hubiera sido escrito, como si su tema fuera tocado por primera vez. Si no piensas eso, detendrás la escritura cada momento. Si lo piensas, saldrá de una sola vez como una expresión poderosa y única de tu individualidad. La pretensión de cada libro debe ser la originalidad y el hallazgo completamente personal. Esto, por supuesto, es una mentira. Porque al mismo tiempo sabes que sólo eres una parte de la continuidad histórica, social, política y, por supuesto, literaria, que intenta escribir un libro con cosas interesantes. Mis influencias principales están en la literatura y cultura inglesa y francesa. Mis críticos dicen, según su origen: “una mirada francesa y un escritor muy inglés, o, un escritor francés y una mirada inglesa”. Es muy difícil para mí hablar de las influencias, mencionar nombres como Flaubert, Voltaire, Graham Green, Michel Tourmier, Aldous Huxley, etcétera, aunque sé que sin ellos tal vez yo no existiría.

—*El loro de Flaubert es una biografía, una novela, un ensayo, ¿una forma de proponer una moralidad literaria?*

—Supongo que soy un escritor moralista. Pero se trata de una palabra fría, de usos equívocos. Siempre me he resistido a ser un escritor moralista en el sentido común que se le da: un censor dice qué es bueno y qué malo. No, mi moralismo consiste en el interés que me provocan las conductas humanas: “correctas e incorrectas”. Pienso que no es tarea del novelista decirle a la gente qué debe amar y qué odiar. La respuesta que hay en mis libros a las preguntas vinculadas a la moral son las que responden mis personajes en situaciones que suelen encontrarse personas comunes y corrientes. Lo que hago es describirlas en detalle, evidenciarlas...

—*Sí, en profundidad, sin imponer un punto de vista exclusivo, único...*

—Sí, a veces creo que en mis libros respondo mis propias dudas. Aunque tengo más preguntas que respuestas. En la vida y los libros sucede lo mismo.

En la novela, y tal vez en la vida, la perspectiva moral la da la verdad. Una novela puede ser bella y compleja, pero si no hay verdad su valor decrece. Ese es uno de los desafíos en *El puercoespín*.

—*La cronología que incluye en El loro de Flaubert es un modo de abrirle las puertas a la imaginación histórica, a un personaje llamado Flaubert, Geoffrey Braithwaite, es una aproximación histórica inusual, y el bestiario es una metáfora exquisita del orden del mundo.*

—Si hay logros, son de esperarse cuando detrás está una figura como la de Flaubert, desde la que se pueden trazar diferentes búsquedas y aproximaciones. Es un personaje, y además encarna la imaginación fecunda sobre el tiempo, la vida y la historia. En esta guía flaubertiana quería también experimentar con diversos ángulos de visión y grados de complejidad, desde las vías férreas hasta los animales del bestiario que mencionas.

—*En su obra se despliegan dos sensibilidades: un alma latina, romancesca, y una mentalidad, ¿le llamamos "deductiva"? un humor implacable...*

—Creo que soy un escritor sentimental, sensitivo, emocional, aunque tengo fama de ironista e intelectual. Debo admitir que hay en mí un lado irónico, analítico, escéptico; pero si me preguntas cómo reacciona la gente con mis novelas, te diría que de un modo visceral. Aunque no deja de ser una tradición la idea de que la inmortalidad de la novela entre los anglosajones se sostiene porque las personas son herméticas, cabizbajas, y en la novela encuentran el espejo de sus vidas. El amor a la novela tiene que ver también con un cierto pragmatismo que nos acerca más a la novela que a las indagaciones críticas, analíticas o ensayísticas. Además, si intentáramos caracterizar a la novela inglesa de hoy pondríamos en primer lugar su antiintelectualismo, su humor ácido y su vocación realista.

—*Mirando al sol es una novela de la memoria en la que su protagonista es capaz de reconstruir su vida detalle por detalle, es uno de sus libros más arriesgados y complejos...*

—En un sentido ese es mi libro más problemático. Y la dificultad consiste en que el lector detecte de qué se trata (*ría*). Yo pienso que es un libro, pero hay quien afirma que es un ladrillo de coraje. Y creo que sí, es un libro sobre el coraje y la rabia. Está dividido en tres partes. En la primera se trata de un coraje físico. En la segunda parte del libro se trata de un resentimiento social, sexual. En la tercera parte es un resentimiento existencial de cara a la muerte y a las preguntas más lógicas. Esta fue la idea original para su estructura, pero también es una obra acerca de la memoria,

y quiso ser una reflexión sobre el azar, la voluntad y los cambios en el orden de la vida, sobre las explicaciones posibles de la existencia de Dios.

—*A la indagación y apuesta por el futuro se le ha llamado speculative fiction, es una forma interesante de la especulación política y social a través de la literatura, ¿tiene algún aspecto interesante para usted? En su última novela, El puercoespín, no deja de haber un guiño sobre el rumbo posible del futuro.*

—No deja de ser divertido pensar que cuando escribes una novela, parte de ella se proyectará inevitable hacia el futuro. Como en *Mirando al sol*, donde la protagonista vive cien años y la acción se inicia en los ochenta. No es el futuro lo que más importa sino el sentido de esa vida dilatada.

—*En Hablando del asunto, encuentro una afortunada tendencia al teatro, es una atmósfera propia de lo escénico, que se abraza a la fluidez del diálogo, es una novela para escuchar o leer en voz alta..., además de los constantes juegos de palabras que sólo son posibles en su lengua...*

—Los juegos de palabras pertenecen a Oliver, he tratado de colocar en él las dificultades y las posibilidades lúdicas de una lengua. Investigación y juego. Al parecer el propósito se logró; Oliver le ha ocasionado problemas terribles a los traductores que han tenido que construir un contexto social equivalente en su lengua para que la sensibilidad de Oliver pueda circular a través de un idioma distinto del inglés. Pero con todo tampoco debes olvidar que jamás debes escribir un libro subordinándolo a su traducción. *Hablando del asunto*, al idioma que sea traducido, la primera página deberá incluir una nota de pie de página que explique el juego gramatical que se propone con el nombre de Stuart Hughes, a quien sus compañeros le apodaban “cariñosos” *stew* o *stew-pot* que significa estofado y cazuela. Pero eso no sólo sucede con Stuart, también con Oliver y Gillian, porque esa es una de las propuestas centrales del libro, porque cada uno de los tres caracteres representa un punto de vista gramatical distinto. Eso es muy importante en el libro porque cada uno de esos tres puntos de vista emblemizan tres consideraciones, tres modos distintos, tres posibilidades de contar una historia.

—*¿En algo influye la tradición oral inglesa al elaborar una perspectiva como la de este trío de personajes?*

—No lo sé realmente. Lo que sí sé es que cuando escribo soy capaz de escuchar lo que escribo. Gozo mucho mis libros cuando tengo que hacer una lectura pública. Sé cómo suenan y me gusta que suenen.

—*Por último, al parecer los críticos literarios ingleses no pierden su prestigio entre el público y los críticos de otros países. Un novelista como usted, ¿confía en los críticos?*

—No leo libros de crítica literaria. Es un terreno de aprendizaje del que no participo. No me gustaría leer un libro de crítica acerca de mí, no me ayudaría. Un novelista y un crítico suelen pensar y actuar muy diferente. Por ejemplo, para mí cada libro es distinto, una empresa única que el crítico se encargará de poner en relación con el libro anterior. Ese modo de explicarse la literatura no me ayuda a escribir mejor el próximo libro. Tampoco leo la crítica de los suplementos porque no compro los periódicos.

EL LECTOR FRENTE/ANTE LA POÉTICA DE *AL FILO DEL AGUA*



Françoise Perus*

A *l filo del agua*, de Agustín Yáñez, publicada por primera vez en 1947, es comúnmente considerada, por la crítica, como una novela de ruptura con la novela de la Revolución, de corte realista, y como una novela de transición respecto de las formas de la llamada “nueva novela mexicana”, que poco después iban a inaugurar Juan Rulfo con *Pedro Páramo* y Carlos Fuentes con *La región más transparente*. Estas clasificaciones y periodizaciones, que cumplen, ante todo, con funciones didácticas, simplifican a menudo, por demasiado lineales, la complejidad de los procesos literarios. Sin duda, *Al filo del agua* participa de la novela de la Revolución por su temática —la llegada de la Revolución a un pueblito de los Altos de Jalisco—, e inaugura también una renovación formal que, al decir del propio Yáñez, encontró en la novela estadounidense —en este caso en *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos— algunas posibilidades de solución artística, si no precisamente a realidades nuevas, al menos a cambios de perspectiva narrativa hasta hoy poco o mal sistematizados por la crítica.

Este cambio de perspectiva narrativa, que atañe más que nada a la función del narrador, a su manera de organizar el material narrativo, de situarse frente a los personajes y los acontecimientos narrados, y por tanto de guiar a su lector virtual, es lo que desconcierta de entrada a cualquier lector formado en la tradición “realista”. En ésta, basada en un narrador abstracto y exterior al mundo narrado, priva en efecto la ilusión de la transparencia del lenguaje respecto de la realidad representada, y la idea de

*Investigadora del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM.

que esta "realidad" es "una", vale decir dotada de una coherencia y una significación unívoca, que no son otras que las que le confiere aquel narrador, a la vez "omnisciente" e invisible, que organiza el mundo narrado y rige el destino de sus personajes.

El desconcierto que de entrada suele provocar la lectura de *Al filo del agua* surge, así pues, y en primer lugar, de la inestabilidad de un narrador que, lejos de asumir una posición fija, se mueve constantemente entre el "dentro" y el "fuera" del mundo narrado, que parece asumir la narración y cede constantemente la voz a personajes a menudo episódicos, y que incluso llega a esfumarse por completo detrás de la simple "transcripción" de fragmentos textuales que no sabe el lector a quién atribuir. A ello se suma también, y en segundo lugar, una particular fragmentación del texto de la novela, y una no menos sorprendente ausencia de jerarquía entre unos personajes que, por lo demás, no obedecen a principios de configuración artística uniformes. Así, por ejemplo, mientras María o el cura Dionisio responden a los principios de configuración de personajes novelescos más o menos tradicionales, en el sentido de que están dotados de interioridad subjetiva y son sujetos de una acción cuya trayectoria puede seguir o reconstruir el lector, lo mismo no puede decirse del "viejo Lucas Macías", quien no participa de ninguna acción y se limita a esta "confesión", no hace sino subrayar que ninguna novela consiste jamás en la ilustración de una idea preconcebida, sino que sólo cobra forma y significación en el método mismo de su escritura, proceso en el cual la materia trabajada, que no es inerte, suele ofrecer múltiples resistencias al propósito, más artístico que conceptual, que busca conferirle forma sin aprisionarla. Al lector, que quiere compartir la experiencia artística que le propone la obra, le corresponde entonces intentar volver a colocarse en la perspectiva de quien la escribió, y acogerse a las diversas marcas formales que van acotando posibles trayectos de sentido y confluyendo en una poética específica.

Si Yáñez dudó a medio camino en cuanto a la resolución artística de lo que le venía dictando la pluma, vaciló también acerca de la perspectiva desde la cual abordar la reconstitución de la vida del pueblito jalisciense que se proponía evocar. Los títulos alternativos barajados para la novela en ciernes así lo demuestran: *En un lugar del arzobispado*, *El antiguo régimen* o *Al filo del agua*, no sólo denotan desplazamientos de énfasis en tal o cual aspecto del mundo por evocar, sino que apelan a diferencias fundamentales de perspectiva y de tono, y, por consiguiente, de forma. Mientras los dos

primeros, finamente descartados, ponían el acento en el pasado y en la dominación eclesiástica y parecían llamar una estética realista y un narrador externo, al poner el acento en la ruptura inminente y acogerse a una expresión popular, *Al filo del agua* abre posibilidades muy distintas. Permite colocarse, junto con el narrador, a la vez dentro y fuera del mundo narrado, dentro y fuera de los personajes, y dentro y fuera de la lengua reputada “literaria”. En otras palabras, la perspectiva narrativa que conlleva permite no sellar el pasado que iba a trastornar la Revolución de 1910, abre la posibilidad de hurgar en los fermentos de una transformación que, aunque llegara finalmente de fuera, no resultara completamente ajena a los múltiples anhelos reprimidos por una dominación eclesiástica y una fe crispadas por remanentes coloniales, y permite también dejar abiertos los destinos y los rumbos de quienes iban a verse involucrados en un proceso que, no por catalizar tendencias históricas y sociales más o menos definidas, dejaba de tener dimensiones imprevisibles y, sobre todo, de ser vivido por sus protagonistas de modo a menudo errático.

Este situarse —y situar a narrador, personajes y lector— “al filo del agua” desemboca, así pues, en una poética del contrapunto que atañe a todos los niveles de la novela: en primer lugar, al nivel temático, que entrelaza varios sistemas de oposiciones, entre las cuales destacan los “miedos y los deseos”, lo sagrado y lo profano, lo interno y lo externo, lo alto y lo bajo, lo oscuro y lo luminoso, lo austero y lo festivo, lo silencioso y lo rumoroso, lo estancado y lo precipitado, etcétera; luego, al nivel estilístico, que conjuga el lenguaje escrito, esmerado, poético y literario con diversas formas del lenguaje oral, hablado o popular; y, finalmente, al nivel compositivo, sin duda el más complejo de todos.

Respecto de este último, hemos señalado ya la versatilidad del narrador, más ubicuo que propiamente omnisciente, cuyos constantes cambios de posición, perspectiva, acento y tono, corroboran desde la instancia que le es propia la presencia de los ejes temáticos que acabamos de señalar, pero cuya presencia ubicua permite también reinterpretar en sus propios términos los sucesos y acontecimientos, pasados o presentes, lejanos o cercanos, de los que tiene noticia. Sin participación en las acciones narradas y carente de interioridad subjetiva, el “viejo Lucas Macías” no constituye propiamente un personaje novelesco, es sólo “voz”, que se conjuga con la del rumor pueblerino y se contrapone con la del propio narrador.

Esta manifiesta heterogeneidad formal de la novela de Yáñez, la fragmentación del tejido narrativo en una serie de fragmentos cortos sin sucesión lógica aparente, la ausencia de unidad en la configuración artística de los personajes, la débil jerarquización de éstos, la inestabilidad del narrador y el punto de vista, e incluso la difracción de la voz del narrador que instauro, al menos hasta cierto punto, la presencia de la voz del viejo Lucas Macías, pueden resultar tanto más paradójicas cuanto que lo que con todo ello se busca evocar pareciera ser la atmósfera de un pueblito enclaustrado —anterior de Comala o Macondo—, al que la Revolución y la modernidad no llegarán sino desde fuera, y para trastornar una férrea dominación eclesiástica de corte eminentemente colonial.

El desafío planteado por esta serie de paradojas no se resuelve obviamente con la simple constatación de que se trata de una novela de transición, y más o menos experimental. Y tampoco podemos atenernos a los comentarios del propio Yáñez, quien confesó más de una vez haberse quedado atorado a media novela, sin saber hacia dónde conducir a sus personajes, ni cómo encauzar un relato emprendido sin rumbo cierto. Como la de otros muchos novelistas, orquestar todos estos contrapuntos sin imponerles una dirección unívoca. Esta orquestación se resuelve en tres planos metafóricos fundamentales: en el plano de la representación, mediante desplazamientos de la mirada del narrador que semeja la de una cámara cinematográfica que varía el ángulo de sus tomas, se acerca y se aleja, y registra tonalidades que van desde todos los matices del blanco y negro, que recuerda el mejor cine mexicano de los años cuarenta con la fotografía de Gabriel Figueroa, como en el “Acto preparatorio”, hasta el despliegue de los más variados registros cromáticos. Este primer plano de la representación visual, cuyos movimientos de cámara imprime un primer ritmo al texto, se acompaña, por otra parte, de una metaforización auditiva que apela a diversos registros musicales, sacros y profanos, que acompañan y puntúan los movimientos del texto, los cambios en la atmósfera pueblerina —en particular las alternancias de silencio, rumor y bullicio—, lo mismo que las pugnas internas de los personajes entre los “miedos y los deseos”, y sus trayectorias discontinuas, sus apariciones y desapariciones, sus parálisis o sus acciones repentinas. En un tercer plano metafórico, todas estas discontinuidades de planos y de trayectorias se anudan en torno a la metáfora de las “canicas”, que el mismo autor propuso, antes del inicio mismo de su relato, como una de sus claves esenciales de lectura. Cito *in extenso*, puesto que en el liminar podrán

ustedes reconocer varios de los señalamientos que guían esta breve introducción a la poética de Yañez (en esta novela al menos):

Al filo del agua es una expresión campesina, que significa el momento de iniciarse la lluvia, y —en sentido figurado, muy común— la inminencia o el principio de un suceso.

Quienes prefieren, pueden intitular este libro *En un lugar del arzobispado*, *El antiguo régimen*, o de cualquier modo semejante. Sus páginas no tienen argumento previo; se trata de vidas —*canicas* las llama uno de los protagonistas— que ruedan, que son dejadas rodar en estrecho límite de tiempo y espacio, en un lugar del arzobispado, cuyo nombre no importa recordar (p. 2).

Ahora bien, esta metáfora de las “canicas”, que sirve de inicio al autor de medio para deslindarse de formas novelescas anteriores, marcadas por el realismo o el naturalismo —es decir por ciertas formas de determinismo—, sirve también para anudar, desde el capítulo central, los dos mundos contrapuestos y en transformación, en torno a los cuales se organiza la novela: el de la Iglesia y la fe cristiana, que hasta entonces regía los destinos y la conciencia de los parroquianos, y el sustrato pagano y popular —la vitalidad constreñida buscando cauces imposibles— que hervía y pugnaba bajo la férula de los representantes más retrógradas de la institución eclesiástica, y se convertirá pronto en “la bola”. Cito algunos párrafos del capítulo central de la novela, que corroboran el papel fundamental de dicho sistema metafórico. En primer lugar, el cura Dionisio:

El destino —en marcha— de sus feligreses le parecía el rodar de canicas en aquellos juegos de feria donde un impulso imperceptible modifica las derivaciones por caminos diferentes, embargando la expectación de jugadores y curiosos. La parroquia es un gran plano inclinado en el que van rodando cientos de vidas, con la intervención del albedrío; pero sobre el cual circunstancias providenciales reparten el acabamiento de la existencia, cuando menos es esperado. Algunas veces quisiera don Dionisio saber el fin de éste y el otro, quisiera conocer por anticipado el desenlace de conflictos que lo preocupan, la resolución de pasiones, la fortuna de virtudes; precipitar el rodado de las canicas. Instantáneamente abjura de esta temeridad, contra la Providencia; le toca sólo a él influir en el ejercicio del albedrío. ¡Canicas! Doliente pensamiento en esas horas de postración (p. 163).

Luego, una voz anónima que pudiera pertenecer a un “jugador” o un “espectador”:

Aquí esta caniquita va a chocar con esta otra, y aquélla se aleja definitivamente para esperar a la de allá, que no acaba de caer. Luego una más viene a

desprenderse con fuerza para alcanzar el ágata detenida que todos quisieran perseguir (p. 165).

Y, finalmente, una voz cuyo tono y estilo revelan la presencia oculta del narrador:

Las canicas van rodando a su final destino, lentas o rápidas, contenidas en algún cruce de caminos, indecisas, luego violentamente precipitadas. Como en los juegos de feria, en tablas polieromas, con rutas acatadas por clavos. Va rodando la bola (p. 176).

Con estas breves, brevísimas, indicaciones acerca de la forma de organización artística del universo de *Al filo del agua*, no hemos buscado acercarnos “el sentido” de la novela de Yáñez: éste, o mejor dicho, sus significaciones posibles, dependen finalmente de la lectura, más o menos atenta, más o menos respetuosa de la “otredad” de la obra, que de ésta se haga. Por lo mismo, mi propósito no ha sido otro que el de destacar aquellas claves de la organización artística que, me parece, pueden guiar al lector en esta lectura, a la vez atenta, gozosa y respetuosa.

EN LOS NOVENTA AÑOS DEL NACIMIENTO DE AGUSTÍN YÁÑEZ



Antonio Marquet

Hijo de doña Santos Delgadillo, de una familia campesina cuyas tradiciones Yáñez evocará magistralmente en su obra;¹ y de don Elpidio Yáñez, artesano, Agustín Yáñez Delgadillo nació en Guadalajara el 4 de mayo de 1904. En su adolescencia, asiste regularmente a la biblioteca pública de Guadalajara donde hace lecturas que lo formarían dentro de la tradición realista en lengua española: Pereda, Alarcón, Azorín y López Portillo.² Inició sus estudios de Derecho en 1923 en Guadalajara y obtuvo el título en 1929; en la Facultad de Filosofía y Letras estudia Filosofía de 1932 a 1935, y obtiene el grado de maestro en Filosofía en 1951. La carrera de abogado —elección que revelaría un posicionamiento de Yáñez con respecto a la ley, con resonancias superyóicas innegables— abrirá a su vida profesional, ya marcada por su afición literaria, otra vertiente. En su carrera pública, es evidente su respeto y adhesión a la ley, expresada de manera oficialista; mientras que la literatura, al menos por un lapso, se definiría como el espacio para expresar una tendencia transgresora. En el Derecho, se encuentra en terrenos donde se proyecta la sombra de la figura paterna, mientras que en la literatura se aventura en los terrenos en los que se perfila la imagen de la madre. Esta dicotomía profesional, es índice de una escisión que le permite un equilibrio vital a Yáñez, contraste que se reproduce en el claroscuro que caracteriza a la narrativa agustiniana.

¹Particularmente en *Al filo del agua* y en *Las tierras flacas*.

²Cf. José Luis Martínez, "La obra de Agustín Yáñez", en *Obras completas*, Aguilar, México, 1968, p. 18.

El joven Yáñez es un hombre que se coloca a la vanguardia de su época: su labor en la revista *Bandera de Provincias*, donde se publican por primera vez traducciones de Kafka y Joyce en México, lo pone en contacto con el grupo de los Contemporáneos. En la ciudad de México, publica reseñas y los primeros avances de su primera novela en la revista *El Hijo Pródigo*, así como artículos en *El Nacional*. En 1947, se convierte en el narrador que cristaliza las aspiraciones de toda una época ansiosa de ver en el terreno de la narrativa un florecimiento semejante al que existía en el de las artes plásticas con Rivera y Orozco. Se deseaba una narrativa mexicana moderna que no desconociera una tradición y las aspiraciones que le había conferido el plan nacionalista de Ignacio Manuel Altamirano desde el siglo XIX. Yáñez es el autor que da a México la segunda obra aclamada internacionalmente, *Al filo del agua*.³

Yáñez como narrador, pertenece al tipo de escritor que, dentro de la tradición decimonónica, comienza su carrera cultivando el género cuentístico antes de aventurarse en la novela, haciendo una breve escala en el territorio de la novela corta.

Yáñez se distingue de los narradores de su época, por su optimismo tecnocrático y gubernamental. Cree en el progreso tecnológico y apuesta todo por un Estado filantrópico que sólo siendo fuerte puede dirigir a una sociedad y terminar con las lacras del agiotismo, la ignorancia, el caciquismo y el aislamiento económico y cultural. Su visión del mundo es la de un constructor que busca en la consolidación de un Estado la fuerza necesaria para limitar el rancio autoritarismo de un México profundo, rural.

Su obra también es importante por la galería de personajes con profundidad psicológica que crea. El cura Dionisio, Gabriel Martínez, María, Damián Limón, Ricardo Guerra Victoria, Epifanio Trujillo, Matiana, entre otros, pero fundamentalmente por el grupo de mujeres enlutadas que abren *Al filo del agua*, grupo desprovisto de un rostro, de individualidad, son aportaciones inscritas en un imaginario mexicano al que ha contribuido a perfilar.

³Parecería que *Al filo del agua* viene a cumplir la aspiración a una novela nacional, tal como lo expresó Samuel Ramos: "Entendemos por cultura mexicana la cultura universal hecha nuestra, que viva con nosotros, que sea capaz de expresar nuestra alma" (*apud*. Adalbert Dessau, *La novela de la Revolución Mexicana*, rce, 1972). Desde *Archipiélago de mujeres* aparece esta constante preocupación de Yáñez por amalgamar la literatura universal con una forma muy mexicana, apropiársela para el México profundo.

Yáñez es un escritor marcado por el catolicismo cuyas obras demuestran una constante preocupación religiosa: la salvación, la función social del ritual, el pecado, la conciencia de culpa, constituyen el meollo de las tribulaciones de muchos de sus personajes. Y desde esta perspectiva su obra podría compararse con la de un François Mauriac (premio Nobel, 1952): su lenguaje utiliza el mismo léxico: una sociedad hermética, con un apego a la tierra en el marco de una provincia, periférica, distante geográfica y espiritualmente de una metrópoli que la ignora y desconoce. Una conflictiva intramuros que se desarrolla con olor a incienso y ritmada por los campanarios.

Yáñez es un novelista con una gran inquietud que nunca trató de explotar formas que ya había probado y que le podrían aportar un éxito seguro. Siempre experimentó con nuevas posibilidades. El resultado de su búsqueda nunca fue tan espectacular como sucedió con *Al filo del agua*, pero abordó con originalidad temas como la niñez, la adolescencia. Hizo una novela en la que trató de proyectar las dificultades del proceso de la creación artística, además de haber dado profundidad a sus personajes y de haber revolucionado la misma forma de novelar, lo cual resulta de capital importancia para la historia de la novela mexicana de nuestro siglo.

Yáñez pertenece a la categoría de autores que, como Azuela (nacido en 1873, y cuya primera novela es *María Luisa*, publicada en 1907), Rulfo (nacido en 1918 y que publica *El llano en llamas* en 1953 y *Pedro Páramo* en 1955), inician su obra fundamental al frisar los cuarenta años.⁴ Con *Al filo del agua* Yáñez elabora la crisis de entrada en la edad madura. La obra está fechada en “San Miguel Chapultepec, 24 de febrero de 1945”,⁵ es decir, fue terminada cuando Yáñez iba a cumplir cuarenta y un años.

En su obra narrativa hay tres periodos, muy diferenciados, que han tenido una repercusión diferente dentro de la novelística mexicana de nuestro siglo: la obra de juventud, la de madurez y la de senectud. La obra de juventud, en la que Agustín Yáñez cultivó principalmente el cuento y la novela corta, elabora la crisis de la adolescencia; mientras que la obra de madurez, en donde encontramos las novelas más conocidas y estudiadas

⁴Didier Anzieu, en *El cuerpo de la obra*, analiza los casos de Sigmund Freud, Marcel Proust, Robert Musil, James Joyce como autores que crean su obra fundamental como elaboración de la posición depresivo-reparadora.

⁵Página 385.

del autor jalisciense, elabora la crisis de la mitad de la vida, y la de la senectud, en la que Yáñez vuelve a practicar el relato breve, prepara a nuestro autor para el ocaso.

Yáñez y la crítica han señalado que su obra tiene un sentido “orgánico”, cada relato se encuentra interconectado a la totalidad de la narrativa agustiniana a través de canales subterráneos, de tal manera que el estudio de un cuento, por ejemplo, podría iluminar algunos aspectos de las novelas que se han considerado como mayores. La aparición de algunos personajes como Gabriel Martínez o María, en diversas obras, apunta, en efecto, a una continuidad de la obra agustiniana, no sólo porque el autor al entrar en la tercera etapa de su vida creadora haya dado a conocer “El plan que peleamos”, vasto programa, concebido *nachträglich*,⁶ con posterioridad, tan sólo en 1964, que integra toda su producción narrativa, sino porque parecería que ciertos personajes no pudieron dejar de obsesionarlo, de frecuentarlo reapareciendo una y otra vez a la largo de una producción narrativa, particularmente coherente. No hay que olvidar que rastros de la expresión “El plan que peleamos” se encuentran en forma interrogativa, “¿Qué plan peleamos?” (p. 153), desde *Al filo del agua*, en “Los norteños”, 2, justo antes del capítulo “Canicas”, célebre momento de desconcierto del novelista, en boca seguramente de Damián Limón, lo cual permite formarse una idea de las resonancias parricidas, de la atmósfera de oposición con el entorno, que tiene el proyecto.

Formulada de semejante manera, parecería que la evolución de la obra de Yáñez estaría dotada de una continuidad, lisa y llana, de un desarrollo libre de escollos. Sin embargo, el simple examen de las fechas de publicación de las obras de nuestro autor presenta diferentes ritmos de composición.

Aunque desde un punto de vista cronológico los periodos se empalman, y conocen un momento de transición en una obra, lo cual podría prestarse a confusión, e invitar al crítico a descartar el concepto de “periodo creativo”, desde un punto de vista teórico y descriptivo resulta operativo ya que da cuenta de una evolución narrativa, así como de su carácter orgánico.

⁶El término alemán *nachträglich* es un adverbio utilizado a menudo por Freud en sus escritos y que Lacan subrayó para señalar el momento de toma de conciencia del sentido de un acto, en sentido analítico, que no puede ser efectuado sino con una visión retrospectiva, siempre posterior, *i. e., a posteriori*.

Al primer periodo (de veinte años), el más prolongado, corresponden los textos previos a *Al filo del agua*. Se abre desde 1926 y terminaría en 1946, y abarca algunos textos incluidos posteriormente en *Los sentidos al aire*, "Baralípton" (1930), *Flor de juegos antiguos* (1941), *Pasión y convalecencia* (1942), *Archipiélago de mujeres* (1943), *Yahualica* (1946). En esta etapa es evidente que hay un espacio muy amplio desde la primera publicación que Yáñez en un momento de su carrera reconoció (a pesar de que está precedido por algunos textos publicados en *Los sentidos al aire* y que datan de 1926). La escritura conoce un inicio tímido, con hiatos, pero la intención de Yáñez es firme. La crítica reconoce que Yáñez en esta etapa no produce un texto fundamental para la literatura mexicana. En este marco, *Al filo del agua*, terminada a principios de 1945, aunque no aparece sino hasta 1947, tiene una posición de bisagra: cierra desde el "Acto preparatorio", el primer periodo, y abre el segundo periodo, el de madurez, de Yáñez. Los orígenes de la segunda etapa creadora de Yáñez se confunden, de esta forma, con los de la primera, ambas coexisten por un momento. Como se sabe, *Al filo del agua*, por lo menos en sus inicios, estaba en íntima relación con *Archipiélago de mujeres*, particularmente con "Oriana o la locura".

El segundo periodo (que comprende un lapso de quince años, con un periodo de silencio de once años) está compuesto por *La creación* (1959), *Ojerosa y pintada. La vida en la ciudad de México* (1959), *La tierra pródiga* (1960) y *Las tierras flacas* (1962), además de *Al filo del agua*, claro está. Es el periodo de madurez en el que Yáñez no sólo opera un cambio de género, abandona el cuento y la novela corta, y se aventura con mucha fortuna en el territorio de la novela.

El tercer periodo está compuesto por *Los sentidos al aire* (1964), *Tres cuentos*, *Las vueltas del tiempo* (1973) y *Ladera dorada* (1978). *Los sentidos al aire*, aunque se conforma por textos que en su mayoría pertenecen a la primera etapa, funciona como un libro de transición a la tercera etapa, ya que su estructuración representa una toma de conciencia de la unidad de sus relatos, por un lado, y con él comienza Yáñez una especie de mirada retrospectiva sobre su obra, en la que integra textos aparecidos en diversas publicaciones, o que dormían en alguna gaveta. No se olvide que fue en este libro donde apareció anunciado "El plan que peleamos".

Su sola obra de juventud —*Archipiélago de mujeres*, *Los sentidos al aire*, *Flor de juegos antiguos*— es suficiente para concederle un lugar —aunque quizá discreto— dentro de la historia de la literatura mexicana.

Sin embargo, su obra de madurez, *Al filo del agua*, *Las tierras flacas*, *La tierra pródiga*, y en menor grado *Ojerosa y pintada* y *La creación*, es la más original y la que mayor aportación significó para nuestras letras. Su obra de senectud, en cambio, no tuvo mucha resonancia. Si su primera producción se encaminó con paso firme a ocupar la vanguardia de la literatura mexicana, e incluso latinoamericana, la producción del ocaso se apartó del gusto del público.

El paso de un periodo a otro supuso momentos de silencio prolongado: entre el primer periodo y el segundo hubo trece años de silencio; entre el segundo periodo y el tercero hay once años de silencio. Escritura y silencio, por lo tanto, no deben considerarse de manera independiente en el caso de Yáñez, ya que la escritura posibilitaba esos momentos de silencio que, en el caso de este autor, eran consagrados principalmente a su vida pública, ya como funcionario universitario o en el desempeño de algún puesto gubernamental, y esta actividad, "extraliteraria", alimenta la obra de Yáñez de una manera muy clara. Recuérdese, por ejemplo, la génesis de *La tierra pródiga*, cuya trama está inspirada en hechos que Yáñez conoció cuando desempeñaba el cargo de gobernador de Jalisco.

La escritura corresponde a momentos de crisis. La elaboración de esos momentos exigía una introspección que encontraba un espacio adecuado en la escritura. El silencio, por su parte, corresponde a una etapa de praxis.

El proceso creativo en Yáñez inicia con un momento de raptó creador en que el novelista procede a tientas. El ejemplo más ilustrativo puede ser el caso de *Al filo del agua*, novela con la que se asocia el nombre de Agustín Yáñez por antonomasia y las diversas etapas de concepción por las que atravesó: el "Acto preparatorio", primer capítulo, fue concebido como parte de una novela corta destinada a formar parte de *Archipiélago de mujeres*; "Aquella noche", el segundo capítulo, que relata las crisis agudas de cuatro protagonistas aislados⁷ tanto por la clase social como por la naturaleza de su conflictiva, como por su sexo y su edad, viene a romper con ese monolito del "Acto preparatorio", yuxtapuestos ambos capítulos con una lógica en la que juega principalmente la oposición; y el tercer capítulo, "Ejercicios de encierro", en donde aparece la figura de Dionisio Martínez, cuyas preocupaciones por la salvación de su rebaño logran establecer el

⁷Se trata de Timoteo Limón, Leonardo Tovar, Mercedes Toledo, Micaela Rodríguez, respectivamente.

punto que liga a todo el material anterior. Estos tres capítulos proceden de momentos diferentes del proceso creativo. De tal manera que si bien el primer capítulo representa el momento de raptó creador que posibilita el despegue creador no sólo de la novela *Al filo de la noche*, sino de la novelística agustiniana, y de la novela mexicana moderna, el segundo se puede concebir como una configuración de desconcierto, quizá de marcha atrás provisional, ante ese material emergente de sistema preconsciente-consciente, una crisis de angustia, y el tercero viene a ligar ese movimiento creativo surgido con una violencia que impedía reflexionar al autor hacia dónde apuntaban los *enjeux* que se jugaban en su obra, y muestra ya la configuración de un código de la obra. Ese tercer momento logra establecer un orden provisional en el caos producido por la emergencia de la conflictiva pulsional del autor jalisciense.⁸

Con *Al filo del agua* se produce el despegue creador de Agustín Yáñez; la novela es por ello un *point de capiton*, un nudo: al mismo tiempo constituye una ruptura con toda la obra anterior, y la continuidad, el desarrollo "lógico". Desde el punto de vista de los géneros literarios, Agustín Yáñez deja de ser un buen cuentista, un interesante hacedor de novelas cortas para convertirse en el novelista más importante de su momento. No sólo Yáñez se aventura por vez primera en un género, sino que pasa de ser un buen narrador jalisciense a ser el novelista mexicano más importante, por lo menos hasta 1955, año en que aparece *Pedro Páramo*.

En el proceso de disociación-regresión que supone el sobrecogimiento creador, primera etapa del proceso, lleva a Yáñez a recordar por un lado la crisis de juventud, y de allí la identificación notable del autor con los personajes jóvenes de *Al filo del agua*, Gabriel Martínez, Damián Limón, Jacobo, y por otra a evocar un momento de angustia durante la niñez, cuando Yáñez niño es testigo de la entrada de los revolucionarios en el pueblo de Cuquió.

Para Agustín Yáñez, el material que aparece en esta novela es particularmente transgresivo, desestabilizante. En el escenario de *Al filo del agua* aparece una triple opción para solucionar la propia problemática: por una parte los graves peligros de un intento, a la postre fallido, de represión

⁸Para comprender la agudeza de la crisis hay que recordar que el destino de los personajes es la muerte violenta, la locura, y el exilio voluntario de cuatro personajes cuyas familias se desintegran.

masiva de las pulsiones; en el extremo opuesto, aparece la transgresión global; entre ambos extremos, aparecen puntos medios que logran establecer compromiso entre transgresión y represión a través de la sublimación. Las dudas con las que avanza Yáñez en el proceso creativo de *Al filo del agua*, representan el desconcierto del autor en su propia vida, con el problema de la administración pulsional: sus tendencias transgresivas, parricidas, su sentimiento de culpa que lo lleva a desear la represión y el control total de la vida pulsional, espejismo quimérico digno de una problemática obsesiva, y los puntos medios que triunfarán junto con la obra.

En *Al filo del agua* aparecen dos soluciones, únicas salidas permitidas a este sacudimiento pulsional: por un lado se encuentra un movimiento social que busca la justicia, el cambio social. Sólo con ese alibi es permitida la transgresión parricida que garantiza un espacio de realización personal, independiente. En esta solución de compromiso existe transgresión pero al mismo tiempo se recuperan los valores paternos: se busca efectivamente un bien social. De la misma manera que el cura Martínez considera todo válido —represión, terror, abuso de poder, manipulación de las conciencias, autoritarismo— para llevar a su rebaño a la salvación, María considera a la revolución la vía para salvarse y acceder a ese bien social.

La otra salida al conflicto, tal como lo presenta *Al filo del agua*, es el arte; en particular la educación musical: el reconocimiento de una necesidad artística y el asumir ese reto. Los dos personajes que representan esta solución son María y Gabriel. Los personajes en que se presentó esta conflictiva pero que no pudieron resolverla son Damián Limón, Micaela Rodríguez, Mercedes Toledo, Luis Gonzaga y Marta.

La escritura permite la emergencia de esta conflictiva, al mismo tiempo que ordena este caos pulsional. Domeñar lo que con violencia emerge del ello y provoca una fuerte desestabilización angustiante, es la hazaña de Yáñez al escribir *Al filo del agua*. Para dominar el conflicto, Yáñez echa mano de mecanismos obsesivos. El discurso que articula este conflicto está ordenado, controlado a través de estructuras canónicas de la retórica. La conflictiva se presenta perfectamente estructurada por el paralelismo y el equilibrio. Dentro de ella, una pareja de personajes, Gabriel y María, presenta la solución, ambos se oponen al orden paterno, transgreden pero con un fin ulterior; otra pareja, Mercedes Toledo y Luis Gonzaga, representa el éxito, pasajero y muy relativo, de la represión que sólo conduce a

la locura, y otra más, Damián y Micaela, la instauración de pulsiones transgresivas incontrollables que llevan al asesinato, el ostracismo y a la muerte, respectivamente.

Después de este éxito, y de doce años de silencio,⁹ se aventurará a escribir *La creación, Ojerosa y pintada, La tierra pródiga, Las tierras flacas... Al filo del agua* abrió la puerta a una de las narrativas más importantes de la historia de la novela mexicana. Así como abrió la puerta a Rulfo y a Fuentes, autores que a su vez influirían a Yáñez, ya que de acuerdo con declaraciones del escritor jalisciense, escribió *La tierra pródiga* teniendo en mente *La región*, de Fuentes; y algunos pasajes de *Las tierras flacas* con *Pedro Páramo* presente.

Resulta evidente, por otra parte, que los personajes que aparecen en *Al filo del agua* permanecen de manera prolongada, persistente, en el imaginario de Yáñez, personajes que obsesionaron a Yáñez durante varias décadas —María, Jacobo y Damián, por ejemplo, reaparecen en *Las vueltas del tiempo*, publicada veinticinco años después, y se alude a Gabriel Martínez en *Las tierras flacas*, publicada quince años más tarde.¹⁰

Independientemente del valor que cada una de las novelas por separado tenga, es preciso tomar conciencia de que la obra narrativa de Yáñez debe ser estudiada en su conjunto, restituyéndole ese sentido “orgánico” al que se hizo referencia. Yáñez escribió el “Acto preparatorio” en 1942, de forma independiente, sin saber que se convertiría en un capítulo de *Al filo del agua* en 1945, y que esta novela a su vez se convertiría en un panel de “El país y la gente” en 1964; de la misma manera que escribió el primer capítulo de *La tierra pródiga* pensando en Pedro Tovar, y no en Ricardo Guerra Victoria, y que escribió “Baralípton” en 1926, sin pensar que formaría parte de un libro tan estructurado como *Los sentidos al aire* en 1964, y mucho menos como parte de “El plan que peleamos”. El proceso creador en Yáñez se prolongó durante más de cincuenta años, como un paulatino proceso de toma de conciencia, lapso en el que sin lugar a duda se gestó una de las narrativas más vigorosas de nuestro siglo. Estudiarla con este sentido “orgánico”, me parece que es un homenaje que bien merece don Agustín Yáñez en sus noventa años.

⁹Cf. José Luis Martínez, “La obra de Agustín Yáñez”, en *Obras escogidas*, Aguilar, México, 1968, p. 55.

¹⁰Esta interrogante será complementada más adelante al abordar el problema de la evolución de estas figuras tan importantes para Yáñez.

PASTORELA



Margarita Villaseñor

El escenario está dividido en tres áreas: Cielo, Infierno y Tierra. El público está sentado en graderías. Se encienden las luces. Sale el diablo del Infierno acompañado de otros dos diablos menores. Esplan. Cuchichean, se burlan. En la Tierra hay un grupo de pastores.

BARTOLO: ¿Ya todo está preparado?

BATO: Todo listo.

GILA: Qué emoción.

BARTOLO: Pues comienza la función, como se tenía planeado.

BATO: Afinense las gargantas. *(Hace una escala)*

BARTOLO: Silencio, cámara... Acción.

Los pastores se agrupan y se ponen en pose. Cantan:

Muy buenas noches
cómo están ustedes
mucho jactancia
de ver esta reunión.
Que la pasen buena
todas sus mercedes
es lo que deseamos
de todo corazón.

Gila se adelanta y hace una caravana.

GILA: Yo soy la diva.

BATO: Yo, Bato.

BARTOLO: Yo soy el jefe del grupo.

Los diablos en su rincón los miran, se carcajean, aplauden, los abuchean.

BATO: Este es Sebastián el sordo
que es también un poco bruto.

JULIA: Yo soy Julia, la más bella.

BATO: Y ése es el pobre de Bras
que tiene fama de (puto).

GILA: Los demás son la comparsa
que salen en esta farsa.

BRAS: Los hay jóvenes y viejos.

Lucifer desde su rincón

Pero todos son pendejos.

Los pastores los voltean a ver indignados.

BATO: Vienen de cerca y de lejos,
de la Merced, de Tepito,
de la colonia Narvarte.

LUCIFER: También de la Bondonjito.

BARTOLO: La función va a comenzar
con música y colaciones,
luces de bengala y cohetes.

LUCIFER: Y con pastores ojetes.

BATO: Y con tres diablos cabrones.

BARTOLO: Silencio, silencio, digo.

Los diablos abuchean. Bartolo los amenaza con el báculo. Luego, muy apenado se dirige al público.

BARTOLO: Perdonen la impertinencia
se me agotó la paciencia,
pero ya ahorita prosigo.

BARTOLO: Lo que aquí se va a tratar
pertenece a lo sagrado porque nos vino a salvar
El Niño Jesús del diablo.

Lucifer se le adelanta

- LUCIFER: Lo que aquí se va a tratar
es de purito relajo
que al ángel y a los pastores
voy a mandar al carajo.
- BARTOLO: Hace mucho, mucho tiempo
cuando Dios el mundo hizo
le dio a Adán el paraíso
para su dicha y contento.
- GILA: Había pájaros y flores
había árboles y cuevas.
- BATO: Y como si fuera poco
le consiguió Dios a Eva.
- BARTOLO: Sólo les pidió una cosa
que al parecer fue fatal
que no probaran del fruto
del árbol del bien y el mal.
- BRAS: Ya saben cómo es la gente
y al pobrecito de Adán
se lo chingó la serpiente
con su mentira infernal.
- BARTOLO: Arrojados del Edén
pasaron hambre y trabajos.
- BATO: Y desde entonces a todos
nos ha llevado el carajo.
- BARTOLO: Pero Dios en su bondad
nos concedió su perdón y nos prometió que un día
vendría al mundo el Salvador.
- GILA: Desde entonces esperamos
que nos anuncie Miguel
el nacimiento de Cristo
en el portal de Belén.

Entra canción. Al final, los pastores comienzan a acomodarse sobre el escenario para dormirse.

- BARTOLO: Ay, qué triste noche es esta,
tiene la forma del llanto
nosotros nos conocemos
ni la sonrisa ni el canto.
- GILA: Pobrecitas de las fuentes
pobrecitas de las flores,
¿y qué será de las gentes
sin fe, sin luz, sin amores?
- BATO: ¡Miren, miren allá arriba
una fulgurante estrella!
- JULIA: Una luz que me deslumbra
y parece que se acerca.
- BRAS: Truenos, centellas, relámpagos,
ay, la carne se me quema.
- BATO: ¿Y esa música que se oye?
- GILA: ¿Y esa espada que retiembla?

Se oyen truenos y fanfarrias. Una luz se enciende y aparece el ángel Miguel

- MIGUEL: Gloria a Dios en las alturas
y paz al hombre en la Tierra.
Ya no habrá llanto pastores
ni dolor, ni soledad
que el Amor de los Amores
esta noche nacerá.
Y del vientre de María
pura y dulce como miel
cobrará vida la Vida
en el portal de Belén.
- JULIA: ¿Qué sonora melodía
es la que en el aire suena?
- GILA: ¿Qué alegres campanas tañen
en mi corazón a fiesta?

- BRAS: ¿Qué luces son las que miro
que mis sentidos despiertan?
- BARTOLO: ¿Qué es esto, divinos cielos,
que oigo y miro sin que pueda
comprender este prodigio
que me espanta y me consuela?
- SEBASTIÁN: Pastores, ¿qué les sucede?
¿Por qué tanto bostecean?
¿Si es que tienen tanto sueño
por qué todos se desvelan?
- BARTOLO: ¿Quién eres hermosa voz,
criatura alada y divina
que llegas así nomás?
- BATO: ¿Eres milagro del Cielo
o engaño de Satanás?
- MIGUEL: Yo soy de Dios el arcángel
de sus huestes capitán
que a Lucifer arrojó
de reino tan celestial,
vengo a deciros pastores
que ya nació el Redentor
y que tenéis que ir a verlo
sin ninguna dilación.
Sigán la estrella de luz
y encontrarán al final
sonriendo al niño Jesús
y a su madre en un portal.
- BARTOLO: Muchas gracias, angelito.
Nos pondremos en camino
nada más que nos echemos
dos o tres tragos de vino.
- BATO: Tengan listos los morrales
y no olviden las cobijas
que en las noches invernales
ya ven que el hambre es canija.
- BRAS: Voy a llamar a los cuates
y espero que no armen lios

- pa' que junten sus petates
y andemos a ver al crío.
- BARTOLO: Ahí nos vemos, Miguelito.
Gracias por haber prendido
la estrella de la esperanza.
Gracias mil, ángel bendito.
- MIGUEL: Tengan cuidado pastores,
no caigáis en tentación
porque Lucifer sin duda
se va a poner en acción.
No escuchen lo que les diga
ni se dejen engañar
porque va a poner sus redes
para impedirles llegar.
- BARTOLO: No te preocupes, Miguel,
no va a tomarnos el pelo
porque queremos gozar
de la gloria allá en el Cielo.

El arcángel desaparece.

- BARTOLO: Órale no sean huevones,
dejen ya de estar roncando
no se hagan los remolones
y vámonos. Andando, andando.
- BATO: Pero hay que comer primero,
yo sin tragar no camino
que me sirvan un pozole
con orégano y comino.
- BRAS: No nos podemos mover
sin calentarnos los huesos,
con el frío de la nevada
estamos toditos tiesos.
- JULIA: No me quiero desvelar
es muy malo para el cutis,
mejor déjenme dormir
y vayan haciendo mutis.

- GILA: Ay, no me alteren los nervios
con gritos y movimiento.
¿No ven que yo soy actriz
de muy gran temperamento?
- BATO: Yo te advierto que en el viaje
ni un centavo he de gastar,
que te acompañen los ricos
si se trata de pagar.
- BARTOLO: Ya no se hagan los jumentos
y empiecen a caminar,
que todos sus sufrimientos
Jesús les aliviará.

*Los pastores inician la primera caminata entonando una canción.
Se enciende el área del Infierno. Suena el teléfono que en todo caso puede
sustituirse por un cuerno. Lucifer corre a contestar.*

- LUCIFER: ¿Bueno?... Digo ¿Malo?
- MIGUEL: *(En off)* ¿A dónde hablo?
- LUCIFER: Con el diablo.
- MIGUEL: Perdone, ¿está Lucifer?
- LUCIFER: Pues no sé, déjeme ver.
Depende de lo que quiera.
- MIGUEL: Es asunto personal.
- LUCIFER: No empiece con chingaderas.
(Aparte) Siento un tufo celestial.
Lo siento, está en una junta.
- MIGUEL: Lucifer, ser infernal,
ya reconocí tu voz.
- LUCIFER: Bueno, pues ya somos dos,
Miguel, enemigo eterno.
Ay, se descompuso el cuerno.
No te oigo, aló, aló.
- MIGUEL: Lucifer, quiero anunciarte
que ya se acabó tu reino,
que hoy ha nacido en Belén
el hijo del Rey del cielo.

- LUCIFER: ¿Bueno? ¿Bueno? Aló, aló,
juro que no se oye nada,
a poco ya se cortó
esta estúpida llamada...
- MIGUEL: Sé muy bien que estás oyendo,
fingiendo, bestia infernal
y más vale que me entiendas
que Jesús en el portal
abre las puertas del cielo
y libra al hombre del mal,
de tu insidia y de la mancha
del pecado original.
Esta noche los pastores
se encaminan a Belén,
vencerán tus tentaciones
y tus argucias también.
- LUCIFER: Eso si yo lo permito
y te aseguro que no;
va verás ángel maldito,
quién es mejor de tú y yo.

Lucifer cuelga. Se pasea furioso.

- LUCIFER: Aunque la voz engoló,
encubriéndola con maña,
yo reconocí la saña
del ángel que me venció.
Pero cuidado, Miguel,
que si me opones violencia
yo violencia te daré
en enfurecida guerra
(qué bonito me salió).
Porque si eres general
de las legiones excelsas,
también general soy yo
en flamigeras cavernas.
(Esto parece de Shakespeare.)

Y ya verás pinche güero
que el mensaje celestial
nos importa a los demonios
una pura y dos con sal.
Que si tú empujas pastores
en pos de vana ilusión,
yo impediré su camino
con engaño y tentación,
y dejaré yo aquí mismo de
llamarme Lucifer
si a todos y cada uno
no me los voy a joder.
Porque a mí, Miguel, mis timbres,
y por favor, ya no me chingues.

Salen jugando y cantando los otros dos diablos: Satanás y Astucia.

DIABLOS: Estaba la pájara pinta
cantando en un verde limón,
con el pico picaba la rama
con la cola meneaba la flor.

LUCIFER: ¡Satanás!, ¡vivaz Astucia!

SATANÁS: ¿Qué te pasa, Lucifer,
que vienes tan enojado?
Cantemos una canción
pa'quitarle el entripado.

ASTUCIA: Soy de la misma opinión.

DIABLOS: Estaba la pájara pinta
sentada en un verde limón...

Lucifer los interrumpe colérico.

LUCIFER: Silencio, diablos,
no ven que mi ira no disimulo
o se callan cuando yo hablo
o los pateo por el culo.

- SATANÁS: ¡Qué te pasa, Lucifer!
Deveras parece harto.
No vaya a darte un infarto
de tanto berrinche hacer.
- LUCIFER: Una conocida voz,
hiriendo mis sentimientos,
me anunció hace un momento
que el Mesías ya nació.
- SATANÁS: Ha de haber sido Miguel,
porque oí que a los pastores
daba la nueva también.
- ASTUCIA: ¿El arcángel? ¿Y qué dijo?
LUCIFER: Pues lo que dijo Miguel,
moviendo sus rizos de oro,
fue: hoy va a nacer en Belén
el hijo del Dios que adoro.
- DIABLOS: Ricitos, ricitos de oro,
que se me vienen cayendo,
que dice el rey y la reina
que cuántos hijos tenéis.
- LUCIFER: ¡Chingada madre! Ya basta.
Escuchen con atención.
Vamos a perder los clientes
si siguen el vacilón.
- SATANÁS: Yo me siento en el fogón.
ASTUCIA: Soy de la misma opinión.
LUCIFER: No sigan con sus sandeces,
hay que elaborar un plan
para ganarle con creces
al arcángel y a su clan.
Dijo Miguel que en el mundo
todo sería caridad
y que quedaría hecho mierda
este infierno sin igual.
- SATANÁS: No creo que tenga razón.
ASTUCIA: Soy de la misma opinión.

- LUCIFER: El muy imbécil se piensa
que inventando una canción
a los pastores conquista
el alma y el corazón.
- SATANÁS: Qué poca imaginación.
- ASTUCIA: Soy de la misma opinión.
- LUCIFER: Hazme el chingado favor.
Tenemos talento y armas
y disfraces a montón
que serán más eficaces
que una abúllica canción.
- ASTUCIA: Soy de la misma opinión.
- SATANÁS: Sí, sí, sí, ¡qué aburrición!
¡Ir con música e incienso,
andando sin ton ni son!
Ese arcángel es un menso.
- ASTUCIA: Soy de la misma opinión.
- LUCIFER: ¿Contra los siete pecados
quién se nos resistirá?
¿Quién prefiere andar cantando
con este cierzo invernal
si puede estar calentando
con un litro de mezcal?
¿Y quién prefiere ver niños
acabados de nacer
cuando tiene los cariños
de un cuerote de mujer?
- SATANÁS: ¿Quién resiste a las delicias
de la gula y la pereza,
quién, si es que tiene cabeza
se resiste a la ambición?
- ASTUCIA: Soy de la misma opinión.
- LUCIFER: ¿Quién resiste los halagos
de la soberbia y la envidia,
a quién no el dinero entibia
la sangre y el corazón?

ASTUCIA: Soy de la misma opinión.
LUCIFER: Ora, pues, mi secretarios,
a impedir que esos cretinos
sigan echando su trino
como estúpidos canarios.
SATANÁS: Ay, Lucifer, ¡qué emoción!
ASTUCIA: Soy de la misma opinión.
LUCIFER: Con la ayuda de los dos
todo el mundo será nuestro
y en este complot siniestro
ganaremos sin temor.
SATANÁS: Trae los disfraces y trinchas.
ASTUCIA: Trae las tentaciones malas.
LUCIFER: Que a ese arcángel tan pinche
voy a cortarle las alas.

La acción pasa al área de los pastores. Que llegan caminando.

BARTOLO: Detengámonos pastores,
vamos a dormir primero,
ya después tendremos tiempo
de seguir tras el lucero.
BRAS: Ándale, Bato, a roncar,
que la noche está serena,
no sé qué te hace dudar,
si la Gila está muy buena.
BATO: No me acuesto sin cenar,
las tripas me hacen cosquillas.
GILA: Pues ¿qué no te dije ya
que sólo quedan tortillas?
No me hagas desatinar
mejor ya duérmete, viejo.
BATO: Dame pronto de tragar,
¿qué crees que soy tu pendejo?
Quiero sopa de fideo,
y un huevo con el arroz,
frijoles refritos luego

y un buen ate de perón,
unos chilitos rellenos
un plato de salpicón,
patas de puerco en vinagre
y un jarro de pulque o dos.
Me das mi cena o te ponga (*A Gila*)
una tremenda paliza.

GILA: Me estás matando de risa,
¿que voy a dejarme yo?

Bato comienza a golpear a Gila. Gila grita.

GILA: Vengan, miren, ¡me maltrata!
Bato, no me pegues más.
Bartolo, pastores, Bras,
vengan que Bato me mata.

Acuden los pastores y los separan.

BARTOLO: ¿Por qué ha sido en conclusión
riña tan enfurecida?

BATO: Porque ella es una perdida.

GILA: Porque tú eres un tragón.

BARTOLO: Bato, qué pronto olvidas
de que esta noche es de amor.
Y en castigo del mal trato
que le has dado a tu mujer,
habrás de cortar la leña
para una hoguera encender.
Vamor a ir acampando,
te esperaremos allá,
y vete dándole al hacha
sin tardanza, a la de ya.

Los pastores se hacen a un lado. Bato se queda solo con el hacha.

BATO: ¿Qué se creyó ese sangrón
 que yo iba a cortar la leña?
 Una vez todos dormidos
 a quién le importa el fogón.

Astucia se asoma.

ASTUCIA: Soy de la misma opinión.

BATO: Nada más de ver el hacha
 se me oprime el corazón.
 Menos mal que hay un amigo
 que es de la misma opinión.

ASTUCIA: Me robaste el parlamento
 y te daré un bofetón.

BATO: No sabes cuánto lo siento,
 soy de la misma opinión.

ASTUCIA: ¿Otra vez?

BATO: Perdón, perdón.

ASTUCIA: Yo soy el diablo, ¿no entiendes?
 Tengo que entrar en la acción,
 mas si las líneas me robas
 ¿cómo he de dar mi opinión?

Lucifer me envió hasta aquí
a apoyarse en tu pereza,
a infundirte tanto sueño
que en vez de cortar los leños
te pusieras a dormir.

Ándale que te conviene,
se te ve fatigadón,
te arrullaré como a un nene
con una dulce canción.

Astucia comienza a cantar Te vendes.

- BATO: ¿Dijiste el diablo?
 ¡Jesús!
- ASTUCIA: No mientes a ese señor.
- BATO: ¿Hablabas de Lucifer?
- ASTUCIA: Es mi jefe el muy cabrón.
- BATO: No quiero nada de ti;
 fuera de mi vista, fuera,
 yo voy a cortar la leña
 para la dichosa hoguera.
 ¡Gila, Bras, venga cualquiera!
- ASTUCIA: A ver, ¿para qué los llamas,
 a poco eres maricón?
 Mejor échate a dormir
 en mi mullido colchón.
- BATO: Yo no quiero descansar
 sino ya a Belén llegar
 a ver a mi salvador.
- ASTUCIA: Qué necio, qué aburrición.
- BATO: Soy de la misma opinión.

Astucia se enfurece, le quita el bastón y le pega a Bato.

- BATO: Ya no me pegues diablito,
 que me vas a lastimar.
- ASTUCIA: Ya verás, pastor maldito,
 de lo que un diablo es capaz.
- BATO: Devuélveme el bastoncito.

Astucia le propina un bastonazo.

- ASTUCIA: Aquí tiene tu bastón.
- BATO: Soy de la misma opinión.
- ASTUCIA: Ese parlamento es mío,
 se lo diré al director.

- Descarado, mal amigo,
mal nacido, mal actor,
mal cómico, debutante,
aficionado, soplón.
- BATO: ¡Socórranme que me matan
por estúpido y por ... flojo!
- ASTUCIA: Soy de la misma opiniojo.
Bruto, no me diste el pie.
- BATO: Gila, Bartolo, vengan,
auxilio por compasión.
- ASTUCIA: Soy de la misma opinión.
¿Ya viste? Ya te gané.

Astucia se va feliz. Llegan los pastores.

- BARTOLO: ¿Qué pasa?
JULIA: ¿Qué ha sucedido?
BATO: Vino el diablo disfrazado
de terrible tentación.
- BARTOLO: Eso te pasa por bribón,
por no haber obedecido.
- BATO: A todos pido perdón,
qué susto, qué miedo tengo,
ese demonio vestido
me iba a llevar al infierno.
Parecía muerte, calaca,
sentada ahí, en esa peña.
- BARTOLO: Vete ya a cortar la leña
porque hace mucho frío.
- GILA: Te voy a jalar las greñas
si te metes en más líos.

Se van los pastores. Bato se queda cortando leña. Aparece Satanás vestido de gringa.

- SATANÁS: Hi Stranger!
BATO: Hi, baby! Where are you from?

- ¡Cielos!, esto es un sueño.
Gringa, bella y con dinero
¿y me está dando jalón?
- SATANÁS: What are you talking about?
Sweetie, honey, corazón?
- BATO: Favor de hablar en cristiano,
yo no poder entender.
- SATANÁS: Bueno, pues Tana me llamo
a las órdenes de usted.
- BATO: ¿Tana? Qué nombre más lindo,
como todo lo demás.
No sabe cuánto me gusta
por delante y por detrás.
- SATANÁS: Pues envítame un traguito
pa' festejar la ocasión.
¿Por qué estabas tan solito
cuando llegué, corazón?
- BATO: Vine con otros pastores
y voy camino a Belén,
a ver al Dios de los hombres
acabado de nacer.
- SATANÁS: ¿Por qué no nos vamos, Bato,
a un lugar más agradable
donde hay música bailable
y pasamos un buen rato?
- BATO: Si por mi cuenta corriera
te llevaba a mi jacal,
tengo una cama de piedra
pero no se está tan mal.
- SATANÁS: Entonces vamos, travieso,
que quiero beber champaña.
- BATO: Pues por acá en la montaña
no sabemos ni qué es eso.
Pero si me das los pesos
yo bebo hasta telarañas.
- SATANÁS: ¿Cuáles pesos? Traigo dólares.
- BATO: Es verdad, se me olvidaba.

Yo creo que no pasa nada
si me aviento la parranda.
SATANÁS: ¿Qué piensas? Vente conmigo,
se nos está haciendo tarde.

Lo abraza.

BATO: Ya me está quitando el frío,
nada más no se me mande.
SATANÁS: Vente p'acá papacito.
BATO: Oye, qué rara fragancia,
qué perfume más extraño.
SATANÁS: Es un perfume de Francia.
BATO: Pues a mí me huele a engaño.
SATANÁS: Ay, Bato, qué lento eres,
¿para todo tardas años?
BATO: Sólo para conquistar mujeres
que luego te causan daños.
Dime, ¿qué es lo que quieres?
SATANÁS: Sólo cumplir tus antojos.
BATO: ¿Nomás por mis lindos ojos?
SATANÁS: Porque te amo sin medida.
BATO: Qué chica más atrevida.
SATANÁS: Anda, Bato, dame un beso.
BATO: Antes quisiera comer,
porque no he cenado nada.
SATANÁS: Y por una cena, Bato,
¿vas a dejarme plantada?
BATO: Quiero sopa de fideo,
un huevo con el arroz,
frijoles refritos luego
y un pedazo de turrón.
SATANÁS: Vente conmigo, chiquito,
que yo te puedo calmar
otra clase de apetito.
BATO: Unos chilitos rellenos,
patas de puerco en vinagre.

SATANÁS: Ya me estoy cansando, Bato.
¡Ándale, chingada madre!

Satanás se descubre.

SATANÁS: ¿Tú desprecias mis encantos?
Pues conmigo te vendrás,
y sin miramientos tantos
porque yo soy Satanás.

BATO: No me jales, me lastimas,
y me puedo defender
a pesar de que te ocultas
tras vestidos de mujer.
¡Válgame, San Miguelito,
y la corte celestial!

SATANÁS: ¿Quién quieres que oiga tus gritos
con este ruido infernal?

Se oyen truenos. Se ven relámpagos. Fanfarrias. Aparece el ángel Miguel

SATANÁS: The Angel!

Huye despavorido.

MIGUEL: No te asustes, pobre Bato,
por andar de reventón
te sentiste muy chingón
y pasaste un mal rato.

BATO: Gracias, Miguelito, gracias;
lindas alas, lindos ojos,
voy a postrarme de hinojos
a tus delicadas plantas.
Ay, qué salvada me diste.

MIGUEL: Por poco y te lleva el diablo,
fue un lance bastante triste
mas llegarás al establo.

Seca tus lágrimas, Bato,
y pide perdón a Dios,
ya llevamos un buen rato
perdiendo el tiempo los dos.

Los pastores acuden bostezando.

JULIA: Y ahora ¿qué?
GILA: Lo de siempre,
que Bato ya armó otro argüende.
BARTOLO: Mira Bato, desgraciado,
a ver si ora sí te duermes.

El ángel comienza a carraspear y a moverse para que le hagan caso.

BAS: Miren quién anda ahí.
BARTOLO: ¡San Miguel!
JULIA: ¡Jesús!
GILA: El ángel.
MIGUEL: No os asustéis mis pastores,
que a salvaros he venido.
BARTOLO: Gracias, señor San Miguel,
lo digo con emoción,
porque ayudaste a este tonto
a vencer la tentación.
MIGUEL: Esfuércense otro poquito,
sigan la estrella de luz
que ya pronto llegarán
a ver al niño bendito.

El ángel desaparece.

GILA: Ay, Bato de mis pecados,
hasta cuándo aprenderás.
BARTOLO: Mientras las cosas juntamos
y las traemos aquí,
espéranos un ratito,
regresaremos por ti.

BRAS: Bato, no hables con nadie.
JULIA: Que nadie te engañe, Bato.

Los pastores se alejan. Bato se queda solo.

BATO: Ay mamacita, ¿yo qué hago?
Tengo muchísimo miedo,
y con el hambre que traigo
ni siquiera dormir puedo.

Entra Lucifer vestido de manola con canasta.

LUCIFER: Hola, ¿dónde es la vendimia?

BATO: ¿Vendimia dijo?

LUCIFER: Sí, vendimina o kermes,
yo traigo aquí en mi canasta
comida pa' más de cien.
Hamburguesas y salchichas,
perros calientes, hot cakes,
helados y palomitas,
muérganos, chicles, panqués.

BATO: Oiga ¿y no trae gansitos?

LUCIFER: Sí, y donas Bimbo también.
Papas fritas, medias noches,
Coca Cola, Orange, Squirt.
Malvaviscos y gomitas,
leche malteada... ¡Pardiez!

BATO: ¿Pardiez?

LUCIFER: Sí, yo vengo de Sevilla.

¡Olé por tu gracia!

BATO: ¡Olé!

¡Ah! Conque es gachupina.

¿Y vino desde allá a pie?

LUCIFER: No, a huevo, que tenía que vender.
Bueno, dijo, que me marchó,
que duermas en paz.

- BATO: Que, ¿qué? (*Lucifer se aleja unos pasos haciendo que se retira*)
Oiga, ¿no me fía un perro?
- LUCIFER: Me crees tu sonsa, o ¿qué?
- BATO: Entonces una hamburguesa.
- LUCIFER: O pagas, o no la vez.
- BATO: ¿Y si echamos un volado?
- LUCIFER: ¡Cómo! ¿Y qué vas a perder?
- BATO: Es que no traigo ni un quinto,
vamos camino a Belén.
- LUCIFER: ¡Otra vez la misma historia!
Yo me marchó a las tres.
A la una... a las dos... y a las...
- BATO: Oiga, espérese, señora.
- LUCIFER: Señorita. Soy soltera,
si me hace usted el favor.
- BATO: No, pos si le hago el favor,
ya no sería señorita.
- LUCIFER: Bueno, al grano, ¿qué me ofreces?
- BATO: ¿Mi sombrero?

Lucifer niega con la cabeza.

BATO: ¿Mi bastón?

Lucifer vuelve a negar.

- LUCIFER: Dame todo lo que tienes.
- BATO: Esos son todos mis bienes.
- LUCIFER: No, Bato, aún hay más.
Escucha lo que te pido:
tus potencias, tus sentidos,
tu alma y tu corazón.
Si no quieres, me regreso.
- BATO: No se vaya. Me intereso,
pero a cambio de todo eso
¿qué es lo que recibo yo?

LUCIFER: La canasta yo te doy
para que lo comas todo.
(*Aparte*) Y te dé una indigestión.

BATO: Aquí están mis pertenencias.

Entra Astucia vestido de notario y con una libreta en la mano. Va apuntando las pertenencias de Bato.

ASTUCIA: Un sombrero, una cobija,
un paliacate, un bastón...

LUCIFER: El alma es lo que interesa.
El alma y el corazón.

ASTUCIA: Soy de la misma opinión.

LUCIFER: ¿Aceptas dármele, Bato?
No te vayas a rajar.

BATO: ¡Qué va!, si de hambre me mato
y no pude merendar.

LUCIFER: Bueno, cerramos el trato.
Chócala.
En la vida y en la muerte.

BATO: (*Aparte*) Un mal presagio me advierte
que la estás regando, Bato.
(*A Lucifer*) No es que me meta contigo
pero dime ¿tú quién eres?

LUCIFER: ¡Lucifer!, Lucy para tōs amigos.

BATO: Te lo dije, te lo digo,
llevabas las de perder.

LUCIFER: No hijo, no pierdes nada,
mira que te voy a dar de pilón los tanguarnices.

BATO: Añade unas codornices
en mole, pa' completar.

ASTUCIA: ¡Salen las codornices para la mesa de Bato!

LUCIFER: Ten cuidado con los platos,
y ándale, porque se enfría.
Aquí tienes la canasta.

Bato comienza a comer vorazmente. Lucifer lo detiene con un gesto.

- LUCIFER: Engarróteseme ahí.
Acuérdate que dijiste
que tu alma sería mía.
- BATO: Sí, hombre, lo que tú quieras,
pero déjame comer
que voy a perder la calma.

Lucifer hace otro gesto mágico y Bato vuelve a la comida. Lucifer vigila.

- BATO: ¿Qué esperas ahí?
- LUCIFER: Que mueras, para llevarme tu alma.

Salen Satanás y Astucia jugando y cantando.

- DIABLOS: Este es el juego de Juan Pirulero
que cada quien atiende a su juego.

Bato come desesperadamente. Cuando termina le da un ataque.

- BATO: Ay, ay, ay,
buru, buru, gori, gori
ay, ay, ay, qué mal me siento.
- DIABLOS: Gori, gori, gori,
tilí, tin, tin.
¡Es el infierno, campeón!
- BATO: Ay, qué dolor, ¿mas qué es esto?
La cabeza se me va
siento que me desvanezco
me arde el vientre, las entrañas.
Ay, qué basca, que me quemo,
que me acabo, que me voy.
No quiero colgar los tenis,
ay, ay, ay, ¿on toy?
- LUCIFER: Todavía en el mismo cerro.
Muérete ya, por favor,

- que además falta el entierro
y luego la procesión.
- BATO: Ay, ay, qué dolor tengo,
¿vas a llevarte mi alma?
- LUCIFER: Al fuego de los infiernos.
- BATO: ¿Y el cuerpo?
- LUCIFER: Pa' los gusanos.
- BATO: Quedará en mejores manos.
Ay, este calambre me mata,
no quiero estirar la pata,
quiero volver a estar sano.
Ay, Bartolo, Gila, Bras,
que me muero de dolor,
a ver si encuentran un doctor
y que lo traigan corriendo.

Entran los pastores apresuradamente.

- BRAS: Lo agarró el supiritaco.
- JULIA: ¡Jesús!, ¿de qué le dio el patatuz?
- GILA: ¿Qué tienes Bato, qué es esto?
- BATO: ¡Qué he de tener! Miserere,
cólico, insulto, tenesmo,
mal de madre, apoplejía,
escorbuto y pulmonía.
- BRAS: Ya se lo cargó patetas.
- JULIA: Échenle la bendición.
- GILA: Ay, Santo Niño de Chalma,
concédele tu perdón.
- JULIA: Para mí, que está embrujado.
- GILA: El mal del ojo le han echado,
primero estaba morado
y luego se puso rojo.
- BARTOLO: Encomiéndate al Señor,
que así te harán compañía
José, Jesús y María,
y te darán su perdón.

BATO: Perdóname Jesusito
 mi pecado y mi traición.
 Si me salvas, te prometo,
 que no seré tan tragón.

Se oyen fanfarrias. Truenos. Relámpagos. Lucifer huye aterrado.

MIGUEL: Porque te has arrepentido,
 el Señor te perdonó
 de arder en llamas eternas,
 y ya Lucifer huyó
 con el rabo entre las piernas.
 A ver si ya actúas con calma
 y te pones en razón,
 que si sigues de mamón
 vas a condenar tu alma.

Nuevas fanfarrias. Miguel sale.

BARTOLO: Ahora que te curaste
 sigamos la procesión,
 que ya la estrella nos llama
 a ver al niño Dios.

Los pastores emprenden una nueva caminata entonando una canción. Al terminar, entran los diablos disfrazados de beatas e improvisan un mercado.

LUCIFER: Medallas.
ASTUCIA Y
SATANÁS: Medallitas, medallotas.
ASTUCIA: Escapularios.
SATANÁS: Estampitas.
LOS TRES: Veladoras y velitas.
LUCIFER: Rezos y devocionarios.
ASTUCIA: Y de maíz sus gorditas.
SATANÁS: Tacos, joven.
LUCIFER: De cabeza y de carnitas.

ASTUCIA: Polvillos y colorettes,
para verse muy bonitas.
SATANÁS: Sus mantillas, sus enaguas.
ASTUCIA: ¿Le cuelgo su milagrito?
LUCIFER: Joyas pa' las fiestecitas.
SATANÁS: Su aderezo de brillantes.
ASTUCIA: Su anillo de compromiso.
LUCIFER: Flores pa' las señoritas.
SATANÁS: ¿Le tomamos una foto?
LUCIFER: Retrátese usted con él.
ASTUCIA: ¿No se quiere ver muy guapo,
vestido de San Miguel?

Los pastores se muestran desconfiados. Los diablos intentan llamar la atención.

LUCIFER: Detente.
ASTUCIA: Espérate.
SATANÁS: Aguarda.
LUCIFER: Escuchen, no teman nada.
Sólo los quiero premiar.
BARTOLO: No quiero premios ningunos,
ni ver, ni oler, ni escuchar.
Lo que quiero es irme pronto
al niño Dios a adorar.
SATANÁS: No se asusten buenas gentes,
¡somos cuates de Miguel!,
y venimos a obsequiarlos
comisionados por él.
LUCIFER: Si tienen algún deseo
lo concederé al momento.
Todo les saldrá de gorra
pa' llevarlo al nacimiento.

Los pastores se amontonan curiosos. A medida que piden cosas, Lucifer y los otros diablos se las avientan al suelo.

JULIA: Yo quiero mucho dinero.
LUCIFER: Abracadabra.
BATO: Yo quiero mucha comida.
LUCIFER: Pata de cabra.
BRAS: Yo quiero muchas mujeres,
pero que sean bailarinas.
JULIA: A mí que me den un novio.
GILA: A mí un abrigo de mink.
BATO: Pues yo quiero un coche gringo.
BRAS: Olga Briskin para mí.

Nuevos truenos y fanfarrias. Aparece Miguel

MIGUEL: ¡Detenta ya, Lucifer!
Satanás, Astucia, lejos.
¿Creen que los va a vencer
nomás porque son pendejos?
Ya los vi pastores menso
en la primera ocasión
en que me alejo un tantito
se echan a la perdición.
LUCIFER: Cállate, Miguel, ya estuvo,
ánda, ámate a pelear
ya sé que te vas a mear
si te mando por un tubo.
PASTORES: ¡Jesús!
LUCIFER: Ándale ricitos de oro,
quiero verte sabrosón,
a ver si al primer madrazo
no corres por maricón.
MIGUEL: Mira Lucifer maldito,
no me andes echando brava,
que me bajo del caballo
y te mando a la chingada.

LUCIFER: Órale, no seas mamón,
tu espada contra mi trinche,
yo sé que soy el fregón
y que tú eres el más pinche.
Ponte buso, Satanás.
Astucia, sal tú primero.
Son Miguel y sus pastores
una bola de culeros.

Miguel se baja del caballo con la espada en la mano. Los pastores se agrupan con piedras en las manos.

MIGUEL: Háganse a un lado pastores,
déjenmelo a mí tantito,
que para vencerlo a él
con mi espada y yo solito.

Miguel comienza a luchar con Lucifer. Al final lo vence. Lucifer cae al suelo. Miguel le pone un pie arriba.

LUCIFER: Me doy, me doy, Miguelito,
lo que te dije eran juegos,
que a pesar de tus ricitos
lo que te sobra son huevos.

Miguel le pone la espada al cuello.

LUCIFER: Tu espada ardiente detén,
yo me voy para el infierno
y ustedes para Belén.

Miguel lo deja levantarse. Los tres diablos corren unos pasos. Desde ahí, Lucifer grita.

LUCIFER: Y al igual que tus pastores,
taca tataca, también.

Los diablos echan a correr. Los pastores los siguen con piedras.

- BRAS: Órale, ya no le saquen,
hijos de su mal dormir.
- BARTOLO: Diablitos de Tlaquepaque,
ya verán cómo les va a ir.
- BATO: Aquí están sus meros meros
pinches diablos montoneros,
puro jarabe de pico
¿quiénes fueron los culeros?
- BRAS: Regresen diablos de feria,
que al compás de la matraca
van a tronar como Judas,
y quedarán hechos caca.
- MIGUEL: Cuidadito mis pastores
no se pongan bravucones,
porque pueden regresar
esos tres diablos cabrones.
- BATO: Por correr tanto esos güeyes
cayeron en los magueyes.

Los diablos se caen. Los pastores les echan piedras. Los diablos se alejan.

- MIGUEL: ¿Ya no hay moros en la costa?
Sigamos pues mis pastores
y fuera ya del camino
peligros y tentaciones
marchemos hacia Belén
entonando mil canciones.

Los pastores emprenden la última caminata. Se detienen junto al portal.

- MIGUEL: En Belén tocan al alba,
casi al primer arbol,
porque de ella sale el sol
que de la noche nos salva.

Se corre el telón y aparece el nacimiento. A lo lejos o a lo alto una luz ilumina a los Reyes Magos.

- GASPAR: Esperad, porque la estrella
que guiaba nuestro camino
hacia el portal de Belén,
entre tantas, se ha perdido.
- MIGUEL: Reyes que venís de Oriente,
no busquéis estrellas ya,
porque donde el sol está
no tienen luz las estrellas.
Dios de inescrutable nombre
y circunscrito poder,
justamente al hombre asombre
que tan gran Dios venga a ser
hombre para el bien del hombre.

Los pastores se arrodillan frente al portal. Cada uno, cuando habla, se adelanta y ofrece su regalo.

- GILA: Aceptad estos pañales
que os ofrezco, Virgen pura,
como prueba de ternura
al redentor de mortales
que nos trae tanta ventura.
- BRAS: Al verte Niño hechicero,
tan hermoso, tan risueño,
quiero que seas luego dueño
de aqueste humilde cordero
que es de vos un fiel diseño.
- BATO: Estas yerbitas del campo
aquí traigo a mi señor,
en pago de su cariño
y de su crecido amor.
- BARTOLO: Dulcísimo redentor,
que has venido entre pastores

sufriendo tantos rigores
y haciendo al hombre favor.
¿Qué te daré Niño hermoso,
dueño del mundo y del sol?
Nadita, nadita tengo,
nadamás mi corazón.

MIGUEL: Dése la gloria a Dios, dése en el cielo,
alégrese la tierra venturosa, tenga consuelo.
Dése la gloria Dios, dése en el cielo,
y la paz a los hombres en el suelo.

TODOS: Nació en la tierra el que nació en el cielo,
y nacimos los hombres en el suelo.
Démos la gloria a Dios, démosla al cielo,
y la paz a los hombres en el suelo.

Se encienden luces de bengala. Se comienza a entonar una canción. Se pone en andas a los peregrinos, quienes seguidos de los pastores con velas en las manos encabezan la procesión de la posada. Al terminar ésta, se rompen las piñatas y se encienden los fuegos de artificio.

SOBRE DULCINEA ENCANTADA



Luz Elena Zamudio

D*ulcinea encantada*, la novela de Angelina Muñiz, publicada en 1992, y recientemente distinguida con el "Premio sor Juana Inés de la Cruz",¹ podemos incluirla en el grupo de novelas cuyos autores han utilizado las técnicas de "la corriente de la conciencia".² Sobresale, en este caso, la presencia del monólogo interior,³ por medio del cual la escritora crea un espacio interno que le evita salir al mundo de afuera, éste es arrastrado a un trozo de interioridad ajeno al orden objetivo espacio-temporal, el que comúnmente regía a la novela tradicional; se suprime así la categoría épica fundamental de la objetividad.⁴ La novela de A. Muñiz se desarrolla en la mente de Dulcinea, la narradora-protagonista, durante el tiempo que dura su recorrido en automóvil por el periférico sur. Dulcinea identifica al chofer del auto con el conocido personaje literario de Amadís. Va también acompañada de sus supuestos padres, a quienes ella rechaza porque los siente ajenos, no quiere comunicarse con ellos ni con nadie, de

¹También han sido premiados otros de sus libros: *Morada interior* (novela) con el "Magda Donato" (1972), *Huerto cerrado, huerto sellado* (relatos) con el "Xavier Villaurrutia" (1985) y *De magias y prodigios* (relatos) con el "Fernando Jeno" (1988).

²Este tipo de novelas tiene "como argumento esencial las conciencias de uno o más personajes; es decir, que la conciencia descrita hace las veces de pantalla sobre la cual se proyecta el material que aparece en la novela". Cf. Robert Humprey, *La corriente de la conciencia en la novela moderna. Un estudio de James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner y otros*, Editorial Universitaria, Chile, 1969, pp. 11-12.

³"El monólogo interior es [...] la técnica utilizada en el arte narrativo para representar el contenido mental y los procesos síquicos del personaje en forma parcial o totalmente inarticulada [...] antes de ser deliberadamente formulados por medio de la palabra". Cf. *ibid.*, p. 36.

⁴Véase Theodor W. Adorno, "La posición del narrador en la novela contemporánea", en *Notas de literatura*, Ariel, Barcelona, 1962, pp. 44-52.

ahí que haya decidido hablar sólo consigo misma; sin embargo, en ocasiones se siente invadida por otra voz interior que la interroga. Ésta funciona por momentos como narradora omnisciente que toma distancia de sí y describe el viaje por el periférico, pone a los lectores en contacto con el mundo exterior a la narradora e introduce las historias que se cuentan. En su mente se desarrolla el proceso de creación de dos novelas cuyos protagonistas llevan los mismos nombres de la narradora y del conductor, Dulcinera y Amadís, los cuales tienen como referencia los personajes literarios del Siglo de Oro, pero corresponden a tiempos y espacios diferentes en cada relato: uno de ellos está situado en la Europa medieval y el otro en México en el siglo XIX.⁵ Los tres relatos, el del trayecto en el periférico, y estos dos, se desarrollan simultáneamente. El recurso tipográfico del espacio en blanco, que siempre es mayor cuando se cambia de historia, sirve de orientación visual al lector, porque facilita el seguimiento de las tres historias. Hay interrupciones frecuentes en las ideas porque una palabra cualquiera da lugar al desarrollo de otra o de otras ideas; así está representado en el texto el fluir de la conciencia de Dulcinea, narradora de novelas mentales y de todo lo que se le ocurre en el momento.

El libro está dividido en siete partes denominadas sellos, porque hacen referencia a los siete sellos del *Apocalipsis*. Hay un trabajo importante de intertextualidad que se encuentra a nivel de textos aludidos o citados directamente y que ahora son parte de un nuevo contexto, como es el caso del libro del *Apocalipsis*, la canción popular del caracol, o el de *De gli eroici furori*, de Giordano Bruno.

Las tres historias, aunque distintas, tienen en común varios elementos: por ejemplo, en las tres se plantea el problema del doble: Dulcinea y Amadís se reflejan el uno en el otro y por momentos son uno mismo.

Una vez más, a través de la intuición poética de Angelina Muñiz, tenemos una interpretación de los posibles pensamientos de un personaje literario importante que había permanecido en silencio desde su creación. Dulcinea, creada por don Quijote y encantada por Sancho, nunca se expresa en *El Quijote*, siempre la vemos a través de otros personajes.⁶

⁵En esta historia encontramos como referente literario importante el diario de la marquesa Calderón de la Barca, *Vida en México*.

⁶Podemos citar también el caso de Yocasta, o el de Caína, dos protagonistas de relatos de Angelina Muñiz.

De las siete partes sólo me referiré brevemente al “sello quinto”, que tiene como referente principal el episodio de la Cueva de Montesinos del *Quijote*, de Miguel de Cervantes, prefigurado en el relato poético de la aventura del Caballero del Lago del capítulo L de la segunda parte. Sobre el episodio de la Cueva de Montesinos, dice Helena Percas de Ponseti que “es el eje de la novela. En él llega don Quijote al último límite de su obsesiva necesidad idealista y, también, a una nueva percepción de su propia naturaleza intelectual y psíquica”.⁷ En la novela de A. Muñiz las tres protagonistas también reciben la revelación en una cueva como don Quijote: Dulcinea 1, narradora del siglo XX en las cuevas que forman los pliegues de su cerebro; Dulcinea 2, medieval, en la “Cueva de la transparencia”, y Dulcinea 3, del siglo XIX, en las Grutas de Cacahuamilpa. Las tres pasan de la oscuridad a la luz: Dulcinea 1 descubre dónde se encuentran unidos el origen y el fin; a Dulcinea 2 y Amadís 2 la princesa Blizmaná les da a conocer su historia, y Dulcinea 3 “sale arrebolada y sus ojos brillan”, porque se ha encontrado con Amadís, con quien tiene una relación extraña e incierta, pues ella en realidad no llega a estar segura de la existencia de él porque se le aparece y desaparece continuamente.

El personaje fantástico de la princesa Blizmaná⁸ tiene un papel muy importante, porque de alguna forma corresponde al ideal que de sí misma tiene Dulcinea 1. En la descripción que la princesa hace de su “oficio” encontramos coincidencias con la poética expresada por Dulcinea-narradora en distintos momentos del libro.

La conciencia de Dulcinea está en continuo movimiento, tiene múltiples interferencias y cambia de tiempo y lugar sin problema; se utiliza para ello la libre asociación. Tenemos, por ejemplo, la alusión a la concha del caracol que da pie para hablar no sólo de los caracoles, sino también de los automóviles, de los carros de caballos en diferentes culturas y tiempos, del libro *Belleza negra* de Anna Sewell, de los esposos Curie, etcétera. La

⁷Véase Helena Percas de Poseti, “La Cueva de Montesinos”, en *El Quijote de Cervantes*, George Haley editor, Taurus, Madrid, 1989 [3ª reimpresión] (El escritor y la crítica, 154), páginas 142-174.

⁸Nombre creado por Angelina Muñiz, que está formado con dos palabras hebreas y que quiere decir “sin tiempo”, característica que distingue a la princesa. Esta información la recibí de la misma autora en una charla que recientemente tuve con ella. También encontramos la palabra “Sin-tiempo” en la descripción que de su hijo hace la infanta Elisena, cuando tiene que abandonarlo: “Este es Amadís Sin-tiempo, hijo de rey”. Véase el capítulo primero de *Amadís de Gaula*.

referencia a la República de San Marino también da lugar a múltiples derivaciones.

El lenguaje utilizado, irónico por momentos, la puntuación y las ideas expuestas sobre el proceso de creación literaria, son otros aspectos de la poética propuesta por la autora en este libro.

NOTAS BIOBIBLIOGRÁFICAS



Vladimiro Rivas Iturralde (1944) nació en Ecuador pero reside en nuestro país desde 1973. Profesor titular de la UAM-Azcapotzalco. Becario de la Comunidad Latinoamericana de Escritores (1973-1974). Tiene publicados tres libros de relatos: *El demiurgo* (1968), *Historia del cuento desconocido* (1974) y *Los bienes* (1981). En ensayo: *Desciframientos y complicidades* (1991). Ha realizado ensayos introductorios y prólogos para distintos escritores y poetas de su país. Algunos de sus cuentos han sido traducidos al inglés y al alemán. Pronto aparecerá en Ecuador una selección de sus relatos inéditos con el título de *Vivir del cuento*.

Frédéric-Yves Jeannet (Francia, 1959) es profesor titular del Área de Lenguas Extranjeras de la UAM-Azcapotzalco. Tiene publicados *De la distance* (Ubacs, 1990, en colaboración con Michel Butor), *Si loin de nulle part* (Ubacs, 1989, traducida al español como *Lejos de ninguna parte*, UAM, Azcapotzalco, 1990). En colaboración con Antonio Marquet ha traducido las obras de Michel Butor: *Retrato hablado de Arthur Rimbaud* y *Degustación*. Ha estudiado la obra de Nathalie Sarraute, Michel Leiris, Michel Butor, Arthur Rimbaud, Roger Laporte y otros autores. Actualmente prepara la edición de su novela *Cyclone* y la traducción de las *Obras completas* de Rimbaud. Es colaborador de varias publicaciones culturales, entre otras, *La Jornada Semanal*.

Graciela Sánchez Guevara (México, D.F., 1953) es licenciada en Letras Clásicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Maestra en Lingüística de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Tiene publicados *Análisis de textos literarios* y *Taller de lectura y redacción, II*. Ha impartido cursos a nivel postgrado de Análisis del Discurso Teatral y Semiótica del Teatro.

Vicente Quirarte (ciudad de México, 1954) es poeta, narrador, ensayista y traductor. Premio Xavier Villaurrutia 1991. Premio Universidad Nacional para Jóvenes Académicos en 1994. Actualmente es Director de Publicaciones de la UNAM. Entre sus libros de poemas destacan: *Calle nuestra*, *Vencer a la blancura*, *Puerta del verano*, *El cancionero de Fray Filippo Lippi*, *Fragmentos del mismo discurso*, *El cuaderno de Antibal Egea*, *La luz no muere sola* (antología) y *El ángel es vampiro*. En narrativa destaca *El amor que destruye lo que inventa*. En ensayo ha publicado *La poética del hombre dividido en la obra de Luis Cernuda*, *Perderse para encontrarse: bitácora de contemporáneos*, *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso*, *Viajes alrededor de la alcoba*, *Peces del aire altísimo: poesía y poetas mexicanos* y *Enseres para sobrevivir en la ciudad* (1994, Col. Los cincuenta, Programa Nacional de Descentralización, CoNaCultA, Instituto Cultural de Aguascalientes). Es investigador del Instituto de Investigaciones Bibliográficas.

María Socorro Tabuenca Córdoba es profesora-investigadora de El Colegio de la Frontera Norte en Ciudad Juárez, Chihuahua. SUNY at Stony Brook.

Álvaro Contreras nació en Venezuela. Es profesor e investigador adscrito al Área de Literatura Latinoamericana del Instituto de Investigaciones Literarias de la Universidad de Los Andes.

Arturo Trejo Villafuerte (Ixmiquilpan, Hgo., 1953) es Asesor Editorial de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la UAM-Azcapotzalco. Tiene publicados en poesía: *Doce modos*, *Mester de hotelería*, *A quien pueda interesar*, *Como el viento que pasa*, *Malas compañías* y *Nuevo mester de hotelería*. Es cotraductor, junto con Angelika Scherp, del libro de poemas *Postscriptum* de Joseph Brodsky (1987). Es antólogo de *Para tu exclusivo placer. Selección de poemas erótico-amorosos* (1991). En ensayo: *Palabras de fe* (1985, UAM-Azcapotzalco) y *Las buenas intenciones* (1993, IHC). En crónica el libro colectivo *Amor de la calle* (1990), y en narrativa en el libro colectivo *Atrapado en la escuela* (1994).

Severino Salazar (Tepetongo, Zac., 1947) es profesor titular de tiempo completo en el Departamento de Lenguas de la UAM-Azcapotzalco. Estudió

Literatura en la UNAM y en la Swansea del País de Gales. Tiene publicados: *Donde deben de estar las catedrales* (1984, Premio "Juan Rulfo" para primera novela), *Las aguas derramadas* (cuentos, 1986), *Llorar frente al espejo* (novela corta, 1989), *El mundo es un lugar extraño* (novela, 1989), *Desiertos intactos* (novela, 1990) y *La arquera loca* (novela, 1992). Recientemente realizó una antología de escritores zacatecanos para el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Siegfried Boehm es profesor y germanista bávaro, con estudios en El Colegio de México. Actualmente es coordinador del Departamento de Alemán en la ENEPA-catlán. Traductor y ensayista.

Miguel Ángel Quemain (ciudad de México, 1961), periodista cultural y crítico literario. Trabajó en el diario *unomásuno*, fue reportero y jefe de información del noticiario del Canal 11 "Hoy en la Cultura". Actualmente trabaja en el semanario *Época*. Ha colaborado en *La Jornada*, *La Jornada Semanal*, *Tierra Adentro*, *La Orquesta*, *Casa del Tiempo*, *nexos*, *Quimera* y *El Mundo* (España), *Página 12* (Argentina), *Imagen* (Venezuela). Actualmente colabora en la revista de cine *Nitrato de Plata*.

Françoise Perus es maestra en Letras Hispánicas por la Universidad de Montpellier, Francia. Investigadora del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM y profesora de teoría literaria en el postgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Autora de *Historia y literatura*, *Historia y crítica literaria*, *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, y colaboradora de la colección Archivos de la UNESCO. Autora de numerosos artículos sobre teoría literaria y literatura hispanoamericana en revistas especializadas nacionales y extranjeras. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

Antonio Marquet (ciudad de México, 1955) es profesor titular y Jefe del Área de Literatura de la UAM-Azcapotzalco. Traductor y ensayista. Forma parte del consejo editorial de las revistas *Plural*, *Fuentes Humanísticas* y *Tema y Variaciones de Literatura*. Ha traducido a Michel Butor y a Didier Anzieu (*El cuerpo de la obra. Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*, 1993). Realizó estudios de Maestría en la CIEP y asistió a los seminarios de Didier Anzieu y Julia Kristeva en las Universidades de París VII y X.

Margarita Villaseñor es profesora titular de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco. Poeta, traductora, ensayista y dramaturga. Doctora en Letras por la UNAM y la Universidad de París. Ha traducido a Darío Fo, Arthur Miller, Sandro Samotti y Arthur Koetler. Premio Xavier Villaurrutia por su libro de poemas *El rito cotidiano* (1981). Entre otros tantos premios, recibió en 1986 el de la Mejor Adaptación por *Comala y otros murmullos*, otorgada por la Asociación de Escritores de México.

TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA 4,
estuvo al cuidado del coordinador,
Raúl Gutiérrez C. y Arturo Trejo Villafuerte.
Se terminó de imprimir el 21 de marzo de 1995,
en los talleres de Galaxia M-7,
Av. del Taller No. 96-28, Col. Tránsito,
C.P. 06826 México, D.F. Tel. 764-15-71.
La edición consta de 1,000 ejemplares.



Casa aperta al tempo