

Ficción y realidad : los retos de la novela contemporánea	Titulo
Ruiz Abreu, Álvaro - Compilador/a o Editor/a;	Autor(es)
México	Lugar
Universidad Autónoma Metropolitana, DCSH/UAM-X, Unidad Xochimilco MC Editores	Editorial/Editor
2017	Fecha
	Colección
Literatura; Novelas; Análisis literario; Escritura;	Temas
Libro	Tipo de documento
* http://biblioteca.clacso.org/Mexico/dcsh-uam-x/20201026041015/ficcion-realidad.pdf	URL
Reconocimiento-No Comercial-Sin Derivadas CC BY-NC-ND http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/deed.es	Licencia

Segui buscando en la Red de Bibliotecas Virtuales de CLACSO

<http://biblioteca.clacso.org>

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)

Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLACSO)

Latin American Council of Social Sciences (CLACSO)

www.clacso.org



mc editores

*f*icción y realidad

Los retos de la novela contemporánea

ÁLVARO RUIZ ABREU | coordinador



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades



*f*icción y realidad

Los retos de la novela contemporánea

Primera edición: noviembre de 2017

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana
UAM-Xochimilco
Calzada del Hueso 1100
Col. Villa Quietud
04960 Ciudad de México
[dcshpublicaciones.xoc.uam.mx]
[pubcsh@correo.xoc.uam.mx]

Miguel Carranza, editor | mc editores
Selva 53-204
Col. Insurgentes Cuicuilco
04530 Ciudad de México
[mceditores@hotmail.com]

Portada: Anders Zorn, *Woman dressing*, 1893.

ISBN: 978-607-28-1135-5

Esta obra fue dictaminada con el método de doble ciego
por pares académicos especialistas en el tema.

Las fotografías e imágenes que ilustran este volumen
son utilizadas con fines educativos.

Impreso en México

mc editores

*f*icción y realidad

Los retos de la novela contemporánea

ÁLVARO RUIZ ABREU | coordinador



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Casa abierta al tiempo UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Rector general, Eduardo Abel Peñalosa Castro

Secretario general, José Antonio De los Reyes Heredia

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-XOCHIMILCO

Rectora de Unidad, Patricia E. Alfaro Moctezuma

Secretario de Unidad, Joaquín Jiménez Mercado

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Director, Carlos Alfonso Hernández Gómez

Secretario académico, Alfonso León Pérez

Jefe de la sección de publicaciones, Miguel Ángel Hinojosa Carranza

CONSEJO EDITORIAL

Aleida Azamar Alonso / Luciano Concheiro Bórquez

Gabriela Dutrénit Bielous / Verónica Gil Montes

Miguel Ángel Hinojosa Carranza / Diego Lizarazo Arias

Graciela Y. Pérez-Gavilán Rojas / José Alberto Sánchez Martínez

COMITÉ EDITORIAL

Jerónimo Luis Repoll (presidente)

Mauricio Andión Gamboa / Elías Barón Levín

María de Lourdes Femat González / Alejandro Montes de Oca Villatoro

Armando Ortiz Tepale / Maricela Adriana Soto Martínez

Asistencia editorial: Varinia Cortés Rodríguez

Índice

Presentación <i>Álvaro Ruiz Abreu</i>	9
--	---

I. POR CUENTA PROPIA

Fuentes: vida cotidiana y ficción <i>Elena Poniatowska</i>	21
---	----

Objetivo de la prosa: iluminar la realidad <i>Héctor Aguilar Camín</i>	33
---	----

El arte de la ficción <i>Juan Villoro</i>	43
--	----

Leonor Villegas, memoria y novela. Del documento a la ficción <i>Mónica Lavín</i>	59
---	----

Realidad y ficción en <i>Macho viejo</i> <i>Hernán Lara Zavala</i>	71
---	----

II. GÉNEROS EN PUGNA

Zurita, autorrepresentación: los territorios de las heridas <i>Jacobo Sefamí</i>	79
--	----

Travestirse para sobrevivir <i>Raquel Serur</i>	95
Lupe Marín: entre muros y cuestras <i>Sara Poot Herrera</i>	105
<i>Adiós a los padres</i> , de Héctor Aguilar Camín <i>Edith Negrín</i>	125
<i>Tinísima</i> , historia, drama y biografía <i>Álvaro Ruiz Abreu</i>	139

III. LA DELGADA LÍNEA DE LA LECTURA

La ciudad imaginada en <i>Los detectives salvajes</i> <i>Laura Hernández Martínez</i>	151
Juan Villoro y las raíces maternas. Variaciones sobre Yucatán: entre el relato de viaje, la crónica y la ficción <i>Ana Rosa Domenella</i>	165
Realidad y ficción en la narrativa <i>Araceli Soní Soto</i>	181
La vida entre dos polos: <i>Adiós a los padres</i> <i>José Luis Miyamoto</i>	195
<i>Macho viejo</i> y <i>Café cortado</i> : lecturas para la vida <i>Sheyla M. Valdovinos</i>	207

Presentación

I

Este libro tiene su origen en un salón de clases de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, donde se discutía el problema de la ficción y de los géneros híbridos que suelen acompañarla, o bien de ciertos géneros como la crónica, el ensayo, el reportaje, la autobiografía, que viven atados a sus rivales: la novela, la poesía y el cuento. Ya George Steiner había visto en la década de 1960 que estábamos atrapados por los géneros sin ficción como el reportaje, la crónica, el ensayo crítico, la historia, las autobiografías, que dominan la escena “sobre las formas imaginativas tradicionales”.¹ Convencidos de que había sonado la hora de reconsiderar el matrimonio entre el periodismo y la literatura, los protagonistas del nuevo periodismo hicieron una reflexión sobre la necesidad de ir a las fuentes del realismo del siglo XIX: Dickens, Balzac, Tolstói, para escribir un periodismo narrativo, con narrador y punto de vista, apegado a las normas de la novela. Un poco después, la discusión se trasladó a Francia, donde Philippe Lejeune escribió, en 1975, *El pacto autobiográfico*, ensayo canónico sobre el tema, que mostró con claridad la estrecha relación que se construye entre el autor y el lector cuando se trata de una novela autobiográfica. Apareció luego

¹ George Steiner, *Lenguaje y silencio*, Gedisa, Barcelona, 1991, p. 24.

la autoficción, género híbrido que puso en movimiento Serge Doubrovsky con su novela *Fils*. Manuel Alberca fue más lejos y unió lo factual y lo ficcional en un espacio de hibridación literaria, y creó el concepto “pacto ambiguo” para referirse a las obras narrativas que se apartan del canon en su estructura, sus propósitos y sobre todo en la combinación de géneros.

En la primavera de 2016, los alumnos de la licenciatura en comunicación social que se disponían a terminar sus tesis para graduarse en el verano, habían leído a muchos escritores mexicanos con la intención de establecer paralelismos entre sus novelas y la carga de no ficción que podían albergar. Elena Poniatowska, Héctor Aguilar Camín, Juan Villoro, Hernán Lara Zavala, Mónica Lavín, Jennifer Clement, Guadalupe Nettel eran en ese momento una carta de presentación para introducir a los estudiantes en el centro del debate sobre la ficción y sus formas representativas, y la no ficción y la herencia literaria que arrastra desde la década de 1960 con Truman Capote y *A sangre fría*. También se habían asomado a Jorge Ibarguengoitia, Federico Campbell y Rosa Beltrán para hacer más diverso el espectro de posibilidades para llevar a cabo sus investigaciones. Había un texto más en esta lista, que parecía salirse del esquema: *El poder del perro*, de Don Winslow, que parece ser la mejor novela del narco, escrita en inglés, pero con una dosis hispana muy fuerte, tanto de México como de América Latina, por los espacios que recorre, las situaciones sociales, políticas y económicas propias de países del tercer mundo, como por el lenguaje de las mafias tan bien recuperado y las tramas que recrea, sobre todo, de México.

Ficción y realidad es el resultado de ese interés académico por la escritura, y desempeña una doble función: por un lado, abre un amplio espacio para que los propios escritores expresen sus puntos de vista sobre ese dilema tan actual y arrinconado que parece no tener un final o una conclusión definitiva. Y por otro, cede la palabra a profesores, críticos e investigadores, que entran y salen a la

escritura de Elena Poniatowska, Héctor Aguilar Camín, Juan Villoro, Hernán Lara Zavala, Roberto Bolaño, y establecen un código para entender y comprender sus universos narrativos.

II

Por parte de los escritores, cada uno ofrece una reflexión original, interesante de su producción textual, como lo hacen Héctor Aguilar Camín, Mónica Lavín, Hernán Lara y Elena Poniatowska, cuando aluden a sus novelas. Héctor Aguilar establece por ejemplo una diferencia básica: existe el reino de la novela que es el de la invención, y el reino de la realidad, que es el de las cosas que suceden fuera del mundo de la ficción; una y otra no están vinculadas, pues son dos órdenes de realidad distintos. El caso de Juan Villoro es especial porque se escogió, no una de sus novelas, sino uno de sus textos en prosa más deslumbrantes, en el que combina ensayo, crónica, autobiografía, relato y análisis crítico a profundidad: 8.8: *El miedo en el espejo*,² que Villoro escribió para sacudirse la emoción tan fuerte que le produjo el terremoto en Santiago de Chile. Esa noche se encontraba en el octavo piso de un hotel en esa ciudad. En este caso no iba a transitar el alumno de la ficción a la realidad sino al revés, eran los hechos narrados con tanta vitalidad, fuerza y realismo que lo llevaban a la literatura. Crónica y verdadera historia de lo que vio y sintió Villoro, se trata de un relato sobre un movimiento telúrico y también psicológico, donde el azar determina el futuro. Ensayo crítico e inmersión en la conciencia de la vida y la muerte, es una aventura literaria, una pieza de imaginación, erudición y estilo brillante, que deslumbra. Y en esa misma secuencia caben los textos de

² Juan Villoro, 8.8: *El miedo en el espejo. Una crónica del terremoto en Chile*, Almadía, México, 2010.

Mónica Lavín y de Hernán Lara Zavala. El relato de Lavín respecto de los caminos que recorrió en archivos, ciudades, la frontera, los escenarios de otro tiempo, en los que se basó para escribir *Las rebeldes* es, sin duda, fascinante. Introduce al lector en los papeles, archivos, correspondencia y documentos de “las rebeldes” que lucharon junto a la causa de Venustiano Carranza durante la Revolución Mexicana. Y confiesa de qué manera se sintió contenta, impresionada, con cada noticia o dato que descubría, y una vez que había conocido la historia de Leonor Villegas y otras “soldaderas” ilustradas, las puso en manos de la imaginación y de ahí tomaron su propia fisonomía, una psicología específica, y pasaron a formar parte de los personajes que creaba su poética. De la historia saltó a la novela; de ésta a la historia; realidad y ficción se combinaron y dieron como resultado la armonía literaria que encuentra el lector en *Las rebeldes*.

Muy parecido a ese trabajo que Mónica Lavín llevó a cabo entre archivos de la Revolución Mexicana en el norte de México, es el de Hernán Lara. *Macho viejo*³ surgió, cuenta Lara, después de escuchar la anécdota de un amigo mientras recorrían el estado de Campeche, en la que era evidente la importancia de los elementos de la naturaleza que logran establecer un equilibrio ecológico, social y cultural, en el planeta. Vio la humanidad que había en los animales, y la bestialidad de los humanos, y partiendo de los hechos construyó su novela. En su escritura hay una visión contraria a la de Ernest Hemingway, un autor muy querido por Hernán Lara. Así, no escribió una novela autobiográfica como *Adiós a los padres* de Aguilar Camín, tampoco una novela histórica al estilo de Lavín, ni un reportaje o crónica-ensayo de un sismo como 8.8 de Villoro; él tropezó con una anécdota, luego con bibliografía sobre el asunto, y urdió una novela corta, amena y de enorme aliento. Hernán Lara deja esta idea que es-

³Hernán Lara, *Macho viejo*, Penguin Random House, México, 2015.

taría en el centro de su poética: “Pero el paso de *la realidad a la ficción* se establece al elegir una historia no como sucedió en la vida real, sino como el escritor la intuyó en su imaginación para que el lector sea capaz de sentirla, vivirla, sufrirla y, si se puede, compartirla”.⁴

Este puñado de escritores sumerge al lector en sus propios laberintos creativos desentrañando qué zonas de sus obras están influenciadas por la no-ficción y cuáles son las que parecen ser pura fantasía. O bien, ofrecen ejemplos de otros autores como Elena Poniatowska con Carlos Fuentes, al que sigue en sus recorridos por las calles, los barrios de la Ciudad de México, entra a los lenguajes de la clase media, los intelectuales y artistas, el obrero o el pequeño comerciante de Tepito, de la colonia Obrera y la Doctores. Fuentes escucha, anota frases, mira los rostros de un lumpen de la década de 1950, y luego las coloca en las páginas de *La región más transparente*,⁵ la gran novela épica de la Ciudad de México. Se fue tragando el habla, los lugares, las esquinas, los olores y sabores de la ciudad, los hizo una poética de las clases sociales y la vertió en sus relatos, especialmente en *La región*.

III

En cuanto a los textos críticos de profesores e investigadores, la aportación al tema ficción y realidad es variada, interdisciplinaria. Jacobo Sefamí lleva a cabo un balance agudo, a fondo, de la poesía de Raúl Zurita, el poeta chileno de poemas salidos de la conmoción y el espanto. Raquel Serur explica un producto literario como *Ladydi*

⁴ Como él mismo dice en el artículo “Realidad y ficción en *Macho viejo*”, en este mismo volumen, p. 76.

⁵ Carlos Fuentes, *La región más transparente*, Santillana-Alfaguara, México, 2008.

de Jennifer Clement,⁶ desde el punto de vista de la tesis del capitalismo salvaje. Es novela del narco, en el contexto del capitalismo tardío, que aparece en mitad de una crisis severa, económica y moral, ideológica y social, sin precedentes. Sara Poot, de la Universidad de California, Santa Barbara, entra al fondo de la escritura de la última novela de Elena Poniatowska, *Dos veces única*,⁷ y aclara el destino de esta historia entre la verdad y la imaginación. Y con su amenidad de rutina, Poot va hasta el siglo XVII al verso de sor Juana Inés de la Cruz, y regresa al siglo XX. Por su parte, Ana Rosa Domenella analiza críticamente la crónica de Juan Villoro, *Palmeras de la brisa rápida*, y califica el viaje de Villoro a Yucatán como un acercamiento a sus raíces, pero no solamente maternas, sino a los impulsos primeros que mueven su escritura tanto ficcional como la de no-ficción.

Y en un panorama abierto, pero específico de la ficción y la realidad como el que ofrece este libro, no podía faltar Roberto Bolaño, el inaudito escritor rebelde chileno, reconocido tardíamente, pero imprescindible a la hora de escoger la prosa más explosiva y de calidad. *Los detectives salvajes*⁸ no es una novela más en el contexto de las letras de final de siglo, sino una ruptura. Abrió nuevas modalidades de expresión a los jóvenes, trató de echar por tierra los recursos de la literatura contemporánea, y estableció ciertos códigos para leer de otra manera el texto de ficción. Bolaño creó una literatura nómada que va de la historia a la ficción, de las anécdotas de rutina a los misterios de las tramas que construye. Laura Hernández le dedica un ensayo coherente con esa prosa en fuga, y con recursos de la filosofía del lenguaje y de la crisis, restaura el universo narrativo de *Los detectives* como lo que es: una inmersión en el hombre fracturado, hecho

⁶ Jennifer Clement, *Ladydi*, Penguin Random House, México, 2014.

⁷ Elena Poniatowska, *Dos veces única*, Seix Barral, México, 2015.

⁸ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, Anagrama, México, 2008.

trizas por el capitalismo urbano. Y en esa secuencia, Araceli Soní aplica un modelo semiótico a la producción textual tanto de ficción como de no-ficción, partiendo de la *Poética* de Aristóteles hasta los planteamientos de Paul Ricœur. Así, ubica la ficción en la comprensión del universo narrado y como parte de la realidad; concluye con la reflexión sobre la “importancia de la ficción para el conocimiento del hombre”. Además recupera la tesis de Milan Kundera cuando dice que la novela ilumina la vida desde varios puntos de vista, ya que es un género que habla del ser, de la existencia, y pone al hombre frente a sí mismo. La novela es un viaje hacia el conocimiento.

IV

Este libro es una asamblea en la que el lector escucha las voces de profesores, investigadores, escritores de varias generaciones y también de alumnos, egresados de la misma UAM. Pocas veces he visto coincidir a este puñado de personas en un mismo afán por encontrar en el tema inicial una propuesta provisional pero atinadamente estudiada; ellos producen observaciones y enfoques distintos, acercamientos a la obra de arte literaria, encontrados, pero con la misma intención de hallar una verdad, no obstante que en el arte no hay verdades sino sombras de la realidad. A esa tarea se dedicaron con entusiasmo dos alumnos de la licenciatura de comunicación social: José Luis Miyamoto y Sheyla M. Valdovinos. Sobre *Adiós a los padres* de Aguilar Camín, Miyamoto tejió un análisis ameno y basado en teóricos de primera mano; hizo una relectura teórica de ese texto muy atinada. Sheila Valdovinos, que escogió para su tesis la novela *El poder del perro*, de Dan Winslow,⁹ escribió un ensayo para este libro con un título más que sugerente: “*Macho viejo y Café cortado*: lectu-

⁹ Dan Winslow, *El poder del perro*, Penguin Random House, Madrid, 2005.

ras para la vida”, obras de Hernán Lara Zavala y de Mónica Lavín, respectivamente, en las que encontró una voz narrativa sólida y una poética del desasosiego. De tal manera que en *Ficción y realidad* hay una participación multidisciplinaria que enriquece sus páginas.

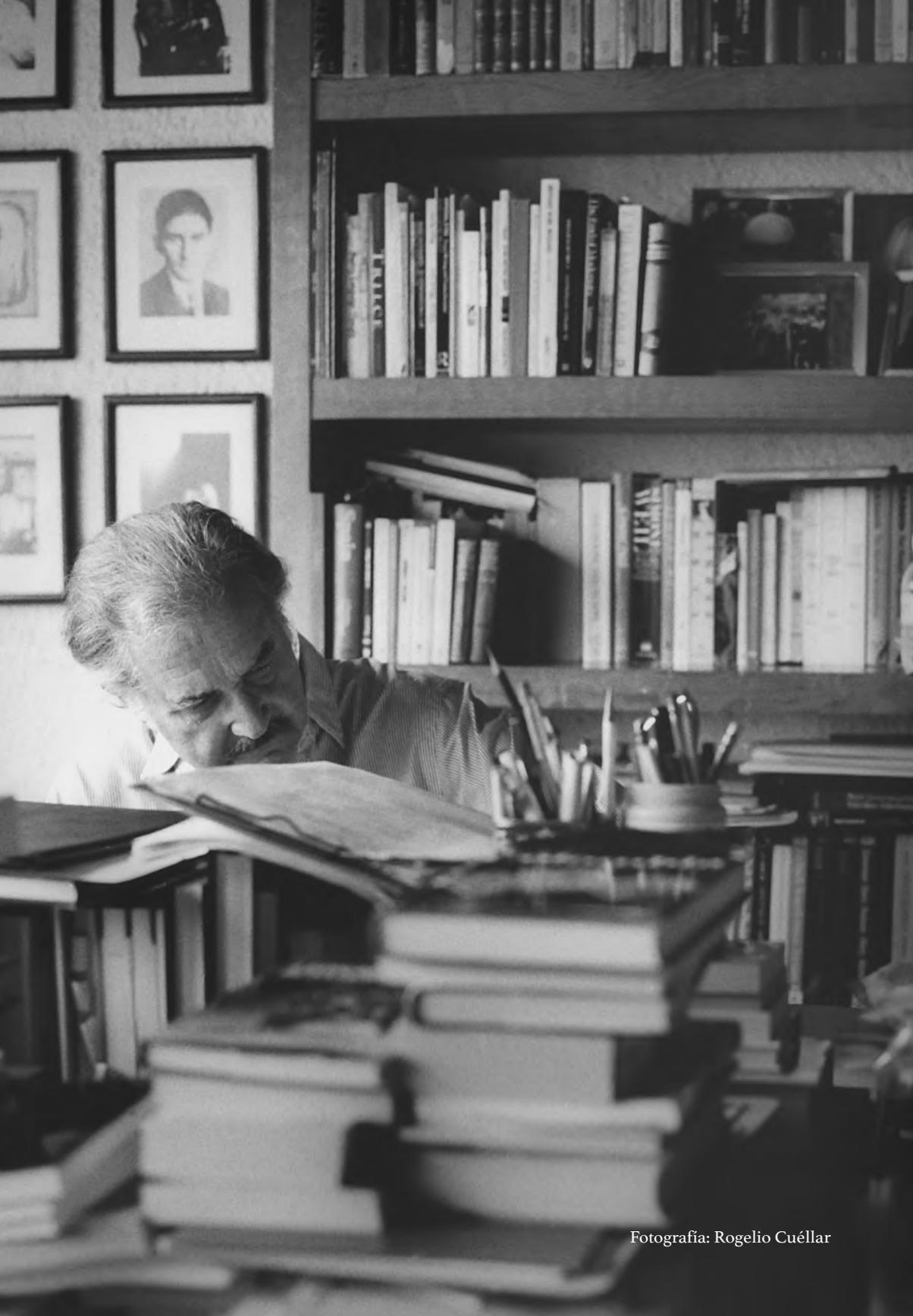
El tema puesto en la balanza, la ficción y la realidad, unió criterios que enriquecieron los matices que esa dicotomía abarca en varios planos analíticos. De las ideas de Juan Villoro y Héctor Aguilar Camín sobre el ejercicio narrativo y la vocación creativa, a la reflexión que lleva a cabo Araceli Soní de la UAM-Xochimilco, las coincidencias se hacen patentes. No hay uniformidad de ideas, pensamientos y afirmaciones, sino al contrario, diversidad en la que se cruzan sus voces. Desde el ensayo de Elena Poniatowska sobre el itinerario cotidiano de Carlos Fuentes para conocer, aprehender, sentir y apreciar la Ciudad de México para volcar ese universo en *La región más transparente*, hasta el análisis de Laura Hernández sobre la ciudad imaginada de Bolaño, otra vez el lector encuentra coincidencias increíbles. Y ese tejido forma una estructura crítica, narrativa, a veces anecdótica, llena de emociones y vivencias, a lo largo de *Ficción y realidad*. Las voces establecen un diálogo con la comunidad universitaria y así llegan a ciertas conclusiones decisivas para entrar mejor y tal vez más seguros en la escritura que se está produciendo en México y en otros países. Ofrecen pautas, momentos de serenidad y toma de conciencia frente a los desafíos que el mundo globalizado impone al lenguaje. El libro ofrece en sus páginas algo más que la discusión y el replanteamiento del problema entre ficción y no-ficción: el relato de cinco escritores sobre las vicisitudes por las que pasaron para escribir sus novelas o sus crónicas. Relato y memoria; reflexión y evocación. Humberto Eco diría una “apostilla a...”, en la que el autor teje una especie de poética sobre su creación, de lo que piensa que es la literatura, la novela, el escritor, el libro, el mercado, los lectores, el universo de las letras y de movimientos

literarios con los que se identifica. Una poética al fin que define su estilo y el origen de su escritura.

La mirada sobre el dilema de la ficción y su relación con la realidad es heterogénea, pero al mismo tiempo dialógica, y atañe a un interés común que juntó a la Universidad Nacional Autónoma de México, a la Universidad de California, y a la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidades Iztapalapa y Xochimilco, que le dio luz verde a un debate claramente indispensable y actual.

Álvaro Ruiz Abreu
Coordinador del Seminario *Letras en Primavera*
UAM-Xochimilco

I. POR CUENTA PROPIA



Fotografía: Rogelio Cuéllar

Fuentes: vida cotidiana y ficción*

Elena Poniatowska

—¿Qué vas a ser de grande?

—Todo.

—¿Qué vas a hacer con tu vida?

—Todo. Voy a ser el todo de todos.

—¿Cómo?

—Voy a inaugurar un nuevo tiempo, voy a sacudir a las buenas conciencias, voy a cambiar el *statu quo*, voy a jugármela, voy a ser escritor, voy a entrar a todas las casas, meterme en camas victorianas y virginales, cargar todas las culpas, voy a hacerle ver a mis contemporáneos y a sus hijos y a los hijos de sus hijos toda la corrupción y la hipocresía de la sociedad emanada de la Revolución mexicana, largar todo el velamen, recorrer los paralelos y los meridianos de la tierra, voy a atreverme a todo, voy a darle la vuelta a todos los cerebros, a la cintura de todas las mujeres.

* Una primera versión de este capítulo fue publicada con el título “El afán totalizador”, *Revista de la Universidad de México*, nueva época, núm. 100, UNAM, México, junio de 2012, pp. 9-13. La presente reproducción se realiza con la autorización de la autora.

—No se puede hacer todo.

—Yo sí porque soy el *icuiricui*, el *macalacachimba*. Los mexicanos son un hueso duro de roer, no entienden o son salvajemente indiferentes y crueles y a medida que pasa el tiempo se acendra su envidia y su rechazo. También son cortesanos y obsequiosos porque en la política se asciende con la lengua. En su *Laberinto de la soledad*, Octavio Paz analiza los rasgos de nuestro carácter y Carlos Fuentes se lanza a una pesquisa feliz que será la de toda su vida y encuentra al banquero ambicioso que antes galopó sobre su caballo en aras de la Revolución; a la catrina empobrecida ya sin sus haciendas, temerosa de desclasarse si se casa con el que “los trescientos y algunos más” consideran su caballerango; a la taquimecanógrafa ambiciosa que enseña las piernas; a la niña clasemediera que lo único que quiere es aparecer en la sección de sociales del periódico de la vida nacional. En medio de los zarzapos, en Las Lomas y en la Bondojito, en El Pedregal de San Ángel y en la Candelaria de los Patos, Carlos Fuentes cosecha a sus personajes, los mezcla en la inmensa y transparente licuadora de su escritura y sienta a la misma mesa a la puta y a la “niña bien” para confrontarlas y confrontarnos con un México que nace con muchos trabajos a lo que hoy llamamos modernidad.

Los cincuenta, los sesenta, los ochenta, los dos mil son los años de Carlos Fuentes, como los treinta fueron los de José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, José Vasconcelos, Mariano Azuela y otros. Si los Tres Grandes pintan, Fuentes escribe y nos descubre la ciudad que lleva el horrible nombre de Distrito Federal al mismo tiempo que inventa una nueva forma de narrar. Doble revolución, descubrir y nombrar, lanzarse y domesticar.

El fenómeno Carlos Fuentes se inicia en 1958 con *La región más transparente*, aunque antes, en 1954, aparezca su aperitivo, el aperitivo del banquete: *Los días enmascarados*. *La región más transparente* exalta

o escandaliza. La frase de Fernando Benítez en defensa de este libro resulta profética: “Cualquiera que sea el destino del libro mexicano ya no lo espera el miserable y caduco ninguneo”.

El joven sofisticado y cosmopolita demostró entonces, con su talento y su férrea disciplina, que era el dueño de sí mismo y de la obra emprendida y que su trabajo lo hacía feliz. Es muy importante la felicidad, el gusto por la vida que imparte Carlos Fuentes. Así como Pita Amor llegaba al Sans Souci o al Leda, desnuda bajo su abrigo de *mink* y se lo abría para gritar: “¡Yo soy la reina de la noche!”, Fuentes asevera: “Hay formas del prestigio que lo abarcan todo”. Sale en la madrugada a ver qué agarra, los días no le alcanzan, las noches tampoco, trepida, no le cabe en los ojos todo lo que quiere ver pero adentro tiene otros ojos. Una de las claves del éxito es tener dos de todo. Tras de él hay otro Fuentes de repuesto. Y otro México mejor, y otro libro en proceso y un destino muy distinto al de los escritores “finos y sutiles” que catalogó Antonio Castro Leal en una antología que aburría de luz por la tarde como el pavo real de Agustín Lara. En la literatura mexicana, salirse del canon es una falla tan grande como la de César Garizurieta, quien decía que estar fuera del presupuesto es estar en el error y ser un político pobre, un pobre político (y después se suicidó). Así Fuentes va consignando a los arribistas que abusan de su poder y hacen gala de su cinismo y su riqueza.

Tuve el privilegio de conocer a Fuentes antes de que se hiciera escritor porque íbamos a los mismos bailes en las embajadas y en las casas de Las Lomas y lo observaba sentarse al lado de madres y chaperonas de las hijas que pronto sacaría a bailar y preguntarles si su bolsa era de Hermès o de Cartier y su perfume Chanel número 5, el mismo que Marilyn Monroe usaba de camisón. “¡Ay, este Carlitos tan galán y tan inteligente!”. En las casas estilo colonial californiano con escalera a lo Hollywood, Fuentes me hacía notar: “Fíjate bien,

las paredes tienen roña”. “¿Cómo que roña?”. “Sí, roña, están chinitas. Mira Poni, allá en cada esquina hay escupideras de oro –el tesoro de Moctezuma, *my dear*– en las que escupe el licenciado papá de la niña de la fiesta”. En casa de los Barbachano, Fuentes bebía una horchata tras otra: “Esto es como bañar tu alma –levantaba su vaso en el aire–, te limpia de todas las envidias”. Después de la fiesta, a las cinco de la mañana, corría a los caldos de Indianilla a platicar con el tortero, el taxista, el Cristo Alcalá que impartía su doctrina por Canal del Norte y Ferrocarril de Cintura y hacía que las ratas flotaran por encima de las aguas del canal del desagüe; La Bandida, que componía canciones para que los políticos no le cerraran su antro; Gladys García, la putita de San Juan de Letrán, apostada en la esquina de la calle de Madero: “Óyeme güerito, ¿le saco punta a tu pizarrín?”; la mujer tortuga que así quedó por desobedecer a su madre; el bolero y la noviecita santa. Carlos todo lo engullía, emparejaba su paso al del cargador y al del oficinista de parranda, y al llegar a su casa escribía que Gladys García, con sus ojos de capulín y su cuerpecillo de tamal anhelaba una casa que la cobijara. Fuentes, sensibilizado hasta la exacerbación, ni pulido ni discreto, ni fino ni sutil (cualidades básicas del escritor de la década de 1940), torrencial mecanografiaba con un solo dedo sus espectaculares obsesiones: la sexualidad y los excrementos, el nacionalismo y la arqueología, el terrorismo verbal y el de las acciones políticas, el niño que llevaba adentro, el mismo que lo hacía chiquear su persona y descubrirse enfermedades (Fuentes, por ejemplo, mastica mucho su comida; si encuentra algún pequeño nervio en su carne, lo hace bolita y lo deposita cuidadosamente sobre su plato; alguna vez conté diez bolitas; el *steak au poivre* no debió estar a la altura). Fuentes quería apropiárselo todo (pero no que le hiciera daño).

Una vez, bailando en una fiesta de disfraces, los dos muy jóvenes, me dijo:

—Voy a descubrir el lenguaje.

—¿El lenguaje?

—Sí, voy a perder la inocencia, el lenguaje me va a hacer suyo, la palabra me hará vivir y viviré sólo para ella, seré su dueño.

No le entendí bien y sólo acerté a preguntarle:

—¿Y yo?

—Me temo que nunca vas a perder la inocencia, eres una ingenua, pareces monjita.

(En efecto, acababa de estar tres años en el Convento del Sagrado Corazón en Torresdale, Filadelfia).

El diálogo se me ha quedado grabado desde los dieciocho años.

Así como a mí, Carlos lo definía todo y leía el futuro, al desentrañar la ciudad nada lo estimuló tanto como el habla popular. Durante su infancia y su adolescencia, su español fue el de los clásicos oficios diplomáticos. Ahora descubría otro sugerente y mágico, y la posibilidad de consignar este lenguaje lo emocionaba. Hay que ir a El Overol, El Burro, Las Catacumbas, El Golpe con su ring de box en el que se contonean las Gladys García. Los grandes espejos reflejan a una turba guapachosa, las ilusiones y el que-rete-chula-ha-de-ser-la-mar. Parece contradictorio que este niño bien, con cara de roto y traje de roto, se inclinara sobre la cabrona “raza de bronce”; sin embargo, su entusiasmo contagió a las “niñas bien” que compartían sus correrías nocturnas al lado de Enrique Creel, su amigo del alma, con quien escribió su primera novela, *Holofernes*, que quedó inconclusa. Carlos invita al California Dancing Club a los catrines siempre ávidos de emociones fuertes y cuando alguien se acerca a las muñequitas porcelanizadas que bailan mambo en hilera (dispuestísimas por lo demás a darle su *llegón* a la democracia), Carlos alebrestado previene el pleito. Sus “puntadas” atraen y repelen, su vitalidad lo hace simpatiquísimo; los sábados y los domingos no se conciben sin Fuentes quien introduce a Amecameca, *because of Sor Juana of course*,

días de campo en Teotihuacán, con fin de fiesta en el mercado bajo cuyos tendidos de manta Fuentes prueba garnachas y chalupas en medio de un júbilo y una exaltación que lo hace bañar su alma en una horchata o en una de esas estridentes aguas frescas acomodadas sobre una cama de alfalfa.

Todas estas experiencias son parte de su afán totalizador, de esa empresa vastísima: cambiar el destino de México al reflejar su sortilegio y su podredumbre y no sólo eso; buscar a otros autores que quisieran meter la vida y la historia de un continente en libros y darles resonancia universal. ¡Boom!

México, por medio de Carlos Fuentes, es un truco de prestidigitación, el encuentro de civilizaciones, el enfrentamiento entre el roto de la colonia Roma –que podría ser Archie Burns– y el caifanazo o el musafir de la Bondonjito. Fuentes tiene prisa. Las imágenes pasan rápido, a los diálogos hay que pescarlos al vuelo, no vaya a esfumarse todo. Carlos carrerea a Enrique Creel: “Oye, vámonos de putas porque me falta el capítulo 13”. El país es México y Carlos va a exponerlo como los muralistas a la historia patria, la superficie de maíz, y el agua quemada –símbolo prehispánico del sacrificio– todo junto pero no revuelto, porque todo cabe en un jarrito sabiéndolo acomodar.

Fuentes inaugura en los sexenios alemanista y ruizcortinista el “despegue” de la literatura nacional, el milagro mexicano. El país se industrializa, se vuelve sujeto de crédito y Las Lomas de Chapultepec –antes Chapultepec *Heights*– se convierten en emblema de la Revolución mexicana. El lema sexenal del último año de gobierno es: “Este es el año de Hidalgo, pendejo el que deje algo”, y el gobierno en pleno, acompañado por sus compadres o sus compañeros de banca, vacía las arcas. Al ver que para los políticos robar es normal, todos lo hacen, desde el presidente hasta el portero, cada quien a su escala. Guillermo Haro decía que esta política nos destruiría; Fer-

nando Benítez alegaba que si los políticos hacen algo no importa tanto que roben. Guillermo Haro demostró que tenía razón. Somos el país de la mordida y en 2008 vivimos la era de los triunfadores y triunfar es chingar antes de que te chinguen.

Fuentes también inaugura una modalidad sorprendente nunca vista en México: la literatura como profesión. Antes de Fuentes, los escritores eran funcionarios públicos y escribían los domingos. Teñían su escritura con la suave melancolía del sacrificio y la entrega a la patria. Había un honor del escritor, pero ese honor no radicaba en la escritura sino en su sacrificio en aras del lábaro patrio. Bajo el fino casimir crecía el empuje lento, pero seguro del vientre de los nuevos revolucionarios, los Federico Robles, los Artemio Cruz. Mientras tanto nada sucedía en la calle de Plateros, hoy avenida Madero, salvo el temor de los “pelados” a subirse a la acera que tenían prohibida. Espléndido observador, Fuentes nos mete a México por donde nos quepa. Nos retaca de imágenes y nos da mucho de dónde escoger. Ávido, determinado, para Fuentes ninguna zona es sagrada. Si todo sirve para escribir sabiéndolo acomodar, Fuentes democratiza la literatura, la pone a circular, la vuelve objeto de cambio. Los lectores recurren a Fuentes-autor no sólo para informarse sino para verse retratados y, en ese reflejo, encontrarse a sí mismos. La literatura tiene que ver con la vida real y la vida está en los libros.

El segundo logro de Fuentes es prestigiar la carrera de escritor, hacerla glamorosa, divertida y respetada. Carlos se le abalanza a Pablo Neruda, a Arthur Miller, a Alberto Moravia, a William Styron a Pier Paolo Pasolini, corteja a Shirley MacLaine, a Jean Seberg, a Candice Bergen, a Debra Paget, a Susan Sontag, a Geraldine Chaplin, a María Casares y en ese muchacho que grita: “Véanme, aquí estoy, mírenme, háganme caso” hay mucho del adolescente que obligó a Siqueiros a leer su primera novela en una playa de Mar del Plata. Buñuel ama a Fuentes y él lo anima, le grita en el oído cosas que le

hacen sonreír. Antes, los mexicanos se quedaban a la orilla, rumiando sus rencores, pensando que si el glorioso visitante en turno no los requería, no tenían por qué acudir al banquete. Fuentes vio a los famosos y ¡zas!, en menos de lo que canta un gallo ya estaba enfuentizándolos. Me viene a la cabeza este trabalenguas que asocio con Fuentes: “Perejil comí y me emperejilé ¿cómo me desemperejilaré?”. Después de leer *La región más transparente* uno piensa que jamás volverá a desenfuentizarse, porque nada tan arrebatado e insaciable como verlo moverse dentro de la piel de sus personajes.

Al asumirse como escritor, Fuentes abrió la puerta para los que vendrían después. Ni Agustín, ni Sáinz tuvieron miedo de su vocación: ahí estaba el ejemplo de Fuentes que al mismo tiempo que construía una obra monumental edificaba a conciencia su propio monumento. De 1958 a 1980, Fuentes publica hasta dos libros por año, como en 1962 cuando aparecen *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*, obras clave dentro de la trayectoria de Fuentes. En nuestro país, antes de Fuentes no se usaba ser escritor profesional. El propio Alfonso Reyes le aconsejó seguir la carrera de leyes para que no fuera a padecer escaseces, y sobre todo no fueran a mal juzgarlo. En ese tiempo, la literatura era un pasatiempo que a nadie molestaba, ni siquiera al autor. En cambio, Fuentes se lanza a letra tendida a riesgo de descalabrarse, abraza explicaciones de la conciencia nacional y recetas de crepas de huitlacoche. Hasta fines de la década de 1950, ningún escritor tuvo esta formidable capacidad de trabajo. La vida de Carlos consiste en escribir, leer, alimentar su cerebro, recorrer su país, hablar y hacer el amor. Su conversación es igual a su prosa: avasalladora. Le preocupa el silencio. Para él, la historia de América Latina se ha callado desde que a Sor Juana le prohibieron escribir. Ante esta orden, Fuentes se obliga a meter la historia y la vida de un continente, su afán totalizador explica su fertilidad. Así como los muralistas acumularon metros de pintura sin dejar un espacio en

blanco, sin olvidar un solo personaje, Fuentes aprieta las páginas con signos. Ninguna escritura tan nerviosa, tan fulgurante como la de Fuentes. A diferencia de Julio Torri, Fuentes es un buen actor de sus emociones, un extraordinario difusor de su propia obra. Para 1972 la lista es apabullante: Arthur Miller, Alberto Moravia, Joseph Losey, John Kenneth Galbraith, Arthur Schlessinger, Kurt Vonnegut, Milan Kundera, Hermann Bloch, Norman Mailer, William Styron, Gregory Peck, Susan Sontag, Shirley MacLaine, Geraldine Chaplin, Jane Fonda, Debra Paget, Jean Seberg, Candice Bergen y su esposo Louis Malle, y María Casares a quien le dedica *El tuerto es rey*. De seguro Carlos no quiere perderlos como perdió a los niños de su infancia, sus compañeros de clase cuando su padre, embajador de México en Chile, en Río de Janeiro, en Washington, lo llevaba de la mano a la nueva escuela para recibir la lección en otro idioma. ¡Cuántos exilios en la vida de Fuentes! Para cada país, un cambio de piel, niño salamandra, niño que buscó siempre sentirse bien *dans sa peau*, como dicen los franceses, bien dentro de su piel.

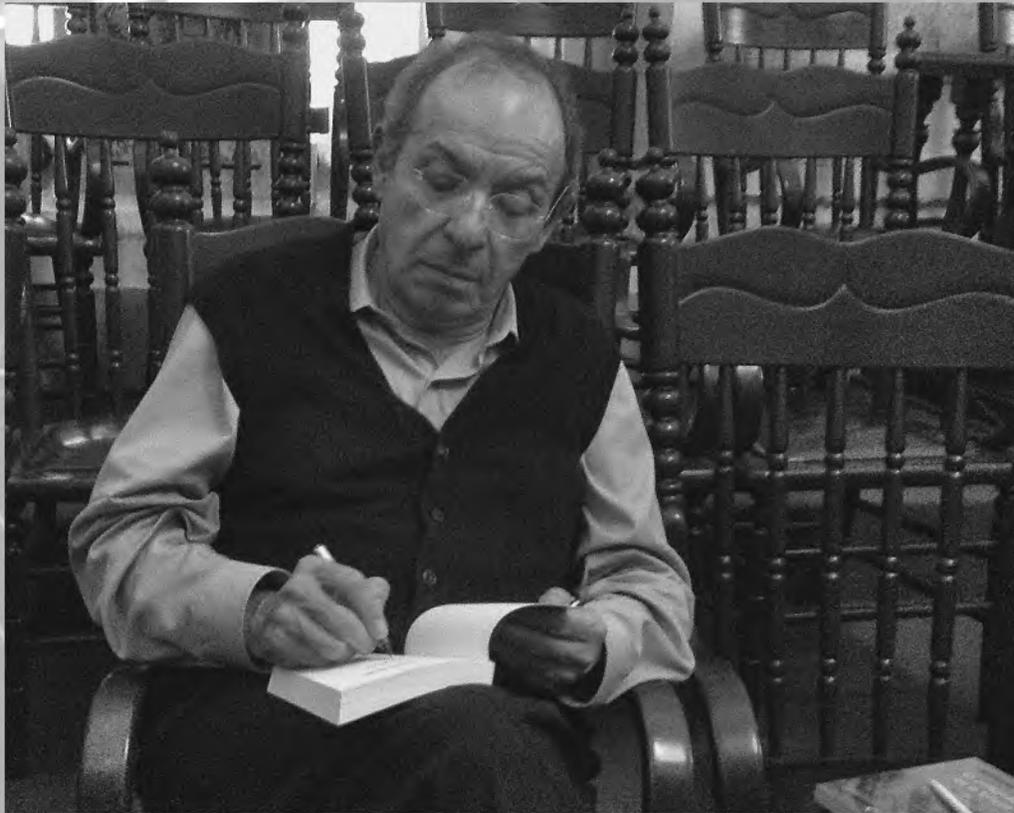
El fenómeno Fuentes devora el universo en el cual ya no cabe. Por lo pronto no vive en México, escoge París, Londres, Berlín, es *visiting profesor* en Princeton después de haber estado en el *Smithsonian Institute*, sus libros son lectura obligatoria para la agregación del español en Francia y en las universidades de Estados Unidos. De las reseñas en “México en la Cultura” pasa al *New York Review of Books*, al *Sunday Times*, al *Times*, al *Times Literary Supplement*, al *Nouvel Observateur*, *Le Monde*, *L'Express*, *Les Lettres Françaises*. Sus libros se imprimen en ediciones de bolsillo del mundo entero y en 1974, cuando Fuentes no tiene ni cuarenta y seis años, la editorial Aguilar publica sus obras completas. Fuentes podría cantar a voz en cuello esa canción de “Antes de que tus labios me confirmaran que me querías, ya lo sabía, ya lo sabía”.

Quizás una de las aspiraciones de la literatura latinoamericana sea apoderarse del hombre y su circunstancia como lo pidió Ortega y Gasset. Pero en ninguno está tan agudizado este afán como en Fuentes. A diferencia de los escritores europeos que parecen ya no tener nada que decir y los estadounidenses que combaten a la televisión, el cine, la radio, la antropología social, internet, el iPod que les quitan sus temas, en América Latina todo está por decir y Fuentes le da “una voz total a un presente que sin la literatura carecería de ella” y a un pasado “que está allí, inerte, yerto, y aguarda a que se le reconozca. La historia de la América española es la historia de un gran silencio... Tenemos que rescatar el pasado, contestar a través de la literatura al silencio y a las mentiras de la historia”.

En el prólogo a *Fervor de Buenos Aires*, en 1923, Borges escribe: “Si en las siguientes páginas hay algún verso logrado perdóneme el lector el atrevimiento de haberlo compuesto yo antes que él. Todos somos uno, poco difieren nuestras naderías y tanto influyen en las almas las circunstancias que es casi una casualidad esto de ser tú el leyente y yo el escribidor”. Lejos de Fuentes esta modestia; él es el escritor y no lo es por casualidad; su trabajo le ha costado. Los leyentes permanecen apoltronados, Borges bien puede desear integrarlos, Fuentes no se expone al ninguneo. Desde niño fue el pastor de la ciudad (cuando en México Distrito Federal había algo que pastorear). Sus increíbles historias lo atestiguan: en el tugurio El Golpe, de pronto su mesa empieza a moverse y bajo ella surge una enana, maquillada, con ricitos rubios, chapitas y brazos regordetes. “Carlos, no es posible, esto lo viste en una película de Buñuel”. “No, si te digo que hasta me sacó a bailar. Primero se puso colérica porque estaba durmiendo la mona debajo de la mesa pero cuando se le pasó la borrachera subió encantadora a sentarse en mis rodillas. Acercó su cara a la mía y la vi vieja, vieja, vieja como de ciento cincuenta mil años, apergaminada, y su voz tremendamente estridente cubría in-

cluso los sonidos chillones de los mambos de Pérez Prado”. Carlos exhibe una aventura tras otra y resulta fácil intuir que la enana es el ensayo general de un buen capítulo de *La región más transparente*.

Carlos Fuentes supo jugársela solo, procesar lo viejo, perderse para reencontrarse, escribir: “tu miseria personal será el azar de tu grandeza posible, tú y yo lucharemos contra nosotros mismos”. En esta águila o sol, cara o cruz, ha vivido su vida. Desde *La región más transparente* nos metió a sus novelas y nos enseñó que había otro camino que el fracaso. Logró expandirnos. En Berkeley escuché al escritor J.J. Armas Marcelo decir que ninguna versión tan importante de España para los escritores de treinta a cuarenta años como la que Fuentes da en *Terra Nostra* desde su posición de mexicano: “Fuentes logró lo que nosotros intentamos”.



Objetivo de la prosa: iluminar la realidad

Héctor Aguilar Camín

En materia de prosa, en materia de novela, en materia de ficción para efectos prácticos, cuando diga ficción, estoy hablando básicamente de novela o de narraciones. Yo creo, en efecto, como dice Truman Capote, que hay tres escalones: el primero es escribir bien, el segundo escribir extraordinariamente bien y, el tercero, es el arte. Y que alguien pueda, leyendo algo que yo escribí, acercarse a la experiencia que se puede tener en la poesía, que es el escalón más alto del arte de escribir, me halaga mucho. No estoy seguro que suceda en todas las artes porque es algo difícil de conseguir y en la prosa se adquiere por acumulación, más que por hallazgos. Es la acumulación de la narración lo que vuelve tremendamente significativas cosas que de otra manera serían frases muy sencillas o pensamientos relativamente accesibles a cualquier reflexión.

Lo primero que voy a hacer es incorporar esta maravillosa estructura conceptual en que Luis Miyamoto¹ ha puesto mi novela,

¹ Se refiere al ensayo de Luis Miyamoto que también fue su tesis de licenciatura en comunicación social, *La hermenéutica en Adiós a los padres*, 2016, y que fue el pretexto para que Héctor Aguilar Camín hiciera estas reflexiones sobre el arte de la composición narrativa, que el lector tiene ante sí.

porque realmente me halaga y me ilustra respecto de intenciones que ni siquiera sabía que tenía, pero que como sucede con todo libro, los lectores, autónomamente, generan muchas otras. Tengo algunas cuantas lecturas que hacer de lo que él ha dicho. Me gusta mucho el tema, que está todavía por verse, que las dos citas que pone de Borges tengan que ver con la poesía, como el momento más alto del idioma y de la iluminación de las cosas.

El tema de la ficción y la realidad para mí ha sido siempre un pequeño problema, porque mis primeras novelas fueron leídas como novelas en clave o novelas que trasladaban a un esquema literario no muy complejo la realidad externa, digamos el mundo petrolero en *Morir en el golfo*; también las distintas instancias del mundo periodístico, y de la guerrilla y de la vida amorosa en *La guerra de Galio*. Siempre he tenido problema con esto y nunca lo he podido explicar bien, pues resulta un poco ridícula la separación y a continuación explico el porqué.

Existe, por una parte, el reino de la ficción, que es el de la novela y de la invención. Por otro lado, está el reino de la realidad, el de las cosas que suceden fuera del mundo de la ficción, en la realidad de los periódicos, en los libros de historia. Pero una y otra cosa no tiene nada que ver, en el sentido de que son dos órdenes de realidad completamente distintos. El orden de la realidad que Vladimir Nabokov sugiere siempre poner entre comillas es un mundo que no necesita ningún artificio para existir, no necesita credibilidad, ni armonía, ni relatores, pues existe por sí mismo, soberanamente, en su infinita diversidad y en su absoluto desorden. La realidad, a diferencia de la ficción, no es penetrable al entendimiento humano. Podemos establecer y entender algunas hipótesis, pero en lo fundamental los seres humanos que pasan junto a nosotros en la vida real, incluso los más cercanos, tienen la característica de ser profundamente opacos a nuestra mirada. Realmente no sabemos quiénes son los demás. Y

esa dificultad que ofrece la opacidad del mundo real es una de las grandes compensaciones que ofrece la literatura y la ficción.

A diferencia de lo que pasa en nuestra vida diaria, cuando uno toma una novela realizada, bien hecha, todo es transparente, claro, incluso lo misterioso está ahí con esa intención. Esa sensación de armonía, transparencia, claridad, es un gran alivio para el verdadero estado de inconsciencia, sorpresa e ignorancia con el que cruzamos por la vida, viendo una sola parte de ella, entendiendo sólo unos aspectos muy específicos de nuestra vida y de los muchos personajes que tenemos adentro de nosotros mismos.

Toda esa dificultad de decir “¿cómo es posible que hayan existido Adolfo Hitler, Napoleón, Alejandro Magno o Jesucristo?”, puede ser resuelta por medio de la ficción y por un momento, cuando estamos dentro del mundo de *Los hermanos Karamazov* sabemos todo lo que pasa en su cabeza, en sus emociones, en el entorno de esta novela. La integridad artificial y convencional creada por el escritor es la emoción profunda que deja el arte, porque produce el enorme consuelo de estar, por una vez, en un mundo, armónico, transparente, en donde las cosas pueden ser entendidas a cabalidad, aunque uno no esté de acuerdo en cómo las resuelve el novelista, y que pueden ser revisadas en busca de las cosas que uno no entendió.

El arte y la vida

Esta diferencia fundamental de la ficción y la realidad es similar o igual a la que hay entre el arte y la vida, la segunda tiene sus reglas impenetrables, la primera no. El arte tiene reglas muy específicas que no pueden violarse sin incurrir en el desastre. La realidad no necesita recato, no necesita contención, es una avalancha de locuras.

Piensen en lo que pasó el domingo hace meses en Ayotzina-pa y también en lo que pasó en Nochixtlán el sábado ¿entendemos

algo realmente? No se puede entender nada, sabemos cosas que no alcanzan nuestro entendimiento. En cambio, entren ustedes en *La guerra y la paz* y desde el primer momento todo es transparente, claro y armónico; los sucesos se van acumulando de manera que, cuando vamos en la mitad de la novela y estamos otra vez con Pierre Bezújov, él ya es mucho más grande que un ser humano y mucho más grande que un personaje, es la representación completa de una manera de ver la vida.

La ficción es una señora muy cuidadosa, muy comedida, no debe cometer excesos, incluso si está narrando cosas excesivas; debe tener cautela, porque la falta de ésta implica la pérdida de transmisión artística, destruye el valor y la fuerza de la narrativa. La realidad no, la realidad hace bestialidades y locuras, una tras otra, todo el tiempo, y ahí está, es innegable, no necesita credibilidad, simplemente sucede: su credibilidad es que sucede. Las novelas, por el contrario, necesitan ganar la credibilidad del lector, la cual puede perderse muy fácilmente. Cada vez que ustedes abandonan una novela que comenzaron a leer, es porque la trama perdió la credibilidad necesaria para que los lectores pudieran seguir adelante. García Márquez decía: “Yo he aprendido mucho de cómo escribir viendo a las gallinas. Tienes que ponerles un pedacito de maíz cerca del pico para que puedan verlo y lo piquen, luego debes poner uno un poco más adelante de ellas y otro todavía más adelante. Pero si tú dejas que la gallina termine, levante la cabeza y deje de ver el piso y el maíz, ahí la perdiste. Así es como se pierde a los lectores”.

Me parece extraordinario que mediante una comparación realmente simple pueda expresar de qué se trata este asunto de escribir. El fin de escribir frase por frase y que cada una conduzca a la otra, para que el lector no levante la vista y dude sobre qué debe hacer, pues en ese momento lo perdimos. Esto exige una artesanía que en sí misma es muy difícil de alcanzar, y cuando está bien hecha coincide con el arte. Ese es el momento mayor por el que todo escritor

daría la vida por alcanzar, pero es realmente accesible a muy pocos y en muy pocas partes de sus obras.

El peso de la realidad

Yo escribí *Adiós a los padres*² atraído, desde el principio, por el peso de la realidad. La historia central de la obra es la historia de mi familia, la historia de un despojo, de mi abuelo sobre mi padre, quien destruye económica y vitalmente a mi padre, y con ello a mi familia, lo que trajo consecuencias irregulares para toda la vida y para todo mundo. Esto sucedió cuando yo tenía trece años y al empezar a escribirla habré tenido diecisiete y ya había leído a William Faulkner, por lo cual me pareció que esta historia estaba cerca del mundo faulkneriano. No me extrañaba que hubiera tantos negros en ese mundo del sur de Estados Unidos porque yo vivía en Chetumal, vecino de Belice, donde había una importante comunidad negra. De manera que con la ingenuidad que da la juventud, decidí hacer una pequeña versión faulkneriana de esa historia. Fracasé con los primeros intentos, de los cuales guardo algunos pasajes que son realmente abominables y vergonzosos; están escritos en tinta roja sobre hoja verde, para acabar de completar la falta de mínimo sentido de las proporciones que tenía entonces. Y pienso ahora, que ese fue el libro que desde el principio quería escribir y no acabé de hacerlo sino cincuenta años después.

Ese libro que estaba buscando lo escribí dos veces: la primera como novela que es *El resplandor de la madera*, cuyo centro es esta misma historia, pero a la cual le incorporé otras. Cuando se la llevé a leer a mi mamá –que es quien había contado en mi casa, constante-

² Héctor Aguilar, *Adiós a los padres*, Penguin Random House, México, 2014.

mente con mi tía, la historia del despojo de mi padre y de su destrucción— me di cuenta que no le gustaba, como si dijera: “esa historia no es así, yo me la sé y no es así”. A mí me gusta mucho esa novela, pero no me dio la satisfacción que yo buscaba, la de llevarle a mi madre el tributo artístico y literario a su historia y a su pedagogía como narradora, porque yo me hice escritor de la boca de mi madre y de mi tía, y creo que El Flaco Ruiz Abreu también. Así que me quedó ese pendiente de haber entregado un buen tributo, porque entendí después que el verdadero tribunal literario de mi vida eran mi madre y mi tía. Para ese momento mi tía había muerto varios años atrás y sólo vivía mi madre.

En 2004 mi madre enfermó gravemente de una neumonía y cuando salió del hospital pensé que debía volver a empezar a escribir esa historia; comencé *Adiós a los padres* de manera intermitente. En 2005 muere mi madre por lo que el sentido de urgencia por entregar esa novela disminuye y me la guardo para mí mismo, pero en 2008 decido retomarla y contar la historia tal como es, tal como ella habría dicho que era. Sin embargo, cuando volví a su escritura me di cuenta de que había perdido sentido para mí, que no tenía ganas de sentarme largamente a desarrollar ese libro y estuve así como tres años hasta que en 2010 muere mi padre, que había aparecido en 1995, después de una ausencia de casi cuarenta. De alguna manera su muerte me hizo el efecto psicológico de liberarme para ponerme a escribir ese libro como yo lo quería hacer, es decir: como si fuese la historia de una pareja que tuvo una vida, en el curso de la cual, entre otras cosas, fueron mis padres. Porque los padres son unos animales muy enigmáticos, grandes e impenetrables, que están en el centro de la vida de uno y quienes no pueden ser atendidos realmente, ya que no se les puede imaginar como seres humanos. Saltar ese muro y tratar de verlos no como mamá y papá, sino como Emma y Héctor, era el desafío básico de ese libro. Cuando muere mi padre quita la última limitación que tenía en mi cabeza y corazón para escribir la

historia. Iba a contar sus vidas sin la actitud del hijo que narra la vida de sus padres, sino como el escritor que cuenta la mejor historia de una familia y trata de hacerla transparente, primero para mí mismo, luego para mis hermanos, que no tenían muy clara esa historia y, finalmente, para los lectores que quisieran entrar a ese libro.

Avanzada la escritura de la obra, llega otro momento importante de su construcción, por el cual llamo a *Adiós a los padres* una novela y no una autoficción o unas memorias. El texto había crecido muy rápido en sus últimos nueve capítulos, escribí otros cuatro, lo retomé en 2011 y lo terminé en ocho meses. Es un libro de trece capítulos que tenía 150 000 palabras en el borrador original. Lo di a leer a muchos amigos, pero sentía que tenía un problema estructural, por lo tanto mi agente literario me recomendó a un editor argentino, Ricardo Baduell, a quien le mandé el texto. Lo que él me regresó fue una lectura intensa y creativa, me dijo: “Todo esto es muy bueno, pero tiene una intención interna que tú tienes que decidir y es: o te quedas con la fábula o te quedas con las historias que están alrededor de la fábula”.

El libro está escrito digresivamente, un poco como llegan las cosas, está ordenado de otra manera. Hay partes que escribí los primeros meses y quedaron al final del libro, así como situaciones que están al principio y se ubicaron al final. Todas las digresiones tenían que ver con aspectos que me gustaban mucho de mi historia familiar y de mi pueblo, con anécdotas que mi madre me contaba y que yo quería recuperar, con leyendas locales de Quintana Roo que eran parte de la familia, pero que no eran su historia.

Hay un momento en el que aparece mi padre, después de mucho tiempo de no verlo, en una condición de indigencia notable y en circunstancias extraordinarias, tanto que cuando lo vi por segunda vez dije, como mecanismo de defensa del escritor: “Fíjate bien lo que estás viendo, para que luego lo cuentes con precisión, porque no te lo va a creer nadie”. En ese capítulo aparece mi padre y en la vida

real lo hace unos días antes de la gran celebración que le hacemos los hijos a mi madre por sus setenta y cinco años. Para ello hago un capítulo de la fiesta, que tenía casi 8 000 palabras, y que a pesar de estar bien, adolece de lo que apuntaba Ricardo Baduelli. Empiezo a contar la fiesta y con ello a describir quién es cada uno de los invitados, porque es una manera de evocar los nombres de gente que quiero mucho, de personas muy queridas por mi mamá y, al mismo tiempo, hacer que ella aparezca rodeada por la gente real que la acompañó. Pero entonces me dice Baduelli: “Eso que es un capítulo precioso, la narración de la fiesta de una señora, es una equivocación absoluta en la secuencia narrativa, porque tú me acabas de presentar al ‘minotauro’, me lo dejaste ahí pendiente y ahora quieres que yo lea 8 000 palabras para volver a él. Lo que ahora a mí me interesa no es la historia de la fiesta de tu madre, sino el ‘minotauro’”.

Con observaciones sobre digresiones como ésta o como la de la historia del cacique maya que no era maya que, a pesar de ser muy buena, Baduelli me dijo que no tenía relación con la fábula de la familia y sólo distraía. Para cuando el editor y yo terminamos de hacer los ajustes, la novela tenía 45 000 palabras menos y creo que era mucho mejor, pues tenía menos lastre, que para mí era precioso, sin embargo era simplemente un distractor.

Esta novela era una forma de reunir todo lo que había aprendido como historiador, periodista, escritor y, algo más que me agregó Baduelli, la obligación de ajustar las amarras internas de la narración; es decir: perfeccionar el mecanismo convencional mediante el cual un escritor hace que el lector “siga picando cada granito de maíz” antes de levantar la cabeza e irse a ver la televisión. Esta novela, en ese sentido, es una realización plena, porque conté la historia completa, probablemente con partes que no le habrían gustado a mi madre. Y finalmente pude encontrar, en el caos de la realidad que era en mi cabeza esa historia familiar, no la verdad, sino la estructura novelística, la de la fábula que había adentro de esa historia y al

encontrar esa estructura fundamental de aquello que había sido mi vida y que nunca había visto con ese orden y esa precisión, sí hubo, muy exactamente, algo de lo descrito por Miyamoto, fue un momento del reconocimiento del sentido de mi vida y de la de mis padres.

Tengo una contraprueba de lo que digo y no es simplemente una impresión personal, porque la lectura de ese libro le provocó exactamente la misma impresión de autorreconocimiento a mis hermanos. Mi hermana Emma me lo dijo muy bien: “Yo recordaba todo esto, pero no lo había entendido”. ¿Qué hizo entendible la historia? La calidad de la fábula y la transparencia de la novela. ¿Siguen siendo misteriosos mis padres? Naturalmente, pero no en ese libro. En él hay la absoluta falsa impresión de que esa es la verdadera realidad de sus vidas, pero no, se trata de la construcción artística tomada de la increíble diversidad caótica, incomprensible e impenetrable de sus vidas y de la mía.



Fotografía: Sergio Goya | Fundación Gabriel García Márquez
para el Nuevo Periodismo Iberoamericano

El arte de la ficción*

Juan Villoro

En 8.8: *El miedo en el espejo* está presente el tema de Heinrich von Kleist –autor alemán que escribió sobre el terremoto en Chile– y que a mí me pareció muy ilustrativo porque cuando tú sobrevives a una tragedia lo primero que te preguntas es ¿por qué sobreviviste?, ¿si eres digno de seguir viviendo?, ¿por qué otros murieron y tú no lo hiciste?, ¿qué cosas hiciste para salvarte y si fueron racionales o accidentales? Una vez que te salvaste ¿qué puedes enmendar de tu vida?

Pasó durante el terremoto de septiembre de 1985; aquí, después de la catástrofe, mucha gente hizo un examen de conciencia y se preguntó si valía la pena tener tal trabajo y dijo: “Pero si yo siempre he soñado con tener otra vocación, entonces dejaré este trabajo

* El presente texto de Juan Villoro es resultado de una entrevista realizada por Frida Lara Islas, Fernanda Luna y Alexia Díaz, alumnas de la UAM-Xochimilco, el 19 de mayo de 2016. La pregunta que inició el diálogo y los argumentos de Villoro se basaron en la tesis de Oswald Ducrot en la que sostiene que un autor se constituye de otros autores que ha leído, que le han gustado y que conoce. Es un sobreviviente. El diálogo tenía un propósito: explorar la zona de la ficción y la realidad que se detecta en 8.8: *El miedo en el espejo*, un texto excepcional de Villoro.

que sólo tengo por interés”, o bien: “me voy a morir al lado de esta persona que ¿realmente es la pareja que yo quiero tener?, ya esto se acabó”. Hubo divorcios, separaciones, gente que dejó su trabajo y se fue a vivir a otras ciudades, o sea se presentaron transformaciones psicológicas, fue un terremoto psicológico provocado por esto; porque realmente ese tipo de cataclismos te obligan a un examen de conciencia. En *El terremoto en Chile*,¹ escrito en 1808, Von Kleist plantea justamente ese problema: si la gente se salva porque hizo lo correcto o porque Dios la perdonó; los protagonistas de ese texto cometen el error de creer que han sido salvados por la bondad de Dios y no se dan cuenta de que el tribunal de los hombres es más estricto. Creyéndose salvados, son encontrados por los hombres que los consideran pecadores, quienes los acusan de haber traído sobre la ciudad la desgracia y la ira de Dios. Me pareció que era un texto que se prestaba mucho para mis propósitos.

Mi libro sobre el terremoto en Chile también está muy vinculado con la voz de Pablo Neruda porque yo había leído las odas elementales que me encantaban, en estos poemas él celebra las cosas pequeñas que son dignas de aprecio, y yo –como cualquiera de nosotros– pude entender que el tomate, la cebolla, el caldillo de congrio –que no es mexicano, pero es una sopa de pescado muy sabrosa–, merecen un homenaje. Me sorprendió que hubiera una oda al edificio. Como éste es un poco gris, no te inspira algo tan lírico, no me parece tan digno de celebrarse, como para dedicarle una oda. Después de vivir el terremoto en Chile y darme cuenta de que la arquitectura chilena es una forma de milagro, o sea realmente resiste cataclismos muy fuertes, entendí a Neruda: escribí una oda al edificio porque gracias a que las casas no se cayeron, a que el hotel donde

¹ Heinrich von Kleist, *El terremoto en Chile*, Ediciones Atalanta, Girona, 2008.

yo estaba no se cayó, seguimos con vida. Realmente es significativo y obviamente la presencia de este gran poeta tiene que ver con el libro.

Luego hay una serie de presencias casuales de mi libro relacionadas con la literatura infantil, porque yo había ido a Santiago de Chile, a un congreso de literatura infantil y juvenil. Lo inauguramos Antonio Skármeta y yo, él es un escritor al que aprecio porque me influyó de manera importante cuando yo empezaba a escribir; estaba en un taller de cuento con Miguel Donoso Pareja –escritor ecuatoriano exiliado en México– y yo trataba de combinar en mis cuentos algo de la *cultura pop* con la literatura del *boom* (los cuentos de Julio Cortázar, entre la realidad y la fantasía), él me dijo: “Hay un autor chileno que te conviene mucho porque justamente logra esa mezcla, Antonio Skármeta”. Yo leí varios libros de él: *El entusiasmo*, *Desnudo en el tejado* y *Tiro libre*, que influyeron muchísimo en mis primeros cuentos. Tuve la suerte de volverme su amigo años después y cuando inauguramos el encuentro de literatura infantil y juvenil los dos estábamos juntos; Skármeta, que me había marcado mucho, pero estaba hablando ahí ya como autor de cuentos para niños. Al asumir esta tarea, obviamente tuvimos que reflexionar sobre uno de los requisitos esenciales de la literatura infantil: el miedo. Hay muchos cuentos de brujas, de hechiceros, de monstruos, de villanos y de adversarios que le dan enorme gusto a los niños porque pocas cosas son tan placenteras como el susto y el miedo que puedes superar, en los cuentos para niños muchas veces pasa eso: hay una bruja que va a llegar y a apoderarse del héroe y éste se salva de milagro, esta salvación hace que lo que venía antes, es decir, el miedo, se convierta en una forma de placer. Te da una gran satisfacción; la literatura infantil tiene que ver mucho con eso, durante los tres o cuatro días que duró el congreso, nosotros especulamos sobre las funciones narrativas del miedo –como si fuera algo ajeno a nuestra realidad– que es una sensación muy adulta. O sea los adultos creemos que controlamos las cosas, y los niños muchas veces nos piden que lo hagamos, los niños nos

dicen: “Papá, tengo miedo”, —no te preocupes, todo está bien, decimos nosotros sin saber si es cierto o no; “Papá, oí unos pasos”, —no, hombre, no es nada, debe ser una rama de árbol que se cayó de la azotea. Fue muy interesante adentrarnos en estas historias, en este repertorio del temor que supuestamente podemos controlar y trascender, darnos cuenta de que nosotros también podemos ser objeto del miedo y también podíamos pasar por algo que no podemos controlar en lo más mínimo, como si fuéramos los niños pequeños de una historia, de un cuento infantil.

Las influencias no bastan

También hay influencias directas de escritores de crónica que me han marcado, me interesa mucho Gabriel García Márquez como cronista, sobre todo sus textos periodísticos de juventud, los llamados “textos costeños” y “los textos cachacos” que escribía para adolescentes. Me gusta también Bruce Chatwin —un escritor que combina la narración con la reflexión— incluye citas literarias en su libro sobre Patagonia y en su libro sobre Australia que se llama *Las líneas de la canción*. Otro autor que me influyó es Tom Wolfe —cronista estadounidense que transformó el nuevo periodismo—; en la órbita mexicana, Carlos Monsiváis —que también combina de manera muy fecunda la narración de los hechos con las ideas. Es un cronista que editorializa la realidad, o sea, no solamente te da un texto sino te lo interpreta.

Pienso que esas obras y esos autores están presentes en 8.8: *El miedo en el espejo*, y las veo en mi lectura de Haruki Murakami también sobre unos atentados en el metro en Japón.² En fin, yo creo

² Haruki Murakami, *Underground*, Tusquets Editores, México, 2014.

que ahí se mezclaban estas lecturas, me parece que son algunas referencias, todas muy distintas pero significativas que aparecen en el libro. Hay un pequeño capítulo que está escrito como un flujo de la conciencia; la historia de una mujer en estado de coma que es enteramente real. A mí me pareció que el estado de coma es muy similar a la sensación del umbral que te produce un terremoto, porque en un terremoto estás entre la vida y la muerte durante larguísimos segundos; de algún modo sabes que estás a salvo porque no te has muerto –pero no puedes hacer nada realmente para salvarte por completo– estás inmóvil, pensando, esperando, sin actuar. Es como una duermevela, o una línea fronteriza entre la vida y la muerte, el estado de coma tiene eso. No sabemos a ciencia cierta si esa mujer puede pensar o soñar, pero seguramente no puede interactuar con los demás y me enteré de este caso mientras nosotros estábamos en Chile; escribí al respecto como si yo pudiera entrar en el flujo de su conciencia. Es decir, es un pequeño pasaje sin puntuación, un devaneo de las palabras como si yo siguiera ese ritmo de los pensamientos de quien está en coma; técnicamente ese pasaje remite a muchos otros que se han escrito de ese modo –desde el famoso monólogo que es el capítulo final del *Ulises* de James Joyce hasta un texto que traduje del alemán, que es el primer monólogo interior de la lengua alemana que se llama *El teniente Gustl* de Arthur Schnitzler, gran escritor austriaco. Por cierto, Rulfo utiliza este recurso que tomó de William Faulkner; también Carlos Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz*, lo usa ampliamente.

Crónica de los terremotos

Del terremoto de 1985 puedo decir una cosa, la devastación de la Ciudad de México fue tan grande que la mayoría sentimos pudor de hablar demasiado al respecto. O sea, como que nadie quería aprove-

charse de la situación y decir: “Yo escribo una novela sobre el terremoto” o escribir un gran relato, faltaron de alguna manera testimonios ahí. Desde luego, está un libro de Elena Poniatowska, y uno de Carlos Monsiváis. Pero por la manera como nos afectó, podría haber más textos; creo que en buena medida fue porque primero tratamos de ayudar, de hacer algo por la ciudad y de involucrarnos en lo que pasaba. Fue un momento muy emocionante donde la ciudad recuperó su rostro ciudadano, muchos nos unimos como brigadistas. Los taxistas te llevaban gratis a cualquier lugar, nos involucramos en intentar rescatar lo que podíamos, la ciudad adquirió una condición propia en ese momento, se hizo cargo de sí.

A veces te preguntas si es necesaria una catástrofe para que esto ocurra; *La peste*, de Albert Camus, relata la historia de una epidemia en una ciudad, y él se pregunta en un pasaje ¿por qué a veces es necesario que haya algo terrible para que la gente muestre lo mejor de sí misma y se vuelva solidaria?, ¿por qué no podemos ser así todos los días? No todos fuimos solidarios, pero realmente con el terremoto del 85 sí hubo una respuesta muy positiva. O sea ¿cuándo puede una ciudad reaccionar ante la caída de tantos edificios? Yo escuché en la radio que los montañistas de la Universidad Nacional Autónoma de México pedían voluntarios para ir a la colonia Roma, y me fui como voluntario; naturalmente no soy montañista, no podía escalar los edificios como ellos lo iban a hacer, pero nosotros estábamos abajo haciendo tareas menos calificadas y así todos nos sumamos. Alguna vez escribí que ahí se fraguó una red solidaria que yo llamé “el partido del temblor” porque fue la primera vez que nos articulamos en el Distrito Federal para tener una actitud al margen del gobierno. Todo esto de alguna manera encontró un catalizador en el terremoto del 85; la solidaridad que se desprendió del terremoto; la conciencia crítica ante el gobierno; la necesidad de actuar cívicamente al margen de las iniciativas oficiales nos tuvieron tan entretenidos que tampoco se reflexionó tanto sobre si teníamos miedo o no.

Desde mi punto de vista, el terremoto de Chile me permitió confrontar todas estas emociones que ahora digo como si las hubiera reflexionado desde siempre. En realidad me permití elaborar lo que estaba pasando antes: sentir mi propio miedo, enfrentarlo y querer escribir al respecto ya sin el pudor de decir: “No me quiero aprovechar de una tragedia para escribir un libro efectista”. Eso fue lo más significativo. Ahora bien, de esas experiencias surge el replanteamiento de prioridades: ¿qué sentido tiene vivir si no le damos un uso realmente provechoso a nuestra vida? Digo, yo espero no perder demasiado el tiempo y bueno si alguna energía puede tener una persona, yo creo que la que yo tengo –en buena medida– es la del terremoto porque me salvé de ahí y esto debe tener un sentido.

La memoria es historia del presente

La crónica es desde luego un género canónico en la construcción de la memoria. Esta última se construye históricamente y la memoria es la historia del presente, contribuye con el trabajo de los historiadores a fijar las cosas que suceden en el mundo de los hechos. Va cambiando, en su origen se consideraba que estaba demasiado cerca del periodismo, y éste creo que, de manera equivocada, se ha considerado un género menor. Un poco como comparar a un arquitecto con un albañil; el periodismo para muchos es como una artesanía que no perdura, el periódico lo lees hoy y mañana sirve para envolver pescado nada más, es efímero. Por otra parte, el periodismo en México, es muy corrupto –en buena medida–, tampoco se ha caracterizado por ser ejemplar con, por supuesto, sus grandes excepciones, pero no cuenta con gran prestigio, yo lo digo en el prólogo de *Safari accidental*: “tenía un profesor en la Universidad –yo estudié la carrera de sociología– y siempre nos decía ‘estudien muchachos, o van a acabar de periodistas’”.

La percepción social del periodismo ya no es la misma, junto con esto, la crítica literaria valora cada vez más a la crónica. Grandes cronistas como el colombiano Alberto Salcedo, la argentina Leila Guerrero, y el también argentino Martín Caparrós, quienes rompieron ese prejuicio y son enormemente apreciados por sus trabajos de crónica por la crítica literaria. Lo que me parece que está en crisis son los medios para expresarse. Internet puede aportar una salida; ahora, de hecho, hay unos buenos sitios de crónica que tienen la oportunidad de publicar lo que ya no aceptan las revistas ni los periódicos; el problema es ejercer la crónica, pero es algo que también el periodista tiene que aprender. Si piensas en Kapuściński, quien tuvo una larguísima carrera a partir de escribir en despachos de prensa para una agencia comunista que le pedía trabajos muy especiales, muy editorializados, es decir, con una línea política muy clara, y él utilizaba eso como una cantera para escribir libros que a veces componía veinte o treinta años después, o sea, como no tenía tiempo reportaba su propia memoria.

El escritor y el periodista

En cualquier trabajo creativo –sea de ficción o no– hay siempre una zona intuitiva o de sonámbulo que te lleva luego a decir: ¿cómo pude escribir esta frase?, para bien o para mal te sorprendes de los resultados. No quiero decir que uno esté como zombi, pero sí hay elementos que te llegan por la combinación de las palabras, por las sensaciones que te provocan los hechos, por una serie de características o por algo que escuchas y luego distorsionas un poco y te da una frase para el texto. Este aspecto no es tan controlable, pero bueno, me parece que cuando escribes ficción te puedes dejar llevar muchísimo más por planteamientos irracionales, reacciones arbitrarias, pulsiones

y gustos personales. No hay un tribunal de la realidad que contravenga lo que piensas, puedes escribir, si haces una novela fantástica como García Márquez: “[...] y llovió durante noventa años”, si a ti se te ocurrió que lloviera durante noventa años, no habrá un verificador de datos que diga: “No, pero ni siquiera en Indochina llueve noventa años”; o puedes matar a todos tus personajes y quedar impune, es el derecho del novelista, puedes conquistar a una mujer maravillosa por medio del personaje, pero son fabulaciones en donde tú no tienes una limitación a nada de lo real.

El cronista tiene un contrato con los hechos –no puede violarlos–, por supuesto que su percepción es subjetiva y no siempre escribe la verdad porque ésta es una categoría muy resbaladiza, pero él debe creer que la cuenta, debe tratar de hacerlo, tiene que acercarse lo más posible a lo que él puede obtener como la verdad. Ahí, por más creativo que sea, puede modificar la realidad exclusivamente a partir de su mirada, como hace el fotógrafo. Una buena fotografía se distingue de un mero retrato en que el buen fotógrafo agrega algo muy misterioso: sus ojos, su mirada. Cuando una foto te conmueve es porque se trata de una composición de la realidad donde el fotógrafo no puso nada, todo se lo dio la realidad, pero lo vio de tal manera, de tal contraluz en el enfoque, de tal perspectiva que su personalidad se impregna en los hechos, y eso es lo que logra un buen cronista mediante el lenguaje; a partir de su creatividad puede revivir los hechos de una manera sin traicionarlos; el cronista está más restringido que el novelista, este último puede dar rienda suelta a sus pasiones, desilusiones, rencores, e incluso a sus malas intenciones.

Bueno, yo tuve mucha suerte con 8.8 que surgió de una casualidad, y muchas veces el periodismo surge de estas casualidades, por eso mi libro de crónicas se llama *Safari accidental*, porque tú sales de cacería por un conejo y te encuentras un pato, o sea, la cacería fue accidental y así es la crónica. Yo no sabía que iba a encontrar un

tema en Chile, ni tampoco que la realidad daría el procedimiento para esta crónica en particular. Terminó el terremoto y naturalmente lo único que queríamos era volver a nuestros países – todos los que estábamos ahí–, pero resultó que de los edificios dañados, uno era el aeropuerto de Santiago, por lo tanto no podíamos salir. Yo no tomé apuntes ni nada, estaba muy ocupado en sobrevivir, además había un punto adicional, que en su momento se comentó mucho, y yo no quise incluir en el libro porque creo que distorsionaba la crónica, no sé si fue una buena o mala idea. Estábamos unos 130 mexicanos en Santiago, o sea gente suficiente para que un avión se llenara con nosotros, la mayoría de los gobiernos de varios países mandaron aviones para rescatar a sus connacionales porque el aeropuerto militar sí seguía trabajando. Pero el gobierno mexicano no imitó a los de otros países, y tuvimos que organizarnos para exigir nuestro rescate. Tal vez eso explique que cuando regresamos nos esperaban como si hubiéramos ganado la olimpiada, nos esperaban 40 periodistas con micrófonos y todo: “¿cómo están?, ¿qué van a hacer?, ¿van a demandar al gobierno?”. Un periodista me preguntó: “¿vas a escribir sobre esto?”, yo respondí: “Cuando me dejen de temblar las manos”, lo dije de broma pero se convirtió en algo real, pasó el tiempo y yo sólo podía pensar en el terremoto, estaba invadido por esta sensación. Me encontré a Francisco Hinojosa que había padecido el terremoto conmigo y me dijo: “No puedo pensar en nada más”. Estaba viviendo un terremoto interior, entonces empecé a escribir y ahí me di cuenta de que tenía una estructura narrativa muy bien hecha por todas estas conversaciones entabladas los días posteriores al terremoto, o sea, todo el mundo me contaba sus historias, no para que yo escribiera un libro, sino por el gusto del sobreviviente, todos eran informantes voluntarios e insaciables. Tenía un acopio enorme en mente porque no tomé notas de lo ocurrido y dije: “Esta es la estructura”, o sea la estructura es un grupo de gente que está hablando del tema

y así quedó 8.8: *El miedo en el espejo*, donde decidí contar la tragedia fundamental: se abrió la tierra y estuvimos a punto de morir.

En estos tiempos de los medios masivos, cuando haces periodismo debes darte cuenta que la realidad que vas a cubrir –sobre todo si haces periodismo escrito– ya ha sido comentada, hasta hace poco era primero informada por la radio y la tele, luego por la prensa escrita; por ello tu escrito tiene que aportar algo diferente, pero hoy en día esto es muchísimo más dramático –en términos de competencia– porque las redes sociales dan la información en línea, no es sólo el noticiero de la noche, sino el flujo de la información, que no se detiene en ningún momento. Debe tomarse en cuenta que la realidad que se aborda muchas veces ya fue comentada e incluso distorsionada, polemizada a través de redes sociales que no necesariamente son confiables, pero que arman una especie de barullo alrededor de la opinión pública.

Creo que lo comento en *Safari accidental*. Un tipo de coro griego en las obras de teatro de Eurípides, de Sófocles, es como la voz de Atenas, la voz de la ciudad que da el veredicto de lo acontecido, y esa es la opinión pública. Lo que sucede con esta última es que también es líquida, ya no es una opinión estructurada sino que se fragua día a día y cambia a partir de las redes sociales y de muchos otros elementos.

Elena Poniatowska escribió una de las mayores obras de la crónica: *La noche de Tlatelolco*, en ésta nos enseñó, por medio de la selección de voces de qué manera se construye una narrativa. Pienso que es una obra hecha con el oído, ningún escritor de la lengua castellana ha escuchado mejor a los demás que Elena Poniatowska, eso es un récord antropológico –si se quiere– o moral incontestable. También es la persona que más tiempo ha pasado en la cárcel de Lecumberri sin estar presa, entrevistando personas. Lo que ella ha hecho es admirable, pero además nos enseña que no se trata sólo

de oír a una persona, sino como el fotógrafo con la foto, ella con la realidad. La generación del 68 es probablemente la más “rollera” que ha existido, eran assembleístas formidables; fue una generación de extraordinarios oradores, tuve la suerte de conocer a varios de ellos, algunos todavía los frecuento y son personas que no sólo no se quedan calladas sino que articulan de manera asombrosa lo que dicen. Elena Poniatowska se enfrentaba con personas a quienes les hacía una pregunta y cada una le hablaba dos horas, y ella tenía que seleccionar. ¡Qué paciencia la suya para eliminar y armar ese tejido de voces!, tan excepcional que es *La noche de Tlatelolco*. En ese sentido, intenté hacer algo parecido en *8.8: El miedo en el espejo*. Voces sueltas, muy cerca del trabajo de Elena Poniatowska. Mi primer libro de crónica fue *Los once de la tribu*, todos los textos que aparecieron ahí fueron al menos rechazados una vez, otras dos veces y casi todos fueron publicados en revistas que ya no existen.

Algunas recompensas fueron muy gratificantes, por ejemplo en *Los once de la tribu*, entrevisté y le hice una crónica a Gabriel Vargas. Lo admiraba muchísimo –el gran historietista creador de *La familia Burrón*, probablemente es el mejor caricaturista mexicano, al menos quien mejor captó el espíritu de la Ciudad de México–, a él le gustó mucho este trabajo; varios años después, la Asamblea de Representantes decidió hacer un sello postal con Borola Burrón, pero para permitir la elaboración del timbre fue necesario presentar una justificación ante los assembleístas y Gabriel Vargas eligió el texto que yo escribí, o sea él dijo: “Lo que me justifica a mí como persona es esto”. Me hizo feliz porque cuando el “objeto” de la crónica se siente tan identificado, puede utilizarlo de esa manera. Los protagonistas muchas veces no saben que tienen una historia, el protagonista de *El relato de un naufrago* de Gabriel García Márquez lo único que sabía de sí mismo era que se trataba de un tipo con muy mala suerte porque naufragó en alta mar, estuvo diez días sin comer ni beber y de milagro se salvó.

Me preguntas cómo definir la magia, el hechizo de la escritura, bien, pienso que son categorías esotéricas, ¿hay una receta para ser mago?, para nada, yo creo que el secreto está en la forma como miras la realidad; todos disponemos de un lenguaje común para hablar de lo que sucede, de lo que imagina, de lo que siente o de las cosas, pero la magia de la literatura es que las dices de otro modo, no a cualquiera se le ocurre decir “en un lugar de La Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme”. Es una manera peculiar de narrar ¿por qué un lugar de La Mancha donde no te quieres acordar? Ya es curioso, pues así empieza *El Quijote*. La literatura genera una manera de expresarte y eso depende mucho de la mirada y el talento del escritor. La realidad del periodismo literario no está en el mundo de los hechos sino en el texto, lo que leen los lectores es un texto, entonces la realidad está en las palabras, ¿qué tan bueno es el escritor con el lenguaje? Así de fuerte, de impactante, de emocionante será su crónica. Lo que el lector va a recibir es una representación hecha con palabras, y si no sabes escribir, por impresionante que sea lo que hayas vivido, no lo vas a saber transmitir. Cuando digo ¿por qué no leen poesía, por qué no leen novela?, es porque pienso que se requiere de un adiestramiento: leer y leer más; aunque algunos periodistas lo consideran secundario. Ahí es donde se juegan las cartas y donde está lo que llamas magia. O sea la magia está en los adjetivos, en los adverbios, en la puntuación, en la forma.

Pitol y Monterroso, grandes maestros

La primera vez que escribí una crónica fue porque me la pidió Sergio Pitol, quien dirigía la revista *Bellas Artes*, y se le ocurrió que yo podía hacer una crónica sobre mi maestro de ficción; curiosamente, mi primera crónica de no ficción fue de mi maestro de ficción: Augusto Monterroso. Yo había estado en su taller, el cual disfruté mucho y

a partir de esta crónica traté de recuperar las claves de dicho taller. Durante esta tarea empecé a sentir algo frustrante en la escritura de ficción, ya que me agobiaba estar siempre encerrado en mi casa o en mi cuarto, no salir, no tener contacto con los demás. Es un trabajo un poco extraño, pero me pareció que si hacía una crónica, podría de pronto entrevistar a una persona que admiraba como al cronista de fútbol Ángel Fernández o al historietista Gabriel Vargas y tendría la oportunidad de ir a lugares. Otra situación también interesante –que es muy difícil para un joven escritor– es publicar un cuento y que te paguen, generalmente te hacen el favor de publicarte, y así te das por bien servido. El escritor también puede ser muy vanidoso y aislarse, no es el agobio solamente de estar en un cuarto, esto puede ser pesado, pero también se corre el riesgo de distorsionar el carácter, porque cuando un escritor se aísla pensando en mundos imaginarios termina su trabajo, sale y lo único que quiere es escribir elogios y aplausos, que lo lean. Es realmente extraño, por eso los artistas muchas veces tienen un temperamento muy narcisista y el cronista no puede darse ese gusto, porque él debe aprender de los demás, escuchar las voces de los otros, conocer las razones de los testigos y saber que su propia narración también la inventó él, es un testigo fiel de una realidad que lo rebasa. Es un acto mucho más humilde el de la crónica: te mantiene más cerca de la realidad.

Como lección moral y ética –y de carácter–, los cronistas son mejores personas que los novelistas o que los poetas, eso está probado, por la sencilla razón de que no se pueden dar el lujo de equivocarse; Kapuściński dijo que no es un trabajo para cínicos; si tú mientes en una crónica, tarde o temprano te descubren y ya no tiene caso que continúes. En fin, todo lo que he citado incidió en 8.8: *El miedo en el espejo*; en realidad se trata de un texto que sintetiza emociones, experiencias de autores y de obras, mi propia experiencia del terremoto en Chile y muchos aspectos más. Por ejemplo, Von Kleist

parece sugerir que la felicidad sólo se preserva si prescinde un poco de sí misma. En sus múltiples niveles de lectura, el relato que cito de Kleist, confirma y niega la fatalidad. Cada frase de la trama representa una oportunidad de decidir algo y revela que incluso el dogma puede interpretarse de múltiples maneras. Pienso, como escribí en 8.8, que todo terremoto convierte a los sobrevivientes en víctimas omitidas: podrían haber muerto pero se salvaron. ¿Responde esto a una casualidad o a un designio? Tal vez la respuesta se encuentra dividida, una parte está en mi libro, y la otra en la filosofía del azar que desarrolla Von Kleist.

MÓNICA LAVÍN

Las rebeldes



Fotografía: Barry Domínguez | Lee+

Grijalbo novela histórica

Leonor Villegas, memoria y novela. Del documento a la ficción*

*Mónica Lavín***

Durante la Revolución mexicana, un grupo de mujeres de Laredo y Nuevo Laredo, en la frontera de Tamaulipas y Texas, desempeñó un papel fundamental en el apoyo a la lucha carrancista, en la defensa del español en la educación de los mexicanos en Estados Unidos y en la participación de la mujer en acciones progresistas. Defendieron sus ideas mediante la escritura y la acción. Leonor Villegas (Nuevo Laredo, 1876-1955) fundó, con el apoyo de Jovita Idar –a cargo del periódico *La crónica* en Laredo–, y la enfermera estadounidense Lily Long, la Cruz Blanca Constitucionalista para atender a los heridos revolucionarios, ya que la Cruz Roja se dedicaba a los federales. Entre mexicanos y tejanos formaron la primera brigada de la Cruz Blanca Constitucionalista que participó en la Revolución de México.

* Investigación y proceso de escritura de *Las rebeldes* (Grijalbo, México, 2011), novela a caballo entre la historia y la ficción basada en las memorias y el archivo de la fundadora de la Cruz Blanca Constitucionalista en tiempos de Carranza, Leonor Villegas de Magnón.

** Escritora y profesora investigadora de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, en la Academia de Creación Literaria.

Un viaje a Nuevo Laredo, Tamaulipas, en 2009, me reveló la existencia de Leonor Villegas de Magnón. Leí la memoria que escribió tanto en español como en inglés y que no pudo lograr que se publicara en vida, ni durante la vida de su hija; fue su nieta, Leonor Smith, quien mediante el programa de Recuperación del Legado Literario de los Hispanos en la Universidad de Texas logró la publicación de las dos versiones (Leonor era bilingüe, hija de una familia acaudalada del norte de México, estudió con las Ursulinas en Nueva York) y donó el archivo personal a dicha institución. En el archivo tuve el privilegio de consultar documentos de primera mano: cartas, fotografías, telegramas, notas, recortes de periódicos que revelaban un mundo que debía ser contado más allá de lo consignado en las memorias tardíamente publicadas. El reto literario se abrió franco, y me propuse, ante el desinterés en el propio recuento de Leonor sobre su participación y el de un grupo de periodistas, doctores, enfermeras, telegrafistas en la gesta revolucionaria, entender aquel momento (asumiendo la escritura de ficción como una herramienta de conocimiento). No sólo Leonor había sido sujeto de olvido, había perdido sus posesiones y herencia, sino que su fotógrafo oficial, Eustasio Montoya, también padeció el desdén cuando nadie compró los pies de película que había filmado entre las batallas de Venustiano Carranza y Francisco Villa. Con todo esto me fui encontrando cuando indagué sobre los participantes en la Cruz Blanca Constitucionalista que luego fue Nacional. La biblioteca de Laredo, el archivo de la Universidad de Houston, varios libros sobre la División del Noreste en la Revolución mexicana, así como testimonios y memorias, incluida la de la propia Leonor, fueron los recursos de los que abrevé para construir la novela titulada *Las rebeldes*.¹

¹ Mónica Lavín, *Las rebeldes*, Grijalbo, México, 2011.



Fotografía: cortesía del Hispanic Literary Heritage Program,
Universidad de Houston, Texas.

Leonor Villegas cuenta

Leonor Villegas de Magnón escribió dos memorias, la primera en español, la segunda en inglés, tituladas respectivamente *La rebelde* y *The rebel*, ambas publicadas por el Programa Hispanic Literary Heritage de la Universidad de Houston, Texas. Ninguna fue publicada en vida de Leonor. Por más cartas que mandó a autoridades mexicanas y editoriales de ambos países, pensando que el recuento de las hazañas de la Cruz Blanca Constitucionalista, luego Nacional, de ese puñado de mujeres, iba a interesar a alguien. Entre una y otra versión median veinte años y no son idénticas. Es decir, la memoria de Leonor con años de distancia recuerda o precisa de otra manera. La ayuda de una transcritora fue muy importante en este proceso. Hubo preguntas. La memoria está narrada en tercera persona. Leonor Villegas se au-

tonombra: La rebelde, apodo que le puso su padre cuando, siendo ella una criatura, durante un cateo a su casa, ella lloró y los federales demandaron que mostrara a los rebeldes que encubría. Miren, aquí está la rebelde, dijo el padre mostrando a la bebé, y a Leonor le gustó llevar ese sobrenombre que se ajustaba bien a su actitud. Mujer inquieta en la Ciudad de México, simpatizó con las ideas de Madero y fue amiga de Juan Sánchez Azcona. Cuando volvió a la frontera, como periodista, publicó en *La crónica*, que dirigía Nicasio Idar, padre de su amiga Jovita Idar, otra periodista y defensora del español en la enseñanza escolar de Texas. Entre las dos fundaron una escuela pre-primaria, donde la enseñanza del español era importante. La muerte de Francisco I. Madero y el alzamiento de Venustiano Carranza, que llevó al Plan de Guadalupe, fueron el detonante perfecto para que la energía de participación y las convicciones políticas de Villegas de Magnón tuvieran cauce, recogió a los heridos de las batallas de Nuevo Laredo y luego los llevó a su casa en una segunda batalla para atenderlos y liberarlos clandestinamente. Carranza la llamó a sus filas y con la Segunda Brigada de la Cruz Blanca se reunió con él en Ciudad Juárez. El anecdotario de esa contienda se narra desde la óptica de la revolucionaria y en el tono de constante apreciación y exhorto al reconocimiento de la entrega, particularmente de las mujeres que no fueron reconocidas, aunque en la Cruz Blanca también participaron los hermanos Idar: Federico y Clemente, así como Eustasio Montoya, fotógrafo oficial de la Cruz Blanca Nacional, quien sufrió el mismo destino de olvido, marginación y pobreza que Leonor Villegas de Magnón, quien al final de su vida solicitó múltiples empleos hasta que fue aceptada en la oficina del Bloque de Veteranos de la Economía Nacional del Departamento de Estadística y luego murió en la Ciudad de México, en 1955.

A ambas memorias publicadas por el Programa del Legado Literario Hispano de la Universidad de Houston, las precede el estudio ilustrativo de Clara Lomas, quien pone el acento en la cualidad



Fotografía: cortesía del Hispanic Literary Heritage Program,
Universidad de Houston, Texas.

autobiográfica del texto y sus particularidades. Como escritura, las memorias de Villegas de Magnón sin duda satisfacían una parte de lo que la novela requería. Había un punto de vista, un anecdotario jugoso, nombres, y trayectos; incluso una cronología a la que yo sumé los hechos fuera del encuadre del recorrido de la Cruz Blanca Nacional. Pero la novela, con una ambición literaria, tenía que dar cuenta de algo más allá de la narración y necesidad de reconocimiento personal que movió la tarea de escritura de Leonor.

La novela quería dar cuenta de una historia de anónimos a partir de ojos y experiencias distintas. Para poder ver a Leonor, necesitaba leer entre líneas y sumar la experiencia de otros posibles. Opté por idear a una posible enfermera, la que no sale en las fotos que tomó Eustasio Montoya, una nieta de mexicana e hija de estadounidense, una “gringa” como varias de las implicadas en la Cruz Blanca; Lily Long, enfermera a la que se refiere constantemente Leonor fue mi sustento, decidí fabricarle una sobrina. La novela histórica, o basada en hechos históricos, se mueve en el terreno de lo posible, su reto finalmente es la vida, la persuasión de una realidad



Fotografía: cortesía del Hispanic Literary Heritage Program, Universidad de Houston, Texas.

palpable que se sume a la experiencia del lector. Yo necesitaba mirar a ese puñado de hombres y mujeres olvidados que se insertaron en la causa revolucionaria sin saber su fin ni el lapso que abarcaría en sus vidas. Por eso Jenny Page fue idónea, porque escribía y quería ser periodista como varias de las mujeres de la frontera de su tiempo. No dominaba el español escrito ni entendía muy bien la intención de la contienda en la que iba a participar. Por ello curar a un herido “enemigo” la trastocaría. Aquello que la hace dejar la contienda, a Leonor, la frontera del Río Grande e irse a los grandes lagos, lo más lejos de su mitad mexicana. Pero el olvido no es posible, regresará y se encontrará. Este es el artificio que elegí para la escritura. Con el mandato de Leonor Villegas a su muerte, escribir las memorias de la Cruz Blanca. Leonor ha dejado una caja que contiene los manuscri-

tos (que formarán parte de *Las rebeldes*) y su archivo personal: fotos, recortes de periódicos, cartas, telegramas, discursos. Todo aquello que, gracias a la donación de la nieta Leonor Smith, al programa citado de la Universidad de Houston, pude revisar. La novela tenía entonces que dar cuenta de Jenny y lo que vivía, y de Leonor y la saga de la Cruz Blanca, además del mundo de contradicciones y emociones en medio de generales, batallas perdidas y ganadas, enfermos, muertos, fiestas y kilómetros bajo el traqueteo de los trenes que se recorrían para entrar al fin y, triunfalmente, con Carranza a la Ciudad de México el 20 de agosto de 1914.

Form 2314

THE WESTERN UNION TELEGRAPH COMPANY
INCORPORATED

25,000 OFFICES IN AMERICA. CABLE SERVICE TO ALL THE WORLD

RECEIVED AT *Laredo, Tama.* 53

64 SABN 14 MEX GOVT VIA BROWNSVILLE
NATAMOROS TAM MEX8-26-14
SR LEONOR VILLEGAS
DE MAGNON,
LAREDOTEX
YA ORDENO LO NECESARIO PARA QUE SEAN ATENDIDOS CONSTITUCION-
ALISTAS BALDOLLO EL GENERAL EN JEFE
PABLO GONZALEZ
BP

Form 2314

THE WESTERN UNION TELEGRAPH COMPANY
INCORPORATED

25,000 OFFICES IN AMERICA. CABLE SERVICE TO ALL THE WORLD

RECEIVED *Laredo, Tama.* 9

23 SABN 34 MEX GOVT
BROWNSVILLE TEXAS3-27-14
SEÑORA MAGNON LAREDOTEX
HABLE AL GENERAL GONZALEZ ASUNTO HERIDOS DICEME COMO
LO HAGO DE A USTED LAS MAS CUMPLIDAS GRACIAS POR TAN
BUENOS SERVICIOS YA ORDENO AL SR ZAMBRANO LO
QUE DEBE HACER SOBRE EL PARTICULAR RESPETUOSAMENTE
LA GARCIA GONZALEZ
980A

El archivo personal de Leonor, microfilmado para su revisión, en cajas para su apreciación, fue indispensable para intuir un mundo secreto. ¿Qué se guarda y por qué se guarda? Los tonos, las temperaturas, los silencios y una carta privada firmada por Felipe Ángeles, el militar de escuela, el gran estratega artillero que Carranza desdeñó y Villa aprovechó, que fungió como bisagra para la trama. Las fotografías de Eustasio Montoya, de quien encontré muy poca información, revelaron rostros, poses, paseos con Carranza, días de campo con el Primer Jefe e Isidro Fabela, uniformes, bandas en el brazo con la cruz en blanco. Una ventana para ver y una manera de dejar memoria. La conciencia de dejar memoria fue ocupando la novela. De no haber sido así, Leonor Villegas no hubiera escrito sus memorias, ni hubiera pagado un fotógrafo, ni hubiera guardado con minucia las notas de sombreros, material de curación, hoteles, entre otras cosas.



Fotografía: cortesía del Hispanic Literary Heritage Program,
Universidad de Houston, Texas.

El lugar de los hechos

Para contar, para dar vida a una ciudad en un tiempo que no nos tocó vivir es preciso recorrerla y encontrar las huellas de lo que fue. Eso es lo que me ocurrió con Laredo, lugar desde donde Leonor observó las batallas del lado mexicano, que ganaban los federales y el posterior incendio de la ciudad cuando perdieron la última y la abandonaron. Por eso no hay archivos que consultar en Nuevo Laredo. En cambio, la ciudad estadounidense, donde los hermanos Villegas tenían la tienda de abastecimiento local y uno de ellos llegó a ser alcalde, conserva algunas de las viejas casas estilo victoriano que dan cuenta del tiempo en que Leonor Villegas, Lily Long y Jovita Idar vivieron y lideraron la Cruz Blanca Constitucionalista. Caminar por las calles y frente a algunas fachadas con la guía de un conocedor, el bibliotecario de Laredo, fue muy ilustrativo, así como la consulta en la biblioteca.

En la hemeroteca pude leer y anotar el registro de esas batallas específicas según el *Laredo Times*, *La Crónica* o *El Progreso*, diarios de Laredo. En la consulta de los censos microfilmados de 1910 encontré los que correspondían a los Villegas y pude saber quiénes eran sus vecinos y quiénes vivían en las casas. Pero el privilegio mayor fue encontrar entre los papeles reservados un plano de la ciudad del primer decenio del siglo XX, donde se especificaban no sólo los nombres de las calles de la ciudad sino la vocación de los locales: panadería, peluquería, talabartería, salón, teatro, etcétera. De tal manera que tuve un croquis en miniatura para mover a mis personajes e imaginarlos cruzando a uno y otro lado de la frontera ya sea en barca o a través del puente. Los pude hacer entrar al *Elefante negro* a beber una cerveza o que Jenny fuera convocada al consulado de México en la calle precisa y bajo la fronda de ciertos árboles que la protegían del calor pesado del verano. Un directorio telefónico con la lista de apellidos y domicilios; anuncios de ropa importada, servicios de aduana, etcétera, fueron importantes para ilustrar esa

vida fronteriza, comercial y en la escala que le tocó vivir a Leonor Villegas en los años de la fundación de la Cruz Blanca.

Quise tener la experiencia de mirar desde el lado estadounidense a Nuevo Laredo, como lo hicieron durante las batallas Leonor, las enfermeras y los habitantes de esa ciudad, con binoculares desde los techos de sus casas. Me hospedé en un hotel al borde del río, en el edificio de lo que fue el *High School* de aquellos años. Supe que Jenny Page, como yo lo hacía ahora, iría ahí para recordar sus años de antes de irse con la bola, de revolucionaria improvisada y a contrapelo de los deseos de su padre que desdecía de los mexicanos aunque le gustaba su camaradería y disposición a la fiesta.

Construir personajes, escribir la historia

Leí sobre el Ejército del Noreste a cargo de Pablo González, tan poco querido por Pancho Villa, Lucio Blanco y la historia, pero muy apreciado por Venustiano Carranza, compañero de banca en Lampazos, cerca de su natal Cuatro Ciénegas. Era necesario conocer el frente para contrastar con el recuento que hacía Leonor de los avatares de las enfermeras. Había que dar contexto, voz, contradicción y luz al sinfín de emociones, juegos de poder y asuntos domésticos que ocurrían a la par que la brigada avanzaba hacia el triunfo y la capital del país. Había, y aquí el reto más difícil, que conocer o inventar a Leonor Villegas de Magnón más allá de la que quería ser en las páginas de su memoria. Había que despeinarla, ver los lados oscuros de un personaje ambicioso. Esa es quizás una de las dificultades mayores al trabajar con personajes entronizados por su obra, el tiempo (sor Juana Inés de la Cruz, para la escritura de *Yo, la peor*) o por el testimonio que dejaron de sí mismos (el caso de Leonor).

Encontrar la estructura de la novela, su diseño, saber quién cuenta y cómo se mueve en el tiempo lo narrado permite pisar sus

aguas. Esa decisión es esencial para entrar en materia narrativa. *Las rebeldes*, cuyo título hace eco a la propia memoria de Leonor Villegas de Magnón, como señalé al principio, se refiere a todo el grupo que convocó Villegas pero en el ámbito de la novela particularmente a las dos protagonistas, cuyas voces y perspectivas se trenzan para contar desde la primera voz la versión de la hipotética aspirante a periodista, la ficticia Jenny Page, y desde la tercera (lo que escribe Jenny Page) la saga de la Cruz Blanca con diversos protagonistas. Leonor es vista desde la distancia espacial y temporal que implica el narrador en tercera persona; y desde la óptica particular, cercanía y juicio de Jenny Page, quien la recuerda y se recuerda en el tiempo que compartieron; la comprende desde el tiempo en que revisa sus papeles, escribe. El tiempo ha pasado y Jenny Page puede mirar a Leonor y el pasado de otra manera. A la par que lleva a cabo la encomienda de escribir lo que en el tiempo de la Revolución no interesó ser publicado, revisa las pasiones y motivos de aquel grupo de mujeres y de ella misma. Esta estructura a dos voces fue comparsa de las preguntas que me surgieron a la luz del material revisado y me permitió estar en aquel tiempo y desde la década de 1950, revisar, vivir e intentar dar sentido a una épica que había caído en el olvido.

De alguna manera, muertos cada uno de los actores del movimiento revolucionario que apoyó y siguió Leonor y el cuerpo de enfermeras, periodistas y espías (Felipe Ángeles fusilado –por Carranza–, Lucio Blanco traicionado en el Río Bravo, Carranza emboscado por sus enemigos), la gesta heroica reveló un tinte de despropósito, un conflicto de poderes y traiciones que dieron lugar a las muchas “revoluciones” de la Revolución. La participación de estas mujeres (y los hombres que las acompañaron) olvidadas, se suma a lo que la novela me hizo evidente, el despropósito, las vidas al servicio de algo que finalmente les dio la espalda. Ese fue el caso de Leonor Villegas de Magnón, Eustasio Montoya y los anónimos a los que la novela da voz.

ALFAGUARA

Hernán Lara Zavala

Macho Viejo



Fotografía: Ícono. Ecos de FIL

Realidad y ficción en *Macho viejo*

Hernán Lara Zavala

Durante un paseo en el que amablemente Tomás Arnábal y su esposa nos llevaron a Aída y a mí a conocer la vieja hacienda de San Luis Carpizo cerca de Champotón, en Campeche, Tomás nos contó la historia de un tal Roberto Cortés que se propuso hacerse amigo de un pargo a causa de la admiración que le produjo presenciar cómo el pez logró romper la línea del anzuelo que había picado y así salvar su vida. Esa historia, narrada como parte de la conversación durante el trayecto, me llamó la atención porque de inmediato la visualicé como una especie de parábola anti hemingwayana. Para mí la anécdota era como una alegoría en la que se contemplaba la naturaleza, ya no como enemigo o algo a vencer, someter o aniquilar, sino como parte del entorno y de la armonía entre los diversos seres que pueblan el planeta. El pez había dejado de ser un mero trofeo de la vanidad humana para convertirse en semejante. La historia me gustó tanto que le pedí a Tomás que me obsequiara los libros de Cortés para conocer la anécdota en su versión original, así como algunas otras aventuras narradas en sus memorias publicadas bajo el título *Vivencias del Viejo*, apodo con el que cariñosamente se referían

a Cortés sus amigos y conocidos. Leí los tres volúmenes de sus memorias y me pareció encontrar, entre sus muchas y variadas anécdotas, el hilo conductor para escribir una novela breve o relato, género que siempre me ha gustado y en el que quería incursionar.

Muchos años antes había publicado un cuento en mi libro *De Zitilchén* titulado “Macho viejo”, en el que el protagonista, un hombre mayor, debía poner a prueba su virilidad en relación con su avanzada edad. Retomar el título de un cuento antiguo para adjudicárselo a una nueva novela breve y con un personaje totalmente diferente ubicado en un contexto distinto del original –en una población casi virgen en la costa de Oaxaca– me resultaba a la vez estimulante y retador. Dado que a Roberto Cortés le apodaban *el Viejo* y que la novela emblemática de Hemingway, que me había evocado la anécdota del pargo lleva el título de, *El viejo y el mar*, no dudé que el relato debería titularse *Macho viejo*. La razón era muy sencilla: el personaje que me inspiró Cortés en sus memorias era un ser viril, pero exactamente lo contrario al típico “macho” estadounidense, mexicano o de donde viniera: pendenciero, bravucón, abusivo, borracho, jugador, mujeriego, y misógino simultáneamente; es decir, el personaje tendría que caracterizarse como un antídoto al machismo y, por lo mismo, había que caracterizarlo como un hombre honesto y decente, aunque no por ello carente de hombría y personalidad.

Por otro lado, había que justificar el segundo apelativo del protagonista, “viejo”, como apodaban a Roberto Cortés en sus “memorias”. La combinación de las dos palabras del título, “Macho viejo” se lee a todas luces como algo políticamente incorrecto en nuestra sociedad actual en la medida que se trata de dos términos totalmente desprestigiados. Ya comenté la razón por la cual elegí la palabra “macho”, como un repudio al machismo tradicional más que como una celebración.

La palabra “viejo” también conlleva cierto desprestigio pues en esta época de culto a la juventud, a la belleza, a la salud y a la estéti-

ca corporal, las carencias que acarrea la edad se juzgan con lástima, desprecio y hasta con asco, a pesar de que a todos los seres humanos no nos queda más dilema que el de “vejez o muerte”. Con toda intención situé la edad del protagonista en el límite de la vejez, es decir, los 65 años, ya en plena tercera edad pero todavía con algunos resabios de vida activa y energía mental y corporal. El tema de la vejez tiene un gran arraigo tanto en la novela como en el teatro. No sólo en el *Quijote* y en *El rey Lear* sino que la reflexión literaria se remite al *Viejo Testamento*, a los mitos griegos y latinos, a Geoffrey Chaucer y a Giovanni Boccaccio y se extiende hasta *Papá Goriot* de Honoré de Balzac, *La línea de sombra* de Joseph Conrad, *Senilità* de Italo Svevo, *La casa de las bellas durmientes* de Yasunari Kawabata, hasta llegar a *El viejo y el mar*, *El rey viejo*, *Gringo viejo* y *Memorias de mis putas tristes*. Todas estas obras tratan, desde diferentes perspectivas, el conflicto interno que implica envejecer, así como su tragedia, su conciencia, su aceptación y su valoración. En esencia la segunda parte del título debería prestarse a combatir los prejuicios en torno a la llamada “tercera edad” para dejar de juzgar a los seres humanos mayores como desechos de la sociedad. En mi opinión, los buenos títulos de las novelas deben tener algo de engañoso, irónico o misterioso, de manera que no vendan la anécdota de antemano al lector y en el caso de *Macho viejo* intenté usarla como un oxímoron en el cual el protagonista al final no resulta ni macho ni viejo.

Otro tema importante para mí en las memorias de Cortés fue la impronta del mar en el relato. El mar forma parte del escenario de muchas obras literarias y muy particularmente en la novela –sobre todo la inglesa, aunque no exclusivamente. Las obras de Herman Melville, Joseph Conrad, Robert L. Stevenson, Eugene O’Neill, Malcolm Lowry, de los narradores irlandeses, entre muchos otros, ocurren en las aguas procelosas de diversos mares. Para los seres humanos el mar representa la posibilidad de salir de su entorno original para aventurarse a horizontes ignotos, distantes, promisorios

y, muchas veces, fatales. Macho viejo, el personaje de mi novela, no conocía el mar pero, como se afirma en el texto, siente su irresistible atracción, su misterio y su fuerza; por lo que lo integra como parte de su vida. Y es que el mar representa la imagen en pequeña escala del universo: es el origen de la vida, el elemento de donde surgieron los primeros seres y el que hizo habitable la Tierra: es el alma de nuestro planeta. Por el mar se rigen vientos, temperaturas, nubes, tormentas, tempestades y huracanes; sus corrientes son vías que recorren íntegramente el planeta. México se encuentra rodeado de mar, pero curiosamente hay muy pocas novelas sobre el tema, así que pensé que el litoral del Pacífico se prestaba de manera excepcional para tratar de recrearlo literariamente.

El otro asunto que me inquietaba al escribir esta obra era el del medio ambiente, en particular la fauna, que en este momento de la vida del planeta representa un aliado insoslayable del ser humano. Poblé el relato con diversos animales cercanos al protagonista, empezando por Isaías, el pargo que rompe la línea y del que Macho viejo logra hacerse amigo; introduje a Ciro, el pelícano que no podía comer porque tenía la gorja destrozada; a Trueno, el caballo pura sangre que monta Macho viejo, y finalmente a Lucero, la cervatilla que me sirvió como imagen femenina para establecer una comunicación entre animales y humanos, así como entre los seres vivos y los muertos. Hago mención de otros animales, siempre con el afán de protegerlos y cuidarlos.

Las diversas mujeres que aparecen en la novela desempeñaban también un papel muy importante dentro de mi historia y en la caracterización de Macho viejo, principalmente Rosa, la mujer del protagonista, a quien debe ganarse con decisión, hombría y carácter a pesar de estar en desventaja económica y social con respecto a ella. Rosa es una creación mía, que prácticamente no tiene nada que ver con Chela, la esposa de Cortés en sus memorias. Cintia y Judith son los otros dos personajes femeninos que introduje como contrapun-

to para establecer la personalidad erótica de Macho viejo –una de antes, la otra de después de su matrimonio– que contrasta y es anti-tética con la del “Gavilán pollero”, a quien el doctor debe intervenir para restaurarle el miembro que le mutilaron sus mujeres.

El otro tema importante en la novela que es una especie de corolario aledaño a la vejez es la muerte. Los jóvenes nunca piensan en la muerte porque la contemplan distante y ajena. No así los viejos, cuyos huesos fríos y el cuerpo lleno de achaques van sintiendo cómo la muerte se aproxima cada vez más.

Esta fue, a grandes rasgos, la génesis de la parte anecdótica de la novela. Pero, ¿cómo se dio la transformación de los hechos consignados en los libros de Roberto Cortés –la realidad– a la ficción de la novela escrita por mí? Todos los escritores se nutren, en mayor o menor medida, o bien de las experiencias de la vida real o bien de otros libros y de otros escritores. En ocasiones las anécdotas que sirven de base para escribir una obra de carácter autobiográfico están relacionadas con un entorno cercano al propio autor o, en otras ocasiones, como es el caso de la novela histórica, el autor tiene que investigar en diversas fuentes para recrear el tema que le inquieta y a partir de ahí elaborar su ficción. Es también común que en la lectura de algún libro, no necesariamente de carácter literario, el escritor encuentre alguna inspiración para crear una historia ficticia. En *Macho viejo*, las memorias de Roberto Cortés me sirvieron sobre todo como materia prima a partir de la cual tendría que echar a volar la imaginación y elaborar una trama original. Elegí los pasajes que me resultaron más sugerentes y deseché el resto. Entre los incidentes seleccionados tuve que ordenarlos para imprimirle una cierta unidad y congruencia a fin de que el texto despertara interés y suspenso.

Además de las anécdotas y de los personajes, resultaba vital adoptar puntos de vista y un tono narrativo que le diera tempo y ritmo a la obra. Los libros de Cortés están escritos en la típica pri-

mera persona propia de las memorias con un lenguaje directo, más bien simple, y sin ninguna pretensión literaria. Los hechos se consignan tal y como sucedieron o como él los recordaba. Por eso opté por contar la historia por medio de un narrador omnisciente de manera parcial, metido en la mente de Macho viejo que en ocasiones se bifurca para entablar un diálogo con el protagonista, plantear preguntas, o cuestionar ciertas vivencias existenciales. Eso me permitió crear un tono de reflexión, cuestionamiento y discusión al que yo quería someter al lector. También es importante señalar los planos temporales utilizados en la novela. *Macho viejo* está narrada en primera persona y en tiempo presente. Sin embargo, en tanto el personaje recuerda los eventos, el narrador usa el pasado, de tal manera que el propio tiempo se mueve oscilante como el mar, el mar de la memoria.

Pero el paso de “la realidad a la ficción” se establece al elegir una historia, no como sucedió en la vida real, sino como el escritor la intuyó en su imaginación para que el lector sea capaz de sentirla, vivirla, sufrirla y, si se puede, compartirla. Cuando se recrea un mundo interior a partir de las palabras y las imágenes. Me parece que la diferencia fundamental entre “realidad y ficción” es que mientras una se limita a consignar, la otra ensueña, mientras una se atiene a los hechos reales y duros, la otra nos permite adentrarnos en las profundidades de nuestro propio ser.

II. GÉNEROS EN PUGNA



Fotografía: *El Diario de Antofagasta*

Zurita, autorrepresentación: los territorios de las heridas

*Jacobo Sefamí**

No sé si el primer poema publicado de Raúl Zurita haya sido “La tiempo blanca para nuestro mundo negro” (aparecido en la antología *Nueva poesía joven de Chile*, de 1972, antes del golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973), pero lo que sí sé es que Raúl fue un gran poeta desde el principio. Fue un autor que rompió con todos los moldes. Como los vanguardistas, le cambió los géneros a las palabras, usó el espacio de la página, a veces con la incursión de fórmulas matemáticas, textos en triángulos con imágenes de peces, versos nihilistas críticos de sí mismos, al estilo de la antipoesía de Nicanor Parra. Pero Raúl fue más allá. *Purgatorio* (su primer libro, publicado en 1979) gira en torno a la quemadura de la mejilla izquierda, perpetrada por el poeta en 1975; *Anteparaíso* (1982) lo hace alrededor del intento (fallido) de enceguecerse, arrojándose amoníaco a los ojos en 1980. En *Purgatorio*, aparece un poema escrito sobre electroencefalogramas, y otro texto borra, tacha, se burla de una carta psiquiátrica, muy al estilo de lo que hace Marcel Duchamp con la Mona Lisa, aunque en

* University of California, Irvine.

este caso se lleve a cabo el proceso inverso, es decir, su transgresión consiste en hacer sujetos femeninos del masculino (tacha el nombre “Raúl Zurita”, y escribe encima “Violeta, Dulce Beatriz, Rosamunda, Manuela”). Pero para mí lo significativo era que la cicatriz en la cara del libro *Purgatorio* se convertía en un poema titulado “El Desierto de Atacama”, que hacía referencia indirecta a las grietas, a las heridas del pueblo chileno sufriente. En *Anteparaíso*, las quemaduras de los párpados, la ceguera (así se asume en los poemas) se vuelve un modo alegórico de ver el cielo y la esperanza paradisíaca, de ahí que aparezcan las fotografías de poemas escritos en el cielo (con el humo de los aviones). Por otra parte, en el interior de ese libro, en el poema “Las playas de Chile”, lo nublado de la vista por el horror (“la playa se iba haciendo una pura llaga en sus ojos”), son las playas que arrojan jirones, trizas, el cuerpo social en ruinas.

La conexión entre vida y arte no podía ser más intensa, más comprometida, a pesar de la censura de los primeros años de la dictadura de Augusto Pinochet. En la presentación al libro *La cultura autoritaria en Chile* (1981), de José Joaquín Brunner, Zurita señalaba:

Cada individuo, cada grupo, es comprometido por la totalidad y está comprometido con ella; así, afirmar por ejemplo un arte resuelto sólo en las imágenes, una literatura involucrada sólo en sus palabras, una ciencia inmersa únicamente en su objeto, resulta hoy tan estéril como peligroso. A riesgo de parecer majadero, romper con las barreras que parcelan la creatividad se transforma hoy en un asunto capital y hacerlo significa –en última instancia– refutar el fatalismo con la presencia de la vida concreta, y es esa vida la que tiene que ser entendida como obra a completar, como acto creativo.¹

¹ Raúl Zurita, “Presentación”, en José Joaquín Brunner, *La cultura autoritaria en Chile*, Flacso, Santiago de Chile, 1981, pp. 12-13.

Si bien Zurita se caracteriza por romper esquemas y modelos, también es un continuador de la tradición. Sus proyectos (toda su obra está basada en proyectos magnos, que han desembocado en libros abarcadores) son ininteligibles sin el trasfondo bíblico, sin la *Divina Comedia* ni *La vita nuova*, de Dante, sin los poetas románticos, sin las referencias a los poetas malditos, a la vanguardia, o a la gran tradición de la poesía chilena (los paisajes de Gabriela Mistral y Pablo Neruda, la poética del aire de Vicente Huidobro, la voluptuosidad de Pablo de Rokha, la hibridez de lo sacro y lo profano de Gonzalo Rojas, y la negación de la pomposidad de Nicanor Parra). Hay también esperanza y amor, mucho amor, quizá la posibilidad de redimirse frente al sufrimiento. En el texto de apertura a su libro de ensayos (2000), Zurita dice que el “dolor es el altoparlante para hacernos más humanos, más tolerantes, más conscientes del milagro y del amor de la existencia”.²

Sirva esta breve introducción a la obra de Raúl Zurita para señalar la fuerte atadura entre vida y obra. Desde su primer libro, la autorrepresentación fue medular. En poesía, quizá más que en la narrativa, la asociación entre el autor y el yo que habla en los textos dibuja una línea borrosa que linda entre realidad y ficción. Al reflexionar sobre su propia obra, Octavio Paz afirmaba:

El poeta que escribe no es la misma persona que lleva su nombre. La persona real –por más fugitiva que sea su realidad– posee una consistencia física, social y anímica; tiene un cuerpo y una cara, responde a un nombre... En cambio, el poeta no es una persona real: es una ficción, una figura del lenguaje.

Entre la persona más o menos real y la figura del poeta las relaciones son a un tiempo íntimas y circunspectas. Si la ficción del poeta

² Raúl Zurita, *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*, ensayo, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 2000, p. 12.

devora a la persona real, lo que queda es un personaje: la máscara devora al rostro. Si la persona real se sobrepone al poeta, la máscara se evapora y con ella el poema mismo, que deja de ser una obra para convertirse en un documento. Esto es lo que ha ocurrido con gran parte de la poesía moderna. Toda mi vida he luchado contra este equívoco: el poema no es confesión ni documento. Escribir poemas es caminar, como el equilibrista sobre la cuerda floja, entre la ficción y la realidad, la máscara y el rostro. El poeta debe sacrificar su rostro real para hacer más viviente y creíble su máscara: al mismo tiempo, debe cuidar que su máscara no se inmovilice sino que tenga la movilidad –y más: la vivacidad– de su rostro.³

El yo que vive en la memoria es el de alguien que ha muerto para que el yo de la escritura exista: el lenguaje es el camino para revisitarlo y, de algún modo, reinventarlo. “Escribir sobre uno mismo –dice Sylvia Molloy, parafraseando a Paul de Man– sería ese esfuerzo, siempre renovado y siempre fallido, de dar voz a aquello que no habla, de dar vida a lo muerto, dotándolo de una máscara textual”.⁴ Según Paul de Man, “la restauración de la mortalidad por la autobiografía (la prosopopeya de la voz y el nombre) priva y desfigura del mismo modo que restaura. La autobiografía vela una desfiguración de la mente de la cual es ella misma la causa”.⁵ En esa lucha por representarse a sí mismo, Zurita quisiera que sus lectores descubran a la propia persona, al ser humano retratado en sus textos. En una entrevista declara cuando le preguntan por qué su última obra monumental se titula *Zurita*:

³ Octavio Paz, “Los pasos contados”, *Camp de l’arpa*, vol. 4, núm. 74, Barcelona, 1980, pp. 51-52.

⁴ Sylvia Molloy, “Introducción”, en *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica/Colmex, 1996, pp. 11-22.

⁵ Paul de Man, “Autobiography as De-facement”, en *Modern Language Notes*, vol. 94, 1979, pp. 919-930. Original en inglés, traducción mía.

“Oye, Zurita –me dijo–, sácate de la cabeza esos malos pensamientos”, es el inicio de ese personaje, Zurita, que aparece desde el comienzo en todo lo que he escrito. Creo que comienza con Kafka. Kafka quiso dejar el registro de su existencia, de que estuvo vivo, no el Franz Kafka que nosotros vemos en la tapa del libro sino él, él mismo, como yo digo yo ahora. Leo *El castillo* y *El proceso* y sé, lo sé con una certeza que nada puede desmentir, que estoy leyendo exactamente lo que Kafka pensó al llamar K a su personaje. Veo al ser dañado que se cubre con su escritura sólo por si alguien que viene de afuera, el lector, viera su soledad y, atravesando las palabras, le tocara el corazón, abrazándolo, como lo sueñan todos a quienes les cuesta vivir y que, aunque sea sólo con la mente, le escriben una carta a su padre. Yo no puedo sino partir del dato básico de mi existencia. Creo que si uno es capaz de llegar al fondo de sí mismo, pero sin autocompasión ni falsa solidaridad, es posible que estés tocando el fondo de la humanidad entera. Los seres humanos no somos mucho más que distintas metáforas de lo mismo. Al final de *Hojas de hierba* Whitman dice: “Camarada, esto no es un libro, quien lo toca, toca un hombre”, que es conmovedora porque no es cierta; el lector está tocando sólo un libro, pero quien lo escribió quiso decir “yo estoy acá”, no el verso que lo dice, sino este coágulo de carne, de huesos, de sangre que en este momento escribe: “Lector, tú no estás leyendo un libro”. El arte es la única actividad humana que sólo existe en su fracaso: no se trataba de escribir poemas ni de pintar cuadros –ni siquiera *El juicio final*, ni siquiera el *Canto a mí mismo*–, se trataba de que nuestras vidas fueran obras de arte.⁶

Ese afán por convertir la vida en arte se lleva a cabo desde *Purgatorio*, su primer libro. En la portada aparece la fotografía ampliada en exceso de la cicatriz hecha por la quemadura en el rostro. Al colocar en el extremo superior izquierdo la frase “PURGATORIO de Raúl Zurita”, se impone arbitrariamente una definición a ese rostro.

⁶ Ezequiel Zaidenweg, “Entrevista con Raúl Zurita”, en *Letras Libres*, España, 10 de octubre de 2016.

Según la información que da el libro, Zurita mismo “proyectó la edición”, así es que se podría pensar que el artificio de la portada es creación del autor. Ahora bien, la fotografía está ampliada a tal grado que no es posible reconocer un rostro; más bien, el espacio de la quemadura parece un terreno reseco, con una grieta (la cicatriz). En la parte inferior, los pelos de la cara (la barba) semejan un prado silvestre. Al denominar esta fotografía *Purgatorio*, se hace una alegorización: la quemadura es purgatorio; y, más aún, la quemadura, que es desierto y prado silvestre, es purgatorio. En otros términos: Zurita padece el *purgatorio* y, más aún, Chile, está representado por su territorio (el desierto, las “áreas verdes”) en el rostro de Zurita.

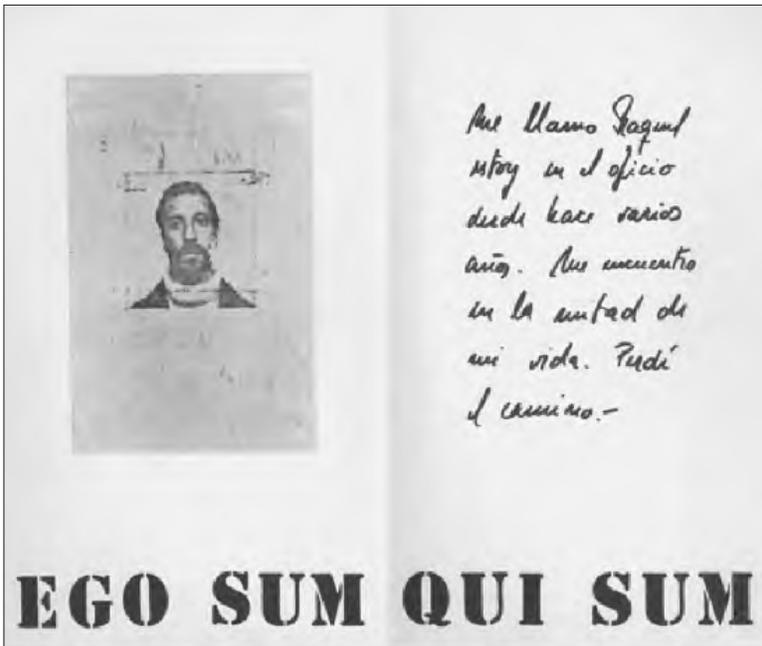


La herida en la mejilla autoimpuesta por el poeta es una señal de dolor que determina una conciencia histórica: la cicatriz en el rostro es un signo de protesta y, a la vez, conforma una alegoría de la situación total del país. Chile, representado por el “Desierto de Atacama” (así se titula el poema principal del libro), es una rajadura en el mapa. Así, el autorretrato de Zurita y el de su país coinciden, en tanto que el individuo se convierte en el propio territorio herido.

El retrato del autor, en la primera página del primer libro, va acompañado por las frases: “Me llamo Raquel. Estoy en el oficio desde hace varios años. Me encuentro en la mitad de mi vida. Perdí el camino. EGO SUM QUI SUM”. Raúl se convierte por anagrama en Raquel, también emblematizando el inicio de la *Divina Comedia*, “*Nel mezzo del cammin di nostra vita*” y el oficio de la prostitución frente a la santidad máxima de Dios que sólo es representado en su total abstracción, “Soy el que soy”. Así, el yo es puesto en crisis: se tacha, se le cambia el género (así lo hace en una carta de la psicóloga Ana María Alessandri al interior del libro), se presenta con la voz de otros; el yo es sólo el canal por el que pasa la sociedad entera. Continúa, en este sentido, el *dictum* de Neruda en el cierre de “Alturas de Macchu Picchu”: “Acudid a mis venas y a mi boca/Hablad por mis palabras y mi sangre”.

Si *Purgatorio* se refiere, principalmente, al camino tortuoso y agonizante del desierto, al sufrimiento como modo de purgar culpas, *Anteparaíso* se atiene a la visión de una utopía: el paraíso terrenal. El libro está marcado por el acto de autoagresión ya señalado antes: hacia el final, el lector encuentra una nota de Diamela Eltit escrita con máquina de escribir, que dice:

El 18 de marzo de 1980, el que escribió este libro atentó contra sus ojos, para cegarse, arrojándose amoníaco puro sobre ellos. Resultó con quemaduras en los párpados, parte del rostro y sólo lesiones menores en las córneas; nada más me dijo entonces, llorando, que



el comienzo del Paraíso ya no iría // Yo también lloré junto a él, pero qué importa ahora, si ése es el mismo que ha podido pensar toda esta maravilla.⁷

El performance paralelo que presenta *Anteparaíso* es el registro fotográfico de la escritura de un poema en el cielo de Nueva York. El poema consiste en 15 versos; las fotografías se presentan en cinco grupos de tres a lo largo del volumen y sirven también para separar los diferentes poemas (o secciones) del libro. Zurita explica el acto

⁷ Diamela Eltit, en Raúl Zurita, *Anteparaíso*, Editores Asociados, Santiago de Chile, 1982, p. 161.

de autoagresión y su vínculo con el poema en una entrevista con Juan Andrés Piña:

[...] se me ocurrió algo que quizás es el colmo del romanticismo: que esas escrituras en el cielo que yo pensaba hacer serían infinitamente más elocuentes si el tipo que las había inventado no alcanzaba a verlas y tenía solamente que imaginárselas, como una especie de trazado invertido. Es decir, la contradicción entre la máxima apuesta a la visualidad, como es una escritura en el cielo, y el que su autor no pudiera ver aquello [...] Una de las ideas que había detrás de esta escritura en el cielo era todo aquello que estos textos podían significar para la población hispano parlante de los Estados Unidos. Otra idea era que el cielo, desde los tiempos más remotos, ha sido el lugar hacia el cual todas las comunidades han dirigido siempre sus miradas porque creen que allí están las señas de su destino [...] Pero era, finalmente, una especie de apuesta a algún día, cuando todo lo que se pueda entender por la emotividad humana, por la afectividad, por las pasiones, va a poder proyectarse y encontrar sus respuestas y su sustento en los grandes escenarios que miramos permanentemente: el firmamento, las montañas, las cordilleras, etcétera.⁸

El vínculo entre un hombre que enceguece y la iluminación está explorado en la poesía interior de *Anteparaiso*. La sección “Las utopías” comienza con un texto preliminar, “Zurita”, que refiere la anécdota de reclusión a la que fue sometido un grupo de 800 personas (entre las que se encontraba el escritor), durante las primeras semanas después del golpe de Estado. La gente fue obligada a permanecer en una bodega, en el fondo de un barco. El poeta explica:

Eran lugares bastante amplios, donde caben unas 200 personas, pero nosotros éramos 800, todos apretujados, en un hacinamien-

⁸ Juan Andrés Piña, “Raúl Zurita: abrir los ojos, mirar hacia el cielo”, en *Conversaciones con la poesía chilena*, Pehuén, Santiago de Chile, 1990, pp. 195-233.

to que nos impedía incluso movernos. Como a los cuatro días nos empezaron a dar comida a través de un balde que bajaba con una cuerda, pero siempre lo dejaban a una altura tal que la gente tenía que saltar para poder agarrarlo. Como todos se empujaban para tomarlo, el balde se terminaba dando vueltas... La bodega tenía sólo una abertura arriba, por donde entra la carga. Por este boquete había siempre unos tipos apuntándonos, lo cual era ridículo, porque no había ni la más mínima posibilidad de huir. Por esa escotilla mirábamos anochecer, atardecer, la noche, el otro día... Poco a poco los cuerpos se empiezan a acostumar. Es curioso: al principio uno no puede ni moverse, pero en esas tres semanas ya se establecieron pequeñas formas de convivencia física: la gente dormía una encima de la otra, ya que era la única manera de ocupar el espacio y aguantar el frío.⁹

A lo largo de la serie “Las playas de Chile”, se usa la imagen de las llagas en los ojos, en combinación con el relumbrar de la playa misma. Si en *Purgatorio*, la cara quemada del individuo era una alegoría del sufrimiento en el paso por el desierto, en *Anteparaíso*, las quemaduras de los párpados, la ceguera (así se asume en los poemas) se vuelve un modo alegórico de *ver* el cielo y la esperanza paradisiaca. El paisaje se incorpora, de nuevo, al cuerpo (fotografía) del individuo; se mimetiza mediante la alegorización: la playa es la llaga en los ojos. Otra vez, el sufrimiento, la prueba de que el camino es difícil. Sin embargo, en esta ocasión, la llaga es prueba de que el camino está iluminado, que la luz enciegece: “No eran esas la playas que encontraron sino más bien el clarear del cielo ante sus ojos como si no fuera de ellos en todo Chile espejeando las abiertas llagas que lavaban”.¹⁰ De hecho, el destello viene del cielo y se refleja en las playas, que son las llagas de los chilenos: todos se iluminan

⁹ *Ibid.*, p. 207.

¹⁰ Raúl Zurita, *Anteparaíso*, *op. cit.*, p. 25.

y todos avizoran la visión: “Ese era el relumbrar de todas las playas que recién allí le saludaron la lavada visión de sus ojos”.¹¹

Zurita (su última obra de casi 800 páginas) es, simultáneamente, un relato autobiográfico; una crónica del golpe militar del 11 de Septiembre de 1973 en Chile; un testimonio de múltiples voces muertas, desaparecidas, torturadas o en trauma; una historia de la desolación en Chile y por extensión de otros países latinoamericanos o del mundo.

Poner el apellido como título de un libro es llevar ese procedimiento de conjuntar vida y obra a su máxima expresión. *Zurita* está dividido en tres partes [la estructura tripartita inspirada en Dante sigue siendo su pasión; el poeta se encuentra ahora traduciendo la *Divina Comedia* en forma tradicional de *terza rima*, es decir, en tercetos endecasílabos rimados]: “I. Tu rota tarde; II. Tu rota noche; III. Tu roto amanecer”, referidas a un día (como en las novelas de Joyce), o a sólo doce horas, que van de la tarde del 10 a la aurora del 11 de Septiembre de 1973. Estas tres partes están enmarcadas –por así decirlo– con un poema titulado “Cielo abajo” –título que se repite innumerables veces a lo largo del volumen, tendiendo un hilo conductor del relato en primera persona–, antes y después de las tres partes principales. Ahí, un hijo se dirige a su padre para decirle que se marcha (queda ambiguo el destino); en el último, después de tantas páginas, y seguramente después de ese día aciago, el hijo sigue ahí, inmóvil, con la intención de marcharse y con la ilusión de que el mar cubra “el pedrerío”. Es justamente ese “pedrerío”, el espectáculo del Desierto de Atacama que llega al litoral del Pacífico en forma de enormes acantilados, que se reproduce también en forma de fotografías al principio y al final del volumen. En esta última se inserta (sobreimposición en las fotografías, y no con excavaciones reales)

¹¹ *Idem.*

un poema que lleva como título “Tu vida rompiéndose”, constituido por las frases que conforman el índice de la primera y tercera partes del libro, y que sólo pueden ser leídas –según el autor– desde el mar, con la palabra “verás” usada de modo anafórico: “Verás un mar de piedras/ Verás margaritas en el mar/ Verás un dios de hambre/...”. Es –como el poema en el cielo– la aspiración al Paraíso, pero más que nada como sueño, anhelo, deseo de un bien común, que nunca llega a ser. Podría aplicarse acá la noción de “iluminaciones”, pero éstas se dan a lo largo del volumen, como señales de horror y sufrimiento. En otro texto liminar en prosa, titulado “¿Qué es el Paraíso?”, explica el proyecto de la siguiente manera: “Entiendo entonces la obra del Paraíso como una práctica que desde el dolor, es decir, desde el hambre, desde el terror, desde la soledad, transforme la experiencia del dolor en la construcción colectiva de un nuevo significado”,¹² para luego desmentir la visión ilusionada con la conciencia de su imposibilidad: “Pero no fue el Paraíso, little boy, sino sólo el reseco desierto donde hace millones de años estuvo el Pacífico”.¹³ Aunque Zurita hace referencia a paisajes específicos de Chile, alude simbólicamente a referencias dantescas, bíblicas. Como buen heredero de César Vallejo, la poesía de Zurita se acerca mucho a la prosa, al lenguaje vivo y cotidiano, que narra historias, sueños u obsesiones. El lenguaje de Zurita es directo, en muchas ocasiones empleando una voz solitaria que se queja frente a un interlocutor que no responde (“Nunca me dices nada papá”). También como en el Vallejo de *Trilce* o de *Poemas humanos*, se trata de una poesía huérfana, quebrada, ora con giros insólitos –a pesar de que use axiomas matemáticos o fórmulas silogísticas– o con frases que desvían el sentido (anacoluto)

¹² Raúl Zurita, *Zurita*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2011, pp. 14-15.

¹³ *Ibid.*, p. 22.

de la sintaxis. En ocasiones, se reduce a proveer datos, información, sólo eso, sin ningún tipo de parafernalia, como un modo de cuestionar el género mismo de la poesía: “Escribo ahora mi fecha de nacimiento: 10 de enero de 1950 y el lugar: Santiago de Chile. Igualmente el nombre completo de mi padre: Raúl Armando Zurita Inostroza, y los datos de su nacimiento y muerte: 24 de enero de 1921, Los Ángeles, Chile, y 16 de febrero de 1952, Santiago...”¹⁴

La muerte del padre a una temprana edad (31 años), cuando el hijo tiene sólo dos (el abuelo muere dos días después que el padre), permea toda la obra como un anhelo de diálogo y reposición de la ausencia y de la muerte. Quizá por esa razón Zurita rinde su tributo a *Pedro Páramo*, para darnos la impresión de que las voces emergen desde el subsuelo, en el inframundo, como si estuvieran todos muertos. Uno de los hablantes discurre oníricamente: “Yo era el menor y este sueño es el único recuerdo que tengo de mi padre Juan Preciado”.¹⁵ Casi como eco de 1952, a sus 52 años, en el 2002, Raúl Zurita inicia el trayecto de *Zurita* en Berlín, cuando su vida –dice– ya no tiene sentido. No hay ninguna complacencia en ese relato familiar. Un ejemplo emblemático aparece en “Vidrios rotos”,¹⁶ en donde un adolescente de 14 escucha los chillidos de su madre con cabellos rojizos que arroja objetos contra la pared (“es que no puedes pararla loca de mierda, quise gritarle”); luego, mediante una elipsis temporal, ese hablante rememora a sus propios hijos “que berreaban retorciéndose con furia”, decide abandonarlos (mayo de 1973), y termina ese mismo día por buscar una prostituta con pelo rojo.

El relato intermitente del golpe militar aparece formulado y reformulado de múltiples maneras. De un individuo que sufre aprisio-

¹⁴ *Ibid.*, p. 54.

¹⁵ *Ibid.*, p. 61.

¹⁶ *Ibid.*, p. 47.

nado en la bodega de un carguero, junto con cientos de presos, en un espacio muy constreñido, se pasa a imágenes colectivas de torturas de todo tipo, descripciones de prisiones y campos de confinamiento, y testimonios de voces que parecen emerger desde lo oscuro de las criptas. También se reproducen 30 nichos de países americanos (de *Canto a su amor desaparecido*) en donde se reiteran abusos, torturas, guerras, dictaduras, desapariciones, muertes. Su ubicación justo a la mitad del volumen hace pensar en el momento más oscuro, el cruce de la noche en que se presagia o delata el advenimiento del día que trastornará la tranquilidad de los individuos de una nación.

Por sus dimensiones, *Zurita* podría parangonarse con el *Canto general* de Neruda, pero a diferencia de la visión profética que adoc-trina políticamente a sus lectores, en este volumen prevalece el dolor acendrado de un individuo extendido a un ámbito mayor, sin que eso signifique ningún tipo de mensaje. Libro imponente como pocos, *Zurita* es un epílogo del horror y desazón del siglo XX.

Referencias

- Man, Paul de, “Autobiography as De-facement”, *Modern Language Notes*, vol. 94, 1979, pp. 919-930.
- Molloy, Sylvia, “Introducción”, en *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, México, 1996, pp. 11-22.
- Paz, Octavio, “Los pasos contados”, en *Camp de l’arpa*, vol. 4, núm. 74, Barcelona, 1980, pp. 51-62.
- Piña, Juan Andrés, “Raúl Zurita: abrir los ojos, mirar hacia el cielo”, en *Conversaciones con la poesía chilena*, Pehuén, Santiago de Chile, 1990, pp. 195-233.
- Zaidenwerg, Ezequiel, “Entrevista con Raúl Zurita”, en *Letras Libres*, España [<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/entrevista-raul-zurita>], fecha de consulta: 10 de octubre de 2016.

- Zurita, Raúl, *Purgatorio, 1970-1977*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1979. También existe edición bilingüe, español-inglés, en traducción de Jeremy Jacobson, Latin American Literary Review Press, Pittsburgh, 1985.
- , “Presentación”, en José Joaquín Brunner, *La cultura autoritaria en Chile*, Flacso, Santiago de Chile, 1981, pp. 7-13.
- , *Anteparáiso*, Editores Asociados, Santiago de Chile, 1982; hay reedición en Planeta, Santiago de Chile, 1989; y en Visor, Madrid, 1991. También en edición bilingüe español-inglés, en traducción de Jack Schmitt, *Anteparadise*, University of California Press, Berkeley, 1986.
- , *Zurita*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2011.



Fotografía: Barbara Sisley

Travestirse para sobrevivir

*Raquel Serur**

En 2004, Nira Yuval-Davis, en el prefacio a su libro *Género y nación*¹ nos dice que, después de seis años de la publicación de su libro (1998):

Hemos visto agudizaciones de una crisis mundial que involucra una diversidad de dimensiones sociales, políticas, económicas y morales, a menudo entremezcladas con construcciones ideológicas que naturalizan, esencializan y fijan fronteras de la colectividad, las naciones, las “civilizaciones” y las jerarquías de poder. Estas fijaciones son usadas tanto para defender y promover posiciones privilegiadas de poder como una manera, también, de mecanismo de defensa personal y comunal de muchos que se sienten amenazados y desposeídos por esos mismos procesos.²

* Universidad Nacional Autónoma de México.

¹ Nira Yuval-Davis, *Género y nación*, Flora Tristán, Lima, 2004.

² *Ibid.*, p. 11.

Esta crisis mundial de la que habla Yuval-Davis, según el perseguido novelista Roberto Saviano, tiene su centro en el México actual. En una entrevista en la ciudad de Nueva York, el autor de la escalofriante novela *Gomorra* indica que para entender el mundo moderno y las relaciones económicas y de poder que se dan en el capitalismo tardío, se debe estudiar lo que pasa en México. Él sugiere, en su libro *Cero, cero, cero* que no es útil hablar sólo del narco porque este término oculta las dimensiones reales del problema civilizatorio que, si bien tiene al narco como un centro importante, no se queda ahí. Este problema civilizatorio, concordaría Saviano con Yuval-Davis, rebasa la forma de actuar de unas u otras bandas de narcos y se inserta en la dimensión política, económica y social de diversas naciones.

Evidentemente, ciertos discursos político-filosóficos intentan explicar esta situación; algunos lo hacen de manera excelente, pero no logran llegar al ciudadano medio, quien sólo experimenta una suerte de malestar en la cultura que no logra dimensionar ni calibrar a cabalidad y que sufre esta crisis en el día a día como algo difuso, sabe que está ahí, la siente amenazante y le produce miedos y una angustia existencial que lo permea todo. Muchos de estos ciudadanos, sobre todo los jóvenes, perciben el mundo con la incomodidad de aquellos personajes cortazarianos a quienes, poco a poco, lentamente, algo los expulsa de su casa. Son personas que experimentan el mundo como una “casa tomada” y no saben cómo pasó ni qué es aquello que los expulsa.

Si como decía Proust, “[...] la única manera de vivir una experiencia ajena como propia es a través de la literatura”, estas personas acuden a la literatura o a ciertas series televisivas para tratar de vivir en carne propia, y quizá así entender, lo que les resulta cercanamente lejano. Saben por los periódicos de lo pernicioso del así llamado negocio del narcotráfico, pero no lo asocian con su propia vida, con el comportamiento del capital global. De ahí, por ejemplo, el éxito de series televisivas como *Breaking Bad* o de novelas como *Ladydi*.

Jennifer Clement, escritora de origen estadounidense que radica en México desde niña, es la primera en sorprenderse del éxito de su novela *Prayers for the Stolen* o *Ladydi* en español. Escrita en inglés y traducida a más de 22 idiomas, la novela se centra en las montañas de Guerrero y narra la situación de un pueblo “alejado de la mano de Dios”, como se diría coloquialmente. En éste, sólo hay mujeres, niños y uno que otro joven que se dedica a trabajos ilícitos. Los hombres han abandonado su tierra con la ilusión de alcanzar el paso del norte, de perseguir el sueño americano. “En nuestra montaña no había hombres. Era como vivir donde no había árboles. Es como ser manco, decía mi madre. No, no, no, se corregía. Estar en un lugar sin hombres es como dormir sin sueños”.³

En las montañas de Guerrero no hay hombres, hay mujeres y niños a quienes, esporádicamente visitan los maridos que sobreviven este difícil paso del norte. Hombres a quienes se les extirpa su identidad a fuerza de sudor, de nostalgia y de lágrimas. Regresan afantasmados y con dólares en los bolsillos buscando lograr decepcionarse de su tierra y poder así funcionar mejor al otro lado, en la tierra de la gran promesa. Algunos lo logran pronto como el padre de *Ladydi*, otros lo hacen más tarde como el de Estéfani, pero todos terminan por abandonar a sus mujeres y a sus hijos, si acaso les mandan dólares para lavar sus culpas. Así es más fácil quizá afrontar su nueva realidad, sin nada que los ate a un pasado, con la mirada puesta en el futuro. Volver atrás es convertirse en una estatua de sal y eso no es lo que quieren los hombres de las montañas de Guerrero.

Al poco tiempo, mi padre se fue a Estados Unidos a buscar trabajo. Sólo regresó unas cuantas veces y luego se fue definitivamente. Lo único que nos quedó de recuerdo fue la antena parabólica fija en

³ Jennifer Clement, *Ladydi*, Penguin Random House, México, 2014, p. 17.

la palmera más alta de nuestra pequeña parcela y una televisión grande de pantalla plana y, por supuesto, María.⁴

Es así que las mujeres quedan solas, por lo que buscan y encuentran sus propias estrategias de sobrevivencia. Las madres tienen únicamente una certeza respecto de sus hijas: que los narcos vendrán a robárselas tarde o temprano. Por eso a las niñas, desde que nacen, las visten de hombre, les cortan el cabello, las afean y tiznan sus dientes, todo para que no se las roben. Cuando se rasga el silencio del pueblo, cuando irrumpe el ruido infernal de un motor, o se percibe a lo lejos el negro de una camioneta, las niñas-niños corren a los hoyos profundos que se han cavado para ellas. Las madres las entierran para salvarlas del peligro inminente mientras esos zombis con botas están al acecho, mancillan y profanan el suelo que pisan.

Nunca nadie había vuelto. Ninguna de las muchachas robadas había regresado jamás ni había enviado siquiera una carta, decía mi madre; ni siquiera una carta. Ninguna de las muchachas; sólo Paula, que regresó un año después de haber sido secuestrada.⁵

El acierto de Clement radica en acercarse a una problemática tan compleja como la de las montañas de Guerrero a partir de una voz narrativa que, aunque no siempre verosímil, permite que el relato fluya porque quien lo narra es una voz femenina, la voz de *Ladydi* que nació y creció en ese medio sin destino; donde el aquí y ahora es todo lo que existe y, sin embargo, en el corazón de esa tierra baldía, poderosas e intensas relaciones filiales y de amistad florecen y dan a esas niñas, a esas jovencitas, un asidero existencial. *Ladydi* crece consciente de que debe travestirse para sobrevivir, que debe

⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁵ *Ibid.*, p. 13.

escondese para permanecer con su madre, con sus amigas, con la gente entrañable para ella.

Cuando nació, mi madre les anunció a los vecinos y a la gente del mercado que había nacido un niño.

¡Gracias a Dios, fue niño!, dijo.

Sí, gracias a Dios y a la Virgen María, respondieron todos, pero nadie se la creyó. En nuestra montaña nacían puros niños, y algunos se volvían niñas al rondar los once años; luego tenían que volverse niñas feas que a veces tenían que esconderse en hoyos en la tierra.⁶

Lo que era “normal”, cotidiano, crecer al lado de su familia, resulta ser, en estos tiempos aciagos, algo del orden de lo extraordinario. “La normalidad” hoy día, a lo que se han acostumbrado las familias de Guerrero, según nos narra Clement, según atisbamos en las noticias de periódicos, es a saber que esas niñas lindas, inocentes y vivas flores de sus montañas, serán arrancadas del fluir de la savia de su propia tierra, de su propia vida. Serán raptadas a la mala por sujetos con botas y camionetas que las toman como objetos, como el regalo perfecto para su jefe quien sabrá retribuirlos. Las extirpan de su tierra y rompen su inocencia y su virginidad con la violencia del macho que nunca saciará sus ansias; machos como vampiros, siempre necesitados de sangre pura y fresca; machos que dejan su marca, que van por el mundo apestando la tierra como diría el poeta.

Este es el panorama que nos da a conocer Jennifer Clement respecto de un pueblo situado en los márgenes del México moderno. Más que para un análisis literario, nos acercamos a lo narrado, a la situación descrita, con la necesidad de plantear, de formular algunas preguntas que surgen a partir del texto de Clement y que requieren

⁶ *Ibid.*, pp. 12-13.

una reflexión, no sólo de orden académico-literario, sino político. La narración pone el dedo en la llaga de una realidad que quisiéramos obliterar porque nos rebasa, porque no sólo no lo podemos ni siquiera imaginar, a pesar de que la novela está basada en hechos reales, sino porque, ni la sociedad civil, ni el gobierno federal, ni los gobiernos locales, están en capacidad de enfrentar y mucho menos de solucionar, la terrible situación que aqueja a las niñas de las montañas de Guerrero.

Conforme avanza la narración nos enteramos de que Mike, un joven enredado en negocios turbios, el hermano de su mejor amiga (y también medio-hermana por la relación extramarital de su padre con la madre de su amiga), encuentra la manera de ayudar a Ladydi. Le consigue un trabajo de sirvienta en una casa de ricos en Acapulco. Él, con un automóvil mal habido, la lleva a su nuevo domicilio en Acapulco pero antes de eso, pasa por un lugar apartado de la carretera en donde ejecuta a un hombre y a su hija para quedarse con la heroína que estaba en su poder. Este desvío provoca que Ladydi sea considerada cómplice de homicidio, la arrestan en Acapulco y la trasladan a una cárcel en la Ciudad de México en donde las instituciones funcionan a la vieja usanza: encarcelan a jóvenes inocentes como Ladydi o a ingenuos que se quieren pasar de vivos como Mike, pero dejan libres e intocados a aquellos que constituyen la red maligna de podredumbre y destrucción que, en nombre del dinero, del nuevo Dios de los modernos, se erigen como los vencedores.

La novela de Clement acierta porque, sin enunciarlos, apunta hacia los problemas más acuciantes de la modernidad. Los vencedores son auténticos monstruos que ya no son derrotados por la mano de la justicia o de la verdad como en las alegorías medievales, sino por otros monstruos igual o peor de malignos que ellos y que obedecen a una u otra de las voces del capital.

El capital es el nuevo sujeto social, maleable y terrorífico, el que dicta quiénes y cómo serán los vencedores. Los humildes poblado-

res de un pueblo cualquiera, no sólo de las montañas de Guerrero, no sólo de México, sino de todo el mundo, únicamente pueden intentar sobrevivir sin miras de futuro, sin nada que no sea la propia vida, con una voluntad secuestrada y sin destino.

Al final de la novela, Ladydi, la joven guerrerense con nombre de princesa, la “santa de las mujeres traicionadas”, con su pasado a cuestas, sin nada, sin nadie, espera su sentencia en una cárcel para mujeres en la Ciudad de México.

En el corazón de la vida occidental en la modernidad, en Francia y con la Revolución Francesa, surgieron valores que parecían alcanzables: “libertad, igualdad, y fraternidad”. Valores paradigmáticos para todos los países que hoy día se encuentran muy alejados de la vida social de muchas comunidades en países del capitalismo periférico. Estos valores no sólo resultan inalcanzables sino que pareciera que aluden a un mundo completamente distinto del que describe Clement, a un mundo lejano en el tiempo y en el espacio. Como si en Guerrero, en algunos pueblos árabes, en otros de África, de la India o de América Latina, se viviera en un planeta lejano y distante de aquel que se construyó en la ilustración francesa.

Muchas preguntas surgen a partir de la lectura de la novela de Clement. Sólo formulo algunas: ¿cuánta sangre de princesa, “de princesa traicionada, vejada” se necesita derramar para reparar en una situación que a todas luces es improcedente?, ¿a qué tipo de nación pertenece el México actual que, para que las niñas sobrevivan en las montañas de Guerrero, tienen que travestirse en su infancia y en su adolescencia?, ¿cómo puede seguir adelante el país omitiendo lo que sucede en esa región de Guerrero? Cuando hablamos de género, ¿qué categoría podemos usar en el caso de poblaciones enteras, como la que describe Clement, que han dejado la crianza de los hijos en manos de mujeres solas?, ¿en dónde la noción de comunidad se ha alterado por la migración de los hombres a Estados Unidos?, ¿en qué medida el capitalismo salvaje determina que

en ciertas poblaciones de alta marginalidad las jovencitas vírgenes sean mercancías por las que ni siquiera hay que pagar? A las que se las roba porque los hombres, a quien tocaría por usos y costumbres defenderlas, o no están o se encuentran maniatados por ser parte de las bandas de narcotraficantes?, ¿cómo podemos definir esta nueva situación en la cual conviven formas arcaicas, comunitarias, con una hipermodernidad deshumanizada y deshumanizante?, ¿en donde, de las chozas más miserables, sale una antena parabólica que conecta a sus habitantes con el mundo de la comunicación televisiva?, ¿cómo, los hombres que siguen viviendo ahí tienen 2, 3 o 5 celulares que los vinculan con cualquier parte del mundo donde esté el comercio de la droga? En términos sociales, ¿qué tipo de sociedad se está generando cuando ciertos valores tradicionales como la solidaridad conviven con la capacidad de matar a quien sea necesario, a sangre fría, para preservar el negocio de la droga?, ¿cómo puede un país desentenderse del cultivo del campo y de su tejido social, sin que esto implique una suerte de autodestrucción?, ¿se puede pensar en instituciones de impartición de justicia, o de defensa nacional, como el Ejército, sin que estén al servicio del capitalismo salvaje? Y, volviendo al inicio, ¿qué son todas estas Ladydis sino seres excedentarios, necesarios para aceitar la maquinaria del capitalismo salvaje?, ¿es posible modificar el rumbo sin modificar la manera en que se producen y consumen los bienes, las mercancías, en esta modernidad tardía?, ¿cómo podemos subsistir, trabajar, vivir, comer, reír, bailar, si estas cosas pasan en nuestro país?, ¿qué se necesita para mostrar que, parafraseando a Shakespeare, “algo huele a podrido en México”?, ¿qué se necesita para mostrar, siguiendo a Vadiano, que algo apesta en esta modernidad del capitalismo salvaje?

Ladydi

Jennifer Clement



Lumen



Seix Barral Biblioteca Breve

Elena Poniatowska

Dos veces única



Lupe Marín: entre muros y cuevas

*Sara Poot Herrera**

Primer apunte: una abuela dedica las 412 páginas de su escrito a uno de sus nietos. Se trata de *Dos veces única* de Elena Poniatowska, novela de 2015 que ficcionaliza la vida de Guadalupe Marín Preciado, su personaje estelar.¹ ¿Qué relación tiene la dedicatoria con la historia de esta nueva biografía novelada, género sobresaliente en la obra de Poniatowska y, por consiguiente, en la literatura mexicana a la que pertenece? No la hay respecto a la historia narrada, pero sí existe un paralelismo entre la autora y el personaje en cuanto a sus preferencias afectivas, visto en este guiño de la nota inicial.

Abuela, la autora, cuando escribe su libro fraguado años antes –de una cantidad de entrevistas proviene la calidad del texto como novela– y, abuela, el personaje desde (más o menos) la mitad de la

* University of California, Santa Barbara, UC-Mexicanistas (Intercampus Research Program).

¹ Elena Poniatowska, *Dos veces única*, Seix Barral, México, 2015. Con el crédito al diseño de la primera de forros de Sergi Rucabado Rebés, se da crédito a Sonia Peña por la investigación bibliográfica y hemerográfica, y a Carmen Irene Gutiérrez Romero por las ilustraciones que aparecen al final de cada capítulo. Entre paréntesis el número de página que cito.

trama. La dedicatoria de la primera da fe de los sentimientos y del puente que éstos establecen entre dos generaciones de la misma familia: la mayor que aprende de la menor, atravesando la generación directa de padres e hijos, y la menor que, al mismo tiempo que cariño y esperanza, es orgullo para la mayor, es prolongación genealógica, es memoria heredada, es futuro, es aprendizaje, incluso puede ser salvación, como lo es en el caso de Lupe Marín, en su vida y en la ficción que revitaliza su historia. En la que aquí se cuenta, confluyen generaciones familiares y literarias: la novela es por partida doble una estación, una época abierta de par en par, un almanaque de hechos, un calendario de vidas personales, una red de acontecimientos, una mirada de 360 grados de Elena Poniatowska quien en su mano de escritora, en el más amplio sentido de la palabra, aprieta, sintetiza y acaricia a su México histórico, cultural y literario.

A diferencia de *Tinísima*² y de *Leonora*,³ cuyos nombres de personajes aparecen en sendos títulos, en este nuevo libro similar a los anteriores –las tres piezas son biografías noveladas de la misma autora (sobre una italiana, una inglesa y una mexicana)–, el nombre de su protagonista no está en el título, aunque se refiera a ella *Dos veces única*. ¿Y por qué dos veces única? Por una parte, el de Poniatowska es eco del título de la primera de las dos novelas que obstinadamente escribe Lupe Marín. “¿Cómo se va a llamar?” –le pregunta Concha Michel sobre lo que sería su primera novela. “La Única [contesta Lupe], porque soy la única en la vida del pintor Diego y la única en la del escritor Jorge Cuesta” (p. 215). Elena Poniatowska recupera *La única*,⁴ libro leído como una invectiva en su época (lo fue, y así fue

² Elena Poniatowska, *Tinísima*, Ediciones Era, México, 1992.

³ Elena Poniatowska, *Leonora*, Seix Barral, Barcelona, 2011.

⁴ Guadalupe Marín, *La única*, Jalisco, México, 1938. La tapa del libro (primera de forros) es de Diego Rivera, desde años antes ex esposo de

reseñado) y olvidado después, lo mismo que *Un día patrio*,⁵ título de la segunda novela escrita también obsesivamente por Lupe Marín.

Por otra parte, el título es eco del propio libro de Elena Poniatowska donde, a modo de estribillo, se repite la palabra “única”. Lo es no sólo para la propia Lupe sino para su familia jalisciense, y así la conciben (para bien o para mal) su nueva familia –con Diego Rivera una, la otra con Jorge Cuesta–, sus amigos y enemigos, quienes fueron parte del núcleo cultural sobre todo de las primeras décadas del siglo XX en México. Así la recrea Elena Poniatowska en su *Dos veces única*: única para sus dos maridos; única en sus dos novelas; única para ella misma y los demás; única para su autora y ahora para sus lectores. Ella, Lupe Marín, la dos veces única. Únicos también sus dos maridos: primero, el incomparable Diego Rivera; después, el señero Jorge Cuesta.

En el centro, y de principio a fin del libro, está el personaje “olmeca” y “zapoteca” de Elena Poniatowska: “la madre tierra” de Diego Rivera –quien un día sería la abuela de los Rivera Marín– y que sería siempre Lupe Marín, “una tierra vasta y fértil, a veces árida, otras tormentosa y despiadada, pero jamás plana” (p. 12). Son las palabras de Elena Poniatowska, quien en las primeras líneas de su novela expresa sobre su personaje en rotación, sobre su personaje único: “conocerla [a Lupe Marín] es descubrir un aspecto recóndito de ese terrible rompecabezas que es México” (p. 12). ¿Cuál es ese “aspecto recóndito”? ¿el del rencor, la venganza, las envidias, la competencia, las alianzas y rivalidades?, ¿o el de la fortaleza de seres como Lupe Marín, que “brillaba con luz propia” al mismo tiempo que la

Lupe Marín. Un cuerpo con dos cabezas –la de Lupe Marín y la de su hermana Isabel– sostiene en una bandeja la cabeza de Jorge Cuesta, con quien Lupe había estado casada durante cuatro años.

⁵ Guadalupe Marín, *Un día patrio*, Jalisco, México, 1941.

reflejaban las imágenes y los colores de Diego Rivera, Lupe Marín que decía lo que pensaba aunque algunos de sus contemporáneos hayan creído que no pensaba?, ¿es Lupe fundamental para desde su singular persona tomar distancia y observar a la intelectualidad de aquellos (¿y de éstos?) tiempos en México?, ¿es ella la barbarie que se asoma a la civilización y se la apropia para burlarse de ella, integrarse, pertenecer?

Aunque “terrible”, al magno “rompecabezas” que es México no le faltan piezas, pero hay que buscarlas, encontrarlas, discernir acerca de cada una, seleccionarlas y ponerlas en su lugar, un lugar movedizo, cambiante, y al hacerlo inventarlo también, que la “invención de México” es un trabajo permanentemente inconcluso. Si la autora en la presentación de su novela habla de ese terrible rompecabezas, nosotros decimos que ella, a lo largo de más de medio siglo, ha puesto en su lugar algunas de sus piezas clave; así descubre y, con su obra, nos descubre México: un fresco literario, una fotografía, un guión extendido, un espejo de agua, una toma panorámica, una puntada amorosa en un pañuelo, un diálogo fugaz, una crónica “al aire” y sobre la tierra, la monografía de un país (era de su madre y Elena se lo hizo madre y padre, hermano, amigo, hijo) vivido por ella misma, leído, investigado, asimilado, amado, puesto al derecho y al revés, y parado sobre la mesa y los manteles (y manchamanteles) de los años.

En la prolífica obra de Elena Poniatowska Amor trasciende ya el contexto mexicano, sin notas a pie de página pero sí con una investigación de sustento; sin tareas fatigosas para los estudiantes pero sí respuestas con sentido común; sin palabras rebuscadas y, “sin hacerle al cuento”, desde el manejo de documentos, el trabajo de campo, las caminatas por la ciudad, el oído abierto, el ojo atento, el corazón en la mano de México. Todo reunido en el quehacer cotidiano de la escritura de Poniatowska, en el concierto de sus notas, en el lenguaje preciso, en la imaginación y creación estética de su obra de ficción

y de no ficción. Si Elena escribe periodismo, no podemos pedirle ficción; si escribe novela, no podemos pedirle calca, copia fiel de la realidad, aunque elementos de un género se metan en otro, el que predomina en determinado momento, siempre éste modificado por la escritura, siempre ésta en alto grado de “espontánea” elaboración. En el testimonio y la ficción, y en los géneros que caracterizan a su obra –cuentos, crónica, ensayo, artículos, reportajes, reseñas, presentaciones de libros, novelas, poesía, teatro– sobresale la sencillez y nobleza de su estilo. Pero, al mismo tiempo, la obra en su conjunto es aún más desafiante y atrevida, ya que en sus libros la autora combina, no sigue reglas, sino que mezcla, transgrede, es subversiva, se da libertades, se atreve, construye, recrea, crea personajes a los que, cuando se trata de novelas, les inventa historias desarrolladas, eso sí, en un contexto real y con rasgos reales inherentes a ellos mismos. Entonces, ¿dónde queda la ficción? Propongo que en aquellas situaciones que parecen reales pero que no lo son, y no es que sean falsas sino que son inventadas aun siendo verificables sus ingredientes: ni mentiras, ni engaños, tampoco falsedades, sino recreación, representación, ficción. Es la suya una obra hecha de historia social, “histórica”, real, y de historia ficcional que toma elementos de la primera y los hace funcionar con leyes internas requeridas en el funcionamiento de la invención literaria, y con una lógica distinta a la convencional y digamos objetiva.

Específicamente tratándose de las novelas de Elena Poniatowska –no de sus cuentos, *Lilus Kikus*,⁶ *Los cuentos de Lilus Kikus*,⁷ *De noche vienes*,⁸ *Tlapalería*,⁹ “libros de la imaginación”, sostenidos en

⁶ *Lilus Kikus*, Los Presentes, México, 1954.

⁷ *Los cuentos de Lilus Kikus*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1967.

⁸ *De noche vienes*, Ediciones Era, México, 1979.

⁹ *Tlapalería*, Ediciones Era, México, 2003.

la ficción-, éstas operan de una manera muy particular: sus personajes son mayormente reales, el contexto en que se mueven también, lo que dicen, la manera como lo dicen y lo que se dice de ellos es verosímil en cuanto al mundo inventado y también en cuanto a que es materia prima tomada de la realidad externa a dicho mundo (realidad conocida por la autora, por experiencia propia, por su investigación y sus lecturas), pero de la confabulación, de la libertad de invención resulta un mundo nuevo, que se acerca a la realidad pero no es la realidad, es una ficción que, montada sobre la realidad, tienta a su lector a creer en ella al mismo tiempo que su lectura advierte que es una representación literaria. En ese vaivén se acopla la novelística de Elena Poniatowska que, además, se ofrece magna ya que una novela se lee a la luz de las otras, lo que precisamente sucede con *Dos veces única*.

Su autora dice que “como *Leonora* o *Tinísima* pueden ser [las tres] el punto de arranque para que un verdadero biógrafo rescate la vida y la obra de personajes fundamentales en la historia y la literatura de México” (p. 10). Y un escritor podría hacerlo también, que la de Elena Poniatowska es una primera novela sobre la vida de Lupe Marín como primeras novelas fueron (son) las suyas sobre Tina Modotti y Leonora Carrington. Con ellas, Poniatowska ha abierto caminos para nuevas lecturas y propuestas de investigación digamos integrada y de representación de personajes y su época.

Dichos personajes no sólo dan sentido a los tiempos y sus espacios, sino ellos son tiempo y espacio, historia y geografía, como lo es su “dos veces única”. La vida privada de Lupe Marín es al mismo tiempo vida pública en el libro de Elena Poniatowska, pero en sentido inverso a como el personaje hace público lo privado. Lupe “saca trapos al sol”, expone la intimidad, “echa en cara”, exhibe, ofende, “se las cobra”, se da su lugar primero desde su ignorancia en un medio tan versado y luego sacando punta con su inteligencia, su in-

tuición, sus lecturas, la seguridad de su figura, la que lleva consigo y la estampada en los lienzos que la pusieron en el centro de la tierra, color cobrizo ella –Lupe– que impulsa el rayo y sus centellas desde el color celeste de su mirada. Elena Poniatowska se interna en el personaje, lo percibe desde dentro, respeta sus diferencias, lo poetiza incluso, lo magnifica aun siendo Lupe Marín un meteorito que se estrella y destruye a veces lo que ama, lo que ama a veces.

Ese meterse y salir del personaje, hablar de él y como él es una particularidad de la obra poniatowskiana, de modo particular en los libros dedicados precisamente a sus personajes. Un ejemplo es *Querido Diego, te abraza Quiela*,¹⁰ cartas que al convertirse en novela pasan por un proceso de destilación de la pintura y la palabra. De ahí resulta una novela poética, germen de las dedicadas a Tina Modotti, Leonora Carrington y a Lupe Marín. Y no sólo es novela poética, pequeño tratado de arte, sino que es una novela corta, ejemplar dentro de este género literario, es una novelita acabada a mano que cumple una justicia poética con Angelina Beloff. *Querido Diego, te abraza Quiela* es germinación, sol naciente, preludio de otras piezas como parte de un proyecto mayor que fluctúa entre la literatura y otras artes, y la crítica de arte.

Además de “sus mujeres”, hay otros personajes homenajeados en la obra de Elena Poniatowska; entre muchos, Octavio Paz (*Octavio Paz. Las palabras del árbol*),¹¹ Juan Soriano (*Juan Soriano, niño de mil años*),¹² Guillermo Haro (*La piel del cielo*¹³ y *El Universo o nada. Biogra-*

¹⁰ Elena Poniatowska, *Querido Diego, te abraza Quiela*, Era, México, 1978.

¹¹ Elena Poniatowska, *Octavio Paz. Las palabras del árbol*, Plaza y Janés, México, 1998.

¹² Elena Poniatowska, *Juan Soriano, niño de mil años*, Plaza y Janés, México, 2000.

¹³ Elena Poniatowska, *La piel del cielo*, Alfaguara, Madrid, 2001.

fía del estrellero Guillermo Haro).¹⁴ De la reunión de estos libros, digamos biográficos –junto con *Tinísima*, *Leonora*, *Dos veces única*– resulta un mapa cultural de México hecho a partir de los personajes, siempre en relación con el contexto social: es el personaje y su contexto, es el contexto y su personaje, es el contexto como personaje, es el personaje como contexto. Más que puentes son piezas –personaje y contexto– fusionadas que tienen validez una en relación con la otra.

Es la de Elena Poniatowska una obra que vale en gran medida por la memoria, el archivo (dije en otro momento) de un país que es la “Suave Patria” y el “México profundo”. Son los volúmenes de *Todo México*, entre los que destaca en la línea de los personajes de la cultura el tomo 3: *La mirada que limpia* [Gabriel Figueroa],¹⁵ al igual que *Mariana Yampolsky y la buganvillia*,¹⁶ un librito como álbum de retratos dedicado a su amiga fotógrafa. Es éste un homenaje de Poniatowska a mujeres extranjeras quienes, como ella, se enamoraron de México y lo ataviaron con su arte.

El plan aglutinador de nuestra autora se diseña con base en sus entrevistas (iniciadas desde 1953), germen de una creación que abarca con su palabra –de la oral y colectiva a la íntima y subjetiva– los tiempos mexicanos, sus heridas y cicatrices, sus lamentos, pérdidas y ganancias, sus dolores, sus amores. La de Elena no sólo es obra literaria, sino histórica y cultural. Religiosamente en el centro están sus personajes de carne y hueso real y literario, y con el de Lupe Marín, la obra avanza. Los estudios críticos a ella dedicados han de avanzar también, y con *Dos veces única* se atisban nuevos modos de

¹⁴ Elena Poniatowska, *El Universo o nada. Biografía del estrellero Guillermo Haro*, Planeta, México, 2013.

¹⁵ Elena Poniatowska, *Todo México*, t. 3: *La mirada que limpia* [Gabriel Figueroa], Diana, México, 1996.

¹⁶ Elena Poniatowska, *Mariana Yampolsky y la buganvillia*, Plaza y Janés, México, 2001.

proceder en el acto de la creación. Cada quien habla con su propia voz (no sólo Lupe Marín), como cuando Renato Leduc le dice a Víctor Cuesta: “¿Por qué chingados no habrías de terminar la obra que tu hermano dejó trunca? Tus cuentos son muy buenos” (p. 259). Como muchos otros, este diálogo podría ser ficticio (digamos que lo es), pero así hablaba Renato Leduc, y además Elena Poniatowska sabe que en 1961 Víctor Cuesta Porte Petit fue autor de *Cuentos y leyendas*, y Leduc escribió el prólogo del libro.¹⁷ Dentro de la obra de Elena Poniatowska una vez más las narrativas que hacen una novela, en este caso *Dos veces única*, tienen como materia prima información verídica, que la autora maneja según su inventiva, y ésta en los hechos y detalles no necesariamente sigue un estricto orden cronológico y lineal, sí, la obra en su conjunto: de la juventud a la muerte de Lupe Marín, en *Dos veces única*.

La novela se desarrolla equitativamente entre la voz narrativa y el diálogo de los personajes, entre la voz de la autoría y su conocimiento de primera mano de algunos de éstos; un ejemplo es el capítulo 38, “El refugio”, de *Dos veces única* (pp. 303-306); a cinceladas, a brochazo puro, a lo Poniatowska, las figuras de María Félix, Alfa y Andrés Henestrosa, Chucho Reyes, Juan Soriano, Ramón Xirau, Dolores del Río, Octavio Paz, Carlos Fuentes, entre otros. Elena los conoce, sabe de sus vicios y virtudes, sus *spices and vices*, sus relaciones personales y los altibajos. La novela desafía también a sus lectores, quienes reconocen (o no) el contexto cultural (real o no) de la novela, sus códigos culturales. Hacer ésta con personas reales y construirlos en la ficción es tarea nada fácil.

¹⁷ De Víctor Cuesta Porte Petit es *Cuentos y leyendas*. Prólogo: Renato Leduc. Ilustraciones: Tomás Montero Torres, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1961.

En los diálogos de la novela se habla sin disfraces ni rodeos; los personajes ficticios se acercan y se alejan de los personajes reales (son los mismos y no, que han sido recreados), no hay engolosinamientos ni concesiones, no se trata de quedar bien con nadie (ni mal tampoco). Las relaciones de los personajes son complejas, sus acciones insertas en episodios de época. El libro no es un testimonio fidedigno, sino una biografía novelada con firma de autoría: Elena Poniatowska.

En la presentación de la novela, titulada “El México de Lupe Marín”, la autora habla de su gestación: entrevistas, conversaciones; ella no lo dice, pero la práctica de la entrevista se consolida (lo vemos sus lectores) como teoría, poética de una creación periodística y literaria. “¿Por qué una novela?” (pp. 10-11) pregunta dos veces Poniatowska. La primera de sus respuestas es doble: lo recogido en las entrevistas conformaba conjuntamente un “relato fantástico”, y con *Tinísima* (1992) y *Leonora* (2011), *Dos veces única* (2015) es la tercera pieza de sostén de un árbol de ramas y frutos femeninos de la historia de la primera mitad del siglo XX en México. La segunda respuesta es para configurar con la ficción el mapa mexicano: prehispánico, colonial, independiente, revolucionario, actual. ¿Cómo hacerlo? Con la construcción de personajes a partir de personas (lo que dicen, lo que piensan, lo que hacen, cómo se ven entre ellos, cómo ven a los otros, cómo son vistos, cómo se ven a sí mismos), muchos de ellos femeninos e imprescindibles en la cultura mexicana.

Lupe Marín ha salido de la cocina de donde era ama y señora; ha dejado de dar clases de costura en la (escuela) Sor Juana Inés de la Cruz; sigue leyendo sobre todo a los escritores rusos (“dostoievskiana” Lupe), a los franceses, ella misma se viste a “la francesa”. Ay, qué zapotlaneca tan europea. Sus intuiciones son acertadas, sus furias y revanchas ayudan a mantenerla viva, alerta y circunspecta (es única, sí). Es motivo de admiración y desprecio. Obstinada, aguantadora

(pero no dejada), honesta pero arbitraria, ofensiva, racista, fuerte, bella; hija poco amada por su madre (huérfana también de dos hijos), mala madre ella misma, resentida con sus hermanas, competitiva, inteligente, ignorante, deslumbradora, meridiana “cumbre borrascosa”, nota mal sonante, corazón de piedra. Como personaje no sólo da sentido al tiempo y al espacio, sino que es cuerpo relativo y rector del cruce cronotópico de la novela.

Dos veces única es capítulo del también y ya mencionado vasto proyecto de Elena Poniatowska, resultado de su fascinación al descubrir México a sus (casi) diez años de edad (los de ella) como lugar de su destino y proponerse –dice– “documentar a *mi país* [énfasis] por sus personajes que eran en sí mismos un territorio florido y contradictorio” (p. 11). ¿Será ésta la razón de la dedicatoria?, ¿pintar con amarillo territorios aún inexplorados?, ¿será también la relación abuela-nietos una de las pulsiones iluminadoras de la novela donde están a flor de piel sentimientos encontrados del amor y desamor a ultranza de sus personajes? Una y otra razón están presentes en esta biografía novelada de Lupe Marín, uno de los personajes icónicos (no sólo de reparto) de la cultura en México de la primera mitad del siglo XX. En su figura converge el nacionalismo propuesto en el mural revolucionario mexicano –la monumental figura de Diego Rivera– y la intelectualidad ejercida en la contemporaneidad de las ideas –la alquímica inteligencia de Jorge Cuesta. La novela está hecha con la química de Jorge Cuesta, con el arte de Diego Rivera, frente a los murales de los edificios, al roce del aislamiento de la poesía.

La vida recreada de Guadalupe Marín Preciado –que no biografía real, insisto– se desarrolla a lo largo de 50 capítulos. ¿Leer la novela desde los afectos y según se manifiestan entre papeles y documentos, pie de la ficción de Elena Poniatowska?, ¿es *Dos veces única* una historia familiar?, ¿leer *Dos veces única* como historia cultural a partir de una familia tan privada como pública?, ¿la historia

de una de las familias icónicas en la cultura mexicana, a partir de su protagonista, aludida en el título de esta novela y siendo única al morir justo el día con que titula su segundo libro, *Un día patrio*?

Guadalupe Loaeza cuenta, en su reseña para la presentación del libro,¹⁸ cómo Lupe Marín no pudo acudir a su cita para ir al Grito en el Zócalo en 1983, pero sí llegó a su “otra cita impostergable”. Loaeza describe que hacía mucho tiempo que una novela no la cimbraba tanto, ni tampoco “lloraba desconsoladamente” por una descripción como la que Poniatowska hace del suicidio de Jorge Cuesta. “Espléndida, esplendísimas novela” la llama, y termina su somera referencia sorprendida porque “Curiosamente con los años, esa mala madre para sus tres hijos se convirtió en una abuela amadísima por sus cinco nietos”. Hasta aquí Loaeza, quien ha remarcado las malas ironías de la vida.

Sandra Lorenzano reseña esta novela¹⁹—dice— “dedicada a México. A un México en plena ebullición posrevolucionaria”, en donde “una fuerza de la naturaleza” llamada Lupe Marín se instala en “un libro poderoso”, en una biografía transformada en novela, y nos invita a adentrarnos en ese mundo de imágenes literarias que recuerdan, una vez más, la figura y las obras de Diego. Y las recuerdan, sí, por Lupe eternizada en la pintura de Rivera, modelo también de Tina Modotti y de Frida Kahlo y de Juan Soriano, y ahora eternizada de otra manera en la novela de Elena Poniatowska. ¡Única Lupe Marín!

Fue hace 40 años (1976-2016) el inicio de una memoria hoy hecha libro. Acerquémonos a él (en una especie de *close reading*). Cuando en 1976 Elena Poniatowska entrevistó a Lupe Marín, la hija

¹⁸ Publicada en el periódico *Reforma* el 8 de octubre de 2015.

¹⁹ Sandra Lorenzano, “Dos veces única: otro modo de ser”, *Sin Embargo*, México, 18 de octubre de 2015.

de Zapotlán el Grande, Jalisco, tenía 80 años. Había nacido en 1895.²⁰ Ciento veinte años después –2015–, Elena Poniatowska publicó su libro *Dos veces única*. Si José Clemente Orozco, también de Zapotlán, es el de los pinceles violentos, Lupe Marín es la del cuerpo violento, perpetuado en las telas de Diego Rivera, en las hojas de Elena Poniatowska.

Lupe, la de “los dedos interminables”, los ojos, la boca (“boca olmeca”), las manos: “Esa mano es una garra y una flor de manita a la vez, un sarmiento, una raíz, una pata de gallo con espolones, un tronco de vid, una antiquísima concha de mar, una rama de marihuana, un flamboyán” (p. 14). Esta enumeración, real y simbólica, metafórica y metonímica, técnica del retrato con firma conocida, adelanta y resume los rasgos de una nueva biografía literaria, un libro de 50 capítulos, 25 entrevistas, 412 páginas, un índice y una muy nutrida bibliografía de 68 títulos.²¹ Para escribirlo, Elena leyó los dos libros escritos por la propia Lupe, releyó el México de fines del siglo XIX –el mapa de su historia, su geografía, su cultura, su literatura– y del siglo XX, se leyó a sí misma (sus entrevistas) y fijó en sus signos la memoria en movimiento de una época. Decidió así escribir una novela.

En este libro sobre María Guadalupe Marín Preciado (quien murió cuando tenía casi 88 años), está la Lupe de Diego Rivera (la Prieta Mula), la Lupe de Juan Soriano (también de Jalisco, los ojos de Juan –“niño de mil años”– parecían reflejo de los de Lupe, “ojos verdes y grises dentro de un círculo negro, ojos de gato, ojos de agua,

²⁰ Nació en Zapotlán el Grande el 16 de octubre de 1895 y murió en la Ciudad de México el 16 de septiembre de 1983.

²¹ Pareciera que el número 68 persigue a Elena. Su libro clásico sobre el movimiento estudiantil del 68, *La noche de Tlatelolco*, Ediciones Era, México, encuentra una especie de contrapartida en “La 68. Casa de Cultura Elena Poniatowska”, en Mérida, Yucatán.

ojos de traición, ojos pagados de sí mismos”, p. 21), la Lupe de Lupe (en *La Única* y la de *Un día patrio*), la Lupe de Poniatowska, “criolla de Jalisco”, “ojos de pantera”, celosa (“celos aun del aire matan”, temida Lupe), fiera y de fiera belleza de quien quedaron impresionados Valle Inclán, Julio Torri, Daniel Cosío Villegas, Pedro Enríquez Ureña, y a su manera, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y ¡Jorge Cuesta!

Qué lejos está Guadalupe Marín Preciado de su paisana Consuelito Velásquez (1916-2005). “Bésame mucho” es una canción, una ficción. Quiéranme mucho, ¿una quimera?, ¿querría Lupe que la quisieran? Sí, que la quisiera Isabel Preciado, su madre. Sí, que estuviera con ella su padre pero él había muerto el mismo día que la visitó y Lupe no lo sabía (¿sería así?). En el libro, y en la vida, nada de “Bésame mucho”, pero sí el cantar de la máquina Singer, el personaje que borda (costurera al fin), y al borde de una vida que sobrevive al poco cariño de la madre, al recuerdo de Celso, su hermano, al gineceo de las Marín Preciado (Justina, Victoria, María, Carmen, Mariana, Isabel, Lupe entre las siete), a la fuerza del ex Diego de Montparnasse, a la alta tensión de la inteligencia de Jorge Cuesta, a la sabiduría de los ateneístas, a los nardos y dardos de Los Contemporáneos, a las mujeres más fundantes de la cultura mexicana del siglo XX (vemos pasar fugazmente a *Tinísima* y a *Leonora*, en este girar de piezas que engarzan un tríptico helenístico), al amor de sus nietos. Lupe Marín, quien sobresalió a pesar de sí misma y debido también a ella misma. Estridente, sólo una mujer como Lupe Marín pudo salir –salto mortal– del telar de Diego para meterse en las aguas turbias de Cuesta, nueva “mulata de Córdoba”. ¿Dónde quedó tu intuición, Lupe Marín, tú que te las sabías de todas todas? Lupe, no amurallaste tu vida, pero sí cargaste a costas la inteligencia de México.

Dos matrimonios (uno con el aceite, el otro con el agua); con uno te casaste en 1922 (20 de julio: “Todavía tenía mucha fe en esa época”, dice Lupe a Elena, p. 33), del otro te divorciaste en 1938 y hu-

bieras enviudado en 1942 (13 de agosto), aunque te sentiste viuda de Diego Rivera en 1957 (24 de noviembre): “—¿Sabes cuál es mi mayor satisfacción? Haber sido *La única* en la vida de Diego Rivera... yo fui la única que se casó con él por la Iglesia” (p. 394); tres partos (Lupe Rivera Marín: 23 de octubre de 1924; Ruth Rivera Marín: 18 de junio de 1927; Lucio Antonio Cuesta Marín: 13 de marzo de 1930), cinco nietos (Juan Pablo, Diego Julián, Ruth María, Pedro Diego, Juan Coronel),²² huérfana de su hija (Ruth murió el 17 de diciembre de 1969; Lupe llora, eso sí, al enterarse de la enfermedad de Ruth), pero fue peor que una madrastra con su único hijo. Pocas amigas (seguidoras también, como la solidaria Concha Michel y la devota y generosa Martha Chapa). Muchos amigos, también enemigos, ¿de veras fuiste versión mexicana de “boca de infierno”? Lupe, apodo de Guadalupe, ¿guadalupana a tu manera?, ¿Coatlicue? No, que la Madre Tierra sí quería a su colibrí zurdo. Y dicen que tú nunca quisiste a tu hijo, versión que la novela refuerza. Apellidarse Cuesta Marín es ser presa de la fulminación de un rayo, de una inexistente química entre dos cuerpos, ¿o sólo fue la química?

Alta cocina, alta costura, alta Lupe Marín; lectora y relectora de Dostoyevski (pero tu vida no fue “ni crimen ni castigo”, aunque también castigaste, que no te pudiste olvidar del chicote con que fuiste tratada en tu niñez). Lupe osada, ¿malvada? Un mapa feme-

²² Las hijas y los nietos: Lupe Rivera con Juan Manuel Gómez Morín. Su hijo, Juan Pablo Gómez Rivera (2 junio de 1947). Lupe Rivera con Ernesto López Malo. Su hijo, Diego Julián López Rivera. Ruth Rivera con Pedro Alvarado. Su hija, Ruth María, Pedro Diego (3 de febrero de 1956). Ruth Rivera con Rafael Coronel. Su hijo, Juan Rafael Coronel Rivera (25 de mayo de 1961). Con sólo el manejo de estos nombres y apuntes de la historia de cada uno puede imaginarse el propio trabajo de rompecabezas que realiza Elena Poniatowska con las piezas que mueve, previo trabajo suyo con la hechura de cada una de éstas y del “sinfin” que aparece en toda su obra.

nino –“una mapa” (dirían mis estudiantes chicanos, y dirían bien) iluminado con “ojos verdes de sulfato de cobre, cuello largo, pecho plano, largas piernas”, pies grandes (calzados primero con los zapatos del hermano y después con las altas marcas europeas), es el nuevo trazo de esta novela de 2015 de Elena Poniatowska.

Vuelvo a la dedicatoria del libro, del que muchas de sus páginas rondan alrededor de la Guagua, como le decían a Lupe sus cinco nietos: “A Cristóbal Hagerman Haro, mi nieto”, escribe Elena Poniatowska. ¿Por qué dedicar libro tan duro a su nieto preferido dentro de sus preferidos y (aún) en edad pura? Por el respeto que con el cariño tiene Elena por Cristóbal. Las relaciones de parentesco en *Dos veces única* son distintas, aunque entre éstas también se pondera el amor de Jorge Cuesta por Cornelia Ruiz, su abuela paterna, “a quien Jorge quiso más que a sus padres” (p. 242).²³

“El México de Lupe Marín”, título de la presentación de la novela, tiene respuesta, cierre de la historia en el capítulo 50: “Un día patrio” (pp. 395-405). La autora resume la historia contada, la causa y los efectos de la manera de ser del personaje, del que ella vivió como desamor de la madre al día que reúne alrededor de ella a su familia, el día de su muerte. En ese capítulo se atan cabos, se explican y comprenden tal vez las relaciones de Lupe Marín con el mundo y, más que nada, con el mundo (¿mundillo?) intelectual que la asumió, aguantó, respetó, lo mismo que sus relaciones más cercanas, su familia: de sus padres a sus nietos. Ella, estrella en el árbol genealógico y en la historia que le regala Elena Poniatowska: su biografía novelada.

²³ El destino actúa por su cuenta: el 13 de agosto de 1942 Jorge Cuesta muere en la Ciudad de México y doña Cornelia Ruiz Portugal muere en Córdoba, Veracruz.

Lupe, mejor abuela que madre (lo dice Lupe Rivera Marín). ¿Mejor personaje que abuela?, ¿hasta dónde llega la ficción de la autora? En general, en esta novela no hay personajes ficticios, los hay ficcionalizados. Elena retoca la técnica de Diego Rivera, con la encáustica de Rivera ella también graba a fuego a su personaje: Lupe Marín. La escritura de Elena es también cera de abeja que aglutina la vida de una mujer que sobrevivió (“chiroteando”) en el más alto nivel de su época (imponiéndose).

Saga personal, familiar, de un país llamado México y de un lugar llamado Ciudad de México. Lupe Marín es “dos veces única”. Elena Poniatowska, perdurablemente única, una vez más en esta saga sagaz de una pluma que ha encontrado agujas en el pajar de un México del que Elena ha hecho fuerte su silencio. La pluma de Elena es también aguijón de abeja. Ella misma lo es: organizada, esencial en nuestro sistema. Abeja reina, abeja obrera. La más famosa escritora novohispana –entre todos los escritores– poetizó en el siglo XVII:

De la más fragante Rosa
nació la Abeja más bella,
a quien el limpio rocío
dio purísima materia.
Nace, pues, y apenas nace,
cuando en la misma moneda,
lo que en perlas recibió,
empieza a pagar en perlas.

Y yo digo (mal copiando por supuesto a nuestra musa) de la escritora más famosa del ya siglo XXI:

De la más constante prosa
nació Poniatowska Elena,
quien a mil pulsos de escritos
nos da incendiaria materia.

Hace, pues, y apenas hace,
cuando en la misma novela,
lo que en telas recibió,
empieza a pagar en letras.

Es el pago a México, deuda a México y deuda eterna de México a ella. En su nuevo recibo, vale, letra de pago –*Dos veces única*–, Elena ficcionaliza a Lupe Marín y con este libro adelanta y anuncia *Las indómitas*,²⁴ libro que entra en la línea de *Las soldaderas*,²⁵ antecedente de *Las siete cabritas*.²⁶ No cabe duda, Elena Poniatowska es vanguardia en las filas femeninas de la cultura mexicana.

Indómita, “más loca –loqueta– que una cabra”, el personaje de Lupe Marín de *Dos veces única*, ya moldeado, va de *La creación* de Diego Rivera a la recreación de Elena Poniatowska, novela intensa y extensa. Diego la pinta, Elena la narra, Lupe habla de sí misma y su “yo” se desplaza a “ella” como si fuera otra persona:

Se le viene a la cabeza la imagen de Diego, el gigantón que la sacó de la pobreza y le construyó un altar en Chapingo porque ella, Lupe Marín, es única y merecía más que vivir y morir en Zapotlán el Grande. Su lugar está aquí, en el altar de Chapingo, su vientre a la vista, su desnudez de tierra tasajeada, su desnudez de sol, su desnudez de muerte (p. 399).

La pintura de Diego Rivera se mete a la literatura de Elena Poniatowska, y a la vez Lupe Marín es única en estas dos obras y está

²⁴ Elena Poniatowska, *Las indómitas*, Seix Barral, Barcelona, 2016. En esta recopilación de ensayos están Jesusa Palancares, Nellie Campobello, Josefina Vicens, Rosario Castellanos, Rosario Ibarra de Piedra y (ahora) Marta Lamas.

²⁵ Elena Poniatowska, *Las soldaderas*, Ediciones Era/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1999.

²⁶ Elena Poniatowska, *Las siete cabritas*, Ediciones Era, México, 2000.

ya –lo quiso, lo pudo– en la rotonda de la cultura de México. Su vida aquí contada, en el centro de otras vidas aquí también presentes, es uno de los hilos de época del gran telar de letras de Elena Poniatowska, autora de una “cornucopia literaria mexicana”,²⁷ copeteada de viejos y nuevos signos.

Dos veces única está en la hilera de tan histórica y geográfica obra mexicana de Elena Poniatowska. Sólo una pluma como la suya se lee de un jalón pero queda para la vida: *Dos veces única* pertenece a dos únicas mujeres. “Oye, tú, ¿ves que soy única?”, le dice Lupe a Elena. “Y ahora dos veces, gracias a ti. Y en serio, tú, ¿fue nuestra entrevista el hilo donde comenzó nuestro libro?”, otra vez pregunta Lupe. Y una tercera pregunta, ésta sí del libro: “–Juan Coronel, ¿tú crees que algún día alguien escriba mi biografía?” (p. 374). Aquí tenemos la respuesta. Felices los lectores: de los hilos de costura de Lupe Marín, Elena Poniatowska fue tejiendo los hilos de su *Dos veces única*. Autora y personaje nos pertenecen. No hay vuelta atrás. “Ni una puntada más, tú”.

²⁷ Título de José Alvarado, *Cornucopia de México*, La Casa de España en México, México, 1940.

Contemporánea

HÉCTOR AGUILAR CAMÍN

Adiós a los padres



DEBOLSILLO

Adiós a los padres,
de Héctor Aguilar Camín

*Edith Negrín**

Cómo volver al lugar que ya no está.
Imposible encontrarlo.

JOSÉ EMILIO PACHECO
“La barranca del muerto”

Hombre de su tiempo

Hombre de su tiempo, Héctor Aguilar Camín comparte con los mejores intelectuales contemporáneos la inquietud de descubrir y preservar la memoria, la colectiva y la personal. La indagación en el pasado, practicada por el historiador, su profesión inicial, para poder esclarecer el presente, el cual aborda a partir de la cotidiana labor periodística, se aúnan y encuentran su mejor expresión en la escritura narrativa. Esta última considerada por el autor, como ha hecho constar en varias ocasiones, su verdadera vocación.

En 2014, tras una fértil trayectoria escritural, Aguilar Camín, nacido en Chetumal, en 1946, ofrece a los lectores *Adiós a los padres*, una especie de autobiografía novelada. Con este libro, se inserta en el caudal de narrativas vivenciales o escrituras del yo que caracteri-

* Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.

zan la cultura latinoamericana –entre otras– a inicios del siglo XXI. Una multiplicación no exclusiva de la literatura, pues las ciencias sociales se inclinan cada vez más a analizar el papel histórico de los sujetos, los individuos, los actores, después de años de privilegiar el rol de las colectividades como el pueblo o la clase. La investigadora Leonor Arfuch mira en esta proliferación, que implica la necesidad de dejar huella enfatizando lo personal y haciendo público el espacio de la intimidad, una respuesta al automatismo, a la uniformidad, a la pérdida de certezas de nuestra existencia actual.¹

Sin duda la ambición de aprehender el significado de los acontecimientos pretéritos, se vincula con el imperativo de aproximarse a esa abstracción inasible, “la verdad”; en el caso de Aguilar Camín, además de lo personal se trata de una búsqueda generacional. Como integrante de la Generación del 68, caracterizada por su desconfianza en el sistema político mexicano, la certidumbre del ocultamiento oficial de los hechos, la voluntad de cambio y la persecución de autenticidades, ha asumido una actitud crítica que se imbrica con un compromiso ético. Así, a fines de la década de 1970 el escritor participa en un libro colectivo titulado *Historia: ¿para qué?*; y tiene en su haber unas dos decenas de libros donde estudia la Revolución Mexicana, la modernidad, la izquierda, el posible futuro del país. En su trabajo literario, la (im)posibilidad de acceder a la verdad es el tema de una de sus mejores novelas, *Morir en el Golfo* (1985), por citar un ejemplo. Comentando otra de sus narraciones, *La guerra de Galio*, escribió Carlos Fuentes “para poder conocer la verdad, no hay camino más seguro que una mentira llamada novela”.²

Acceder a la verdad es un anhelo inalcanzable, parece ser la premisa subyacente a la escritura del polígrafo, de ahí su constante

¹ Leonor Arfuch, *Crítica cultural entre política y poética*, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2008, p. 144.

² Carlos Fuentes, “Héctor Aguilar Camín: la verdad de la mentira”, en *La gran novela latinoamericana*, Alfaguara, México, 2001, p. 322.

vaivén entre la realidad y la ficción, muy propio también de esta centuria –incluso una de sus narraciones, *La tragedia de Colosio* (2009), se subtitula “novela sin ficción”.

Narraciones políticas, novelas “familiares”

La preocupación de Héctor Aguilar Camín por hurgar en el pasado nacional, alumbrando las zonas ocultas, para entender el presente, ha fertilizado sus novelas políticas. Por otra parte, su obsesión por descubrir e interpretar su pasado personal ha producido narraciones que podríamos llamar “familiares”, donde la trama se vincula con hechos o relatos de sus allegados. En el caso de *Adiós a los padres*, se observa apenas en un sentido muy lato, lo que define a otras novelas latinoamericanas ubicadas por los investigadores en el mismo rubro, esto es, que la familia es imagen de la nación.³ Aquí la narración se focaliza en una familia biológica, pero la situación histórico-política se filtra por hendiduras más o menos secundarias y nunca deja de estar presente. Así, las acciones cotidianas dejan entrever el entorno del devenir familiar, visualizado por un lector español como “[...] tiempos convulsos en los que los proyectos personales quedaban a merced de ciclones, huracanes, terremotos, expropiaciones, devaluaciones de moneda, o de las sucesivas revueltas políticas”.⁴

En sus narraciones, ya sean políticas o familiares, Aguilar Camín opta, como la mayor parte de quienes participaron, presenciaron o simplemente supieron del movimiento estudiantil de 1968, que da nombre a la generación, por una escritura “realista”, de acuerdo con su vocación testimonial. Algunas de sus obras ante-

³ Margarita Saona, *Novelas familiares. Figuraciones de la nación en la novela latinoamericana contemporánea*, Beatriz Viterbo, Argentina, 2004, p. 11.

⁴ Ernesto Calabuig, “Adiós a los padres”, *El Cultural* [www.elcultural.com/revista/letras/Adios-a-los-padres/36946].

riores están construidas más o menos explícitamente con las experiencias vividas. Sin embargo, es en *Adiós a los padres* donde reinventa la historia de su familia, que Aguilar Camín cumple, en estricto sentido, con los requisitos canónicos de la autobiografía literaria, como la autorreferencialidad. Esto es, el narrador-protagonista lleva el mismo nombre que el autor, y coincide con él en edad y circunstancias. El llamado pacto autobiográfico entre el autor y los lectores, de que habla el estudioso Philippe Lejeune, se fundamenta en que ambas partes presuponen y asumen la veracidad de lo narrado.⁵ De ahí el imperativo de aludir a lugares, fechas y acontecimientos extratextuales, que constituyen marcas de época y completan el significado de la narración.

Héctor Aguilar Camín maneja con inteligencia las dinámicas del campo cultural mexicano, dentro del cual es una figura relevante, para reforzar y a la vez cuestionar la mencionada ilusión de veracidad. En diversos foros en México y en el extranjero ha reiterado que para él escribir este largo adiós significó una dolorosa vivencia personal, pero no excluye una cierta dosis de ficción. Ha afirmado, por ejemplo:

Yo no he inventado absolutamente nada, todo lo que está ahí escrito es verdadero. A lo mejor está contado elaboradamente, pero todo es estrictamente apegado a circunstancias reales. No me permití ningún puente ficticio; todo es fidedigno, salvo la fabulación que hay en la memoria. Yo no puedo decir que haya sido exactamente así: lo que sí puedo afirmar es que así está hilvanado en mi memoria.⁶

Comentó también, en alguna entrevista, que empezó a concebir este libro desde los 16 años. Pudo conseguirlo medio siglo des-

⁵ Leonor Arfuch, *Crítica cultural entre política y poética*, op. cit., p. 150.

⁶ Héctor Aguilar Camín, “Los padres son los seres más cercanos y al mismo tiempo, los más misteriosos”, en Carlos Olivares Baró, “La Cultura en México”, *Siempre!* [www.siempre.com.mx/tag/carlos-olivares-baro/page/2/].

pués. Apenas entonces, una vez ausentes los padres, puede, en sus palabras, historiar sus emociones.⁷

Pero también ha expresado que el libro es sobre todo una aventura literaria:

—Ésta no es mi autobiografía, el yo que narra es un yo instrumental. Soy yo, pero no soy yo. Soy yo, en tanto instrumento para contar la vida de esos que son mis padres, pero a los que no quiero contar como si fueran mis padres, quiero contarlos una y otra vez como Emma Camín, Héctor Aguilar y Luisa Camín o como Emma, o doña Luisa, o como Marrufo, o como Godot, o como Hectorcito...⁸

Tales actividades externas al libro suscitan la intriga acerca de la ilusión de veracidad de la historia contada. En estas líneas, más que esta certidumbre referencial, nos interesa su verosimilitud en tanto literatura. Innecesario reiterar que la selección y organización de los acontecimientos, para convertirlos en una narrativa con sentido obliga al autor a alterar la referencialidad estricta.

Un epígrafe fotográfico

Dos veces, una en la primera de forros del libro, en tonos sepia, y otra justo antes de iniciar la narración, en blanco y negro, se presenta una fotografía de los padres del narrador: Héctor y Emma, jóvenes y felices durante su luna de miel en una soleada y tranquila playa de Campeche.⁹ A manera de epígrafe, la imagen le sirve al narrador

⁷ Héctor Aguilar Camín, *Adiós a los padres*, Penguin Random House, México, 2014, p. 224.

⁸ Héctor Aguilar Camín, “Los padres son los seres más cercanos y al mismo tiempo, los más misteriosos”, *op. cit.*

⁹ Héctor Aguilar Camín, *Adiós a los padres*, *op. cit.*, p. 8. Todas las citas de la novela corresponden a la edición mencionada, a menos que haya otra indicación. En adelante se mencionará sólo la página entre paréntesis.

para imaginar y describir ese momento de dicha y comunicación perfecta de la pareja. A continuación, en unas pocas líneas, se contrasta esa estampa de radiante bienaventuranza, con el panorama histórico convulso que lo enmarca, sin contaminarlo, el desembarco de Normandía en la Segunda Guerra Mundial. El párrafo siguiente describe a los padres ya envejecidos, con más de 80 años, achacosos y sobre todo, separados. El hijo, desde la distancia temporal, reflexiona: “De los rostros de la foto inicial no quedan sino escombros, el eco juvenil de una sonrisa, alguna frase clara que cruza por el cerco tembloroso de los labios” (p. 9).

A excepción del momento ilusorio perpetuado por la fotografía, la vida familiar está siempre contagiada y determinada por el contexto histórico, con un acento importante en el acontecer geográfico.

La novela está dividida en 13 capítulos, encabezados por un lugar y una fecha.¹⁰ A continuación se inserta un Epílogo. El capítulo inicial reza “Ciudad de México, 2004”. El siguiente se remonta hasta 1938 y a continuación todos llevan fechas en progresión cronológica anteriores al primero, al cual se van aproximando. El que el doce y el trece son posteriores al inicial y se sitúan en 2005 y 2010. La acción del segundo, el tercero y el cuarto, ocurre en Chetumal y en los posteriores, tanto como en el Epílogo, en la Ciudad de México. Pero la dinámica de los acontecimientos desborda las fechas explícitas.

El narrador Héctor, fija como presente el lapso de la escritura del libro, que precisa alrededor de 2004, cuando se acerca a los 70 (p. 11), y se encuentra en la plenitud de la madurez existencial e intelectual. Desde ese presente, mediante aquel juego titubeante que José

¹⁰ Los encabezados son “Ciudad de México, 2004”; “Chetumal, 1938”; “Chetumal, 1946”; “Chetumal, 1955”; “Ciudad de México, 1959”; “Ciudad de México, 1964”; “Ciudad de México, 1969”; “Ciudad de México, 1976”; “Ciudad de México, 1991”; “Ciudad de México, 1995”; “Ciudad de México, 1998”; “Ciudad de México, 2005”; “Ciudad de México, 2010”; “Epílogo”.

Emilio Pacheco sintetizara como “me acuerdo, no me acuerdo”,¹¹ va y viene por los planos temporales de la historia narrada –que pueden sintetizarse en cinco grandes planos del pasado. Desde ese presente afirma: “Las más de las veces mis recuerdos se abren en la oscuridad como los gemidos en el sueño. Voy sobre los restos de mi memoria en busca de Emma y Héctor como quien brinca sobre las piedras salidas de un río” (p. 14).

Evoca así, como el plano más distante, el primero del pasado, el de los progenitores de los suyos, que emigraron de España hacia América. Los abuelos maternos, Josefa García y Manuel Camín, nacen en Asturias, emigran a Camagüey, Cuba, donde viven algunos años; finalmente arriban a Chetumal, que entonces se llamaba Payo Obispo con sus hijas Emma y Luisa. De los abuelos paternos, dice el narrador que “su historia se pierde en la bruma de las islas” (p. 32). En una línea de antepasados que se remontan al imperio francés, se destaca a un José Aguilar López, casado con Natalia Carrasco, los padres del abuelo de Héctor, José Guadalupe Aguilar Carrasco, rico y poderoso empresario en Payo Obispo, casado con Juana Escolástica Marrufo.

A continuación habría una segunda fase pretérita, que relata el encuentro entre los padres, Emma Camín y Héctor Aguilar Marrufo, su matrimonio –al que sigue el momento conservado por la instantánea– y los primeros años de su vida conyugal. Esta fase inicial de la vida de la joven pareja transcurre en Chetumal –“un pueblo de ocho calles por siete” (p. 38)–, señalados por el descubrimiento mutuo, el amor, la llegada de los hijos y el resplandor de la madera que el padre trabajaba.

Acontecimientos diversos llevan a la familia a alternar breves periodos de bonanza, gracias al éxito de las labores paternas, con

¹¹ José Emilio Pacheco, *Las batallas en el desierto*, Tusquets Editores, México, 2010, p. 13.

etapas de fracaso, en las cuales desempeña un papel fundamental el abuelo paterno, José Guadalupe Aguilar Carrasco, quien, en su ambición de dinero y poder, no vacila en destruir al hombre bueno, soñador y débil que era Héctor-padre. La caracterización de este personaje se abre como un intersticio que permite apreciar el autoritarismo y la injusticia del sistema político.

También interviene en la biografía familiar el destino, bajo la forma de las fuerzas destructivas de la naturaleza; ya fallecidos los padres, el narrador recuerda momentos vividos durante el huracán “Janet” que destruyó Chetumal en 1955. Al momento del ataque del temporal, el padre no estaba en casa, pues trabajaba fuera, en tanto la madre se encargaba de la familia; una separación breve que parece anticipar y simbolizar la gran ausencia posterior. Rememora Héctor, el hijo, “¿Dónde está Héctor [padre] el día que el Ciclón arrasa Chetumal, acaba con su casa, está a punto de acabar con su familia y deja Chetumal hecho un astillero? Está en el campamento de falla-bón, en la frontera de Belice y Guatemala, recogiendo madera” (pp. 73-74). Evoca asimismo la imagen materna:

El viento del ciclón desclava las partes altas del frontis de nuestra casa en Chetumal y Emma corre hacia la pared de madera que amenaza con venirse abajo para detenerla con sus manos. En esa posición la tengo detenida: sosteniendo la catástrofe que cae sobre su casa con una voluntad indiferente al tamaño de sus fuerzas (p. 285).

Una vez malogrado el proyecto maderero del padre, pese a sus esfuerzos, la familia, como tantas otras de la provincia mexicana, se ve obligada a trasladarse a la inhóspita capital, que aún se llamaba Distrito Federal. Se abre así el tercer plano del ayer, con un cambio espacial determinante. Ante la incapacidad de Héctor-padre para conseguir medios de supervivencia, y ya con el compromiso de cinco hijos, las mujeres mayores se hacen cargo del sostenimiento del hogar.

En esta etapa urbana ocurre el acontecimiento primordial que impronta la vida del clan; presentado casi al inicio de la narración, enmarca la historia. El narrador Héctor recuerda cómo en su adolescencia, el padre abandonó el hogar; y cómo reapareció buscándolo a él por teléfono 36 años después: “treinta y seis años de perfecta ausencia”, “una ausencia que ha llenado mi vida” (p. 11). La partida del padre señala una cuarta fase, durante la cual la narración describe dos espacialidades, la materna y la paterna, como veremos.

Treinta y seis años después, el regreso del progenitor, en condiciones deplorables, solicitando el apoyo de un hijo adulto, felizmente establecido, señala un quinto plano. En éste la narración se centra en el vínculo entre Héctor-padre y Héctor-hijo; el resto de la familia queda un poco al margen. En una inversión de los roles tradicionales, el hijo recupera y protege al padre, lo ayuda a reorganizar su vida. Esta época refiere un breve periodo de involuntario acercamiento físico de los padres, que enferman de neumonía y ocupan habitaciones del mismo hospital. La proximidad no es casual, se debe a que Héctor hijo juega a dirigir el sino más allá de las páginas de la novela.

En 2005 Emma vuelve a ser hospitalizada de emergencia y fallece después de que los recursos médicos fueron inútiles para curarla. En 2010, muere el padre, víctima del deterioro cerebral. La trama entonces cierra el círculo y vuelve al presente, a las conjeturas sobre el posible sitio de reposo de las respectivas cenizas del padre y la madre que angustian a Héctor-narrador. Al titánico esfuerzo memorioso, al ajuste de cuentas con ambos progenitores y, sobre todo, consigo mismo, que representa la escritura del libro.

Universos paralelos

Como se ha dicho, en la fase de 36 años de separación, la voz narrativa configura dos universos bien diferenciados: el que lleva el signo de

la madre, y el que rodea al padre. El mundo materno está presidido por la figura de Emma, siempre aliada a su hermana Luisa. Ambas incansables y optimistas que, para mantener a la familia unida, se dedican a la costura y habilitan una casa para albergar pensionados. Arrostran y sortean todo tipo de obstáculos. Juntas dirigen una comunidad señalada por el orden, la pulcritud, el trabajo y los valores. Cumplen sus propósitos durante muchos años de renunciamentos y sacrificios cotidianos, que el narrador describe como “una epopeya mínima, terca, orgullosa y humilde” (p. 118).

La dupla madre y tía ubica a la familia en barrios de nivel alto o medio alto: Polanco, la Roma, la Condesa; los hijos asisten a escuelas privadas y juegan en soleados parques. La casa de la Avenida México adquiere una importancia simbólica, es emblema de la protección de la intimidad; alberga la cohesión de los hermanos a partir de las canciones de la madre, y el chocolate caliente preparado por la tía y, sobre todo, por medio de las incesantes conversaciones.

Para reconstruir el mundo de la madre, Héctor bucea en sus propios recuerdos, las casas que habitó, las escuelas a las que asistió, sus problemas de adolescente inadaptado. Centra la anécdota en sus pensamientos y actividades personales, ofrece indicios de la circunstancia, de manera importante, por ejemplo, los programas televisados, desde las caricaturas hasta los noticieros que transmitían la llegada del hombre a la luna. Desde la escucha de radionovelas, hasta la pasión por un boxeador. Para explicar este mundo trata de volver al lugar o a los lugares que ya no están: la infancia y la adolescencia. Complementa sus remembranzas con las de su madre, su tía, sus hermanos. Además de las pláticas recordadas, graba los relatos de las mujeres mayores.

Para narrar el universo paterno, durante los años no compartidos, Héctor-hijo cuenta con las versiones de sí mismo del padre, en el reencuentro con un hombre decrepito que con el paso del tiempo se refugia cada vez más en el olvido senil. Se basa asimismo, en docu-

mentos diversos, a los que se aproxima con mirada de historiador. El mundo del padre, de suyo, tiene un toque quimérico: su compañera de muchos años, Nelly Mulley, se dedicaba a adivinar el futuro. Sólo a propósito de ella y de otros videntes y consultores de almas que hacia las décadas de 1940 y 1950 al parecer proliferaban en la capital mexicana, se permite el narrador algunos toques de humorismo. Por ejemplo, menciona: “una nota de prensa de 1957 aparecida en un imposible diario de Oregón. La nota reporta que la quiromántica Nelly Mulley ha recibido una puñalada en su consultorio de Bucareli de manos de un cliente enojado porque no le adivinó el número ganador de la lotería” (p. 191).

La indagación sobre los adivinos incluye noticias periodísticas, actas judiciales, y documentos tan curiosos como la envoltura de unos chicles que contenían por un lado la efigie de Nelly, gitana con bola de cristal; y por otro, una profecía de la suerte del consumidor. El augurio estaba escrito con tinta invisible; para que apareciera había que acercar al papel una llama. El tema de los adivinos permite al narrador un enlace explícito con el contexto. Por una parte se alude a personajes históricos, entre ellos, presidentes de la República. Por otra, el fingimiento que la profesión quiromántica y otras similares implican, empezando por el uso necesario de nombres extranjeros (Ari Jirimichel, Seleimán Kartum, Nelly Mulley) sugiere la simulación y las zonas ocultas del sistema político mexicano.

A diferencia de Emma, en las zonas urbanas vinculadas con don Héctor domina la sordidez. El narrador recuerda haberse encontrado con él cerca del antiguo Frontón México, “un barrio de cantinas y fondas, antros de rumba, consultorios de médicos venéreos, dentistas arqueológicos, abogados naufragantes, hoteles y funerarias, expendios de periódicos. Comercios con mostradores a la calle, coches que atestan las calles y caminan entre charcos, cáscaras, colillas, papeles, la eterna novedad de la basura en la ciudad antigua, inagotablemente activa, sucia, degradada” (p. 153).

Para configurar el mundo del padre, además de la investigación documental, el narrador llena los vacíos con la imaginación. Cuando el padre regresa, en 1995, el narrador recapitula. “Al paso de los años Ema ha construido un mundo. Héctor ha desaparecido del suyo [...] Héctor es un minusválido amoroso, social y familiar; su antigua mujer, una giganta de esos menesteres” (p. 255).

Es esa la impresión que queda una vez fallecidos.

La oralidad, la evocación y la vocación

Parte importantísima del pasado del narrador Héctor son las conversaciones, los relatos a diario escuchados a su madre y a su tía. Afirma que ambas tienen un “temible don de lengua” (p. 120); que “el mayor placer de las hermanas es conversar” (p. 291). Cuando dejan de coser para obtener dinero, Emma y Luisa “más que a los hijos y los nietos pueden dedicarse entonces a las verdaderas pasiones de su vida que son acompañarse y recordar. Son sus años estelares como fabuladoras de su mundo” (p. 231).

En los recuerdos, Emma siempre canta y cuenta: “cuenta y vuelve a contar retazos de su vida en esos sitios como en una versión casera de los bardos sagrados que recorrían pueblos y caminos repitiendo sus historias, hasta dejarlas pulidas, fijas y fieles en la atención infiel de sus oyentes” (p. 286),

De la escucha cotidiana de los relatos de la madre y la tía surge la vocación del narrador: “He puesto muchos pasajes de esa memoria [la de ellas] en este libro que no es en muchos sentidos sino la prolongación de sus relatos, una forma de darle duración a sus palabras, ya que no puedo dársela a sus vidas” (p. 218).

Las pláticas de las mujeres mayores despiertan la curiosidad de Héctor, que luego continúa investigando. Así es capaz de reproducir los intrínquilis de la familia de al menos dos generaciones, in-

troduciendo una gran cantidad de hombres y mujeres, hermanos, hermanas, padres, abuelos, tíos, primos, amigos, enemigos. Formas y colores, aromas, sonidos de paisajes de la provincia y la capital se reproducen para enmarcar los diversos avatares de cada hombre o mujer evocados. Todo a partir de la recreación del habla y la cultura de la península, de suyo merecería un análisis.

En efecto, no puede volverse a los lugares que ya no están, como la infancia o la adolescencia ni a los pobladores de entonces, pero puede darse vida a los seres queridos en sitios más duraderos, los literarios. Eso es lo que hace Héctor Aguilar Camín en *Adiós a los padres*. Así, Emma y Luisa, amorosas y combatientes, dibujadas en toda su grandeza, tanto como Héctor el padre, en su resignada aceptación del destino, se han vuelto personajes imborrables.

Bibliografía

- Aguilar Camín, Héctor, *Adiós a los padres*, Penguin Random House, México, 2014.
- , “Los padres son los seres más cercanos y, al mismo tiempo, los más misteriosos”, entrevista con Carlos Olivares Baró, “La Cultura en México”, en revista *Siempre!*, 22 de octubre, 2014a [www.siempre.com.mx/tag/carlos-olivares-baro/page/2/], fecha de consulta: 25 de julio de 2016.
- Arfuch, Leonor, *Crítica cultural entre política y poética*, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2008.
- Calabuig, Ernesto, “Adiós a los padres”, *El Cultural*, 2015 [www.elcultural.com/revista/letras/Adios-a-los-padres/36946], fecha de consulta: 1 de julio de 2016.
- Fuentes, Carlos, “Héctor Aguilar Camín: la verdad de la mentira”, en *La gran novela latinoamericana*, Alfaguara, México, 2011, pp. 314-322.
- Pacheco, José Emilio (1981), *Las batallas en el desierto*, Tusquets Editores, España, 2010.
- Saona, Margarita, *Novelas familiares, figuraciones de la nación en la novela latinoamericana contemporánea*, Beatriz Viterbo, Argentina, 2004.



Fotografía: Héctor García | Agencia Reforma

Tínísima, historia, drama y biografía*

Álvaro Ruiz Abreu**

Pero ¡no pasarán!
Os los digo yo, la Pasionaria.

ELENA PONIATOWSKA
Tínísima

La mañana del 21 de febrero de 1930, Tina Modotti llega a la estación de Buenavista, “[...] la niebla mañanera parece una manta abandonada sobre las vías”, y la italiana camina junto a Manuel Álvarez Bravo, Lola y el hijo de ambos, entre la mirada vigilante de los agentes de Gobernación, encargados de llevar a cabo la deportación. Y sentada mira por última vez a sus amigos y camaradas. En Veracruz se apresura a tomar el barco holandés Edam, va esposada. El capitán ordena que le quiten las esposas, y ya “libre” es encerrada en un

* Elena Poniatowska, *Tínísima*, Ediciones Era, México, 1999; en adelante todas las citas de este libro se señalarán únicamente con el número de páginas entre paréntesis.

** Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

camarote. Sólo la sacan a la hora de comer. Muy pronto, el mismo capitán ordena que no la sigan ni la vigilen, ahora sin grilletes puede pasear a sus anchas “[...] por cubierta, tomar el aire y el sol en una silla de lona que alguien insiste en cederle. De nuevo, su elegancia se impone” (p. 290). La pesadilla mexicana, el ruido político, las maquinaciones de Plutarco Elías Calles y Pascual Ortiz el Nopalito y la evidencia de lo que sería el Maximato, se alejan de su mente, pero los ojos de Tina Modotti se llevan grabado el país bárbaro, autoritario, antidemocrático, que ha padecido. El personaje es una aventura constante que va de un lado a otro, arriesgando su vida, sus deseos, ante todo su ideología que es la del momento: comunista militante de la línea ortodoxa de la Comintern que controla el Kremlin. En su viaje de regreso a Europa, Tina escribe a Edward Weston, siempre pensó en él, como el maestro que la introdujo en la fotografía, le enseñó a apreciar el arte, la poesía, la sedujo y la hizo independiente, una mujer segura. Weston fue para ella un interlocutor, aunque él permanecía en Los Ángeles, en su trabajo y su país, mientras que Tina caminaba a tientas buscando tal vez la razón de tanto sinsentido, una explicación del mundo desigual, injusto, canalla que le había tocado vivir. Y México era el centro de ese mundo, al menos en esos días, luego comprobaría que Europa estaba al borde del abismo, que en Alemania e Italia se estaba gestando el regreso a la barbarie, el nazismo.

Hurgar en la historia, construir una novela

Para escribir este libro Elena Poniatowska hurgó, como buena reportera, en los archivos del Partido Comunista Mexicano de la década de 1920, en los periódicos de la época, incluido el radical o rojo *El Ma-*

chete, que estuvo prohibido durante el Maximato. Revisó la correspondencia de Tina Modotti y sus compañeros –amantes y colegas, correigionarios y amigos– que conoció en Estados Unidos, México, Moscú y en París, luego en España. Se metió a fondo en las biografías de varios artistas y militantes del partido que van apareciendo a lo largo de *Tinísima*, como Vittorio Vidali, Edward Weston, Xavier Guerrero, Diego Rivera, el poeta Ricardo Gómez Robelo, Pepe Quintanilla, Alexandra Kolontái, Pablo O’Higgins, Juan de la Cabada, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, Sacco y Vancetti, y una larga lista. Cita en su libro discursos del mismo camarada Stalin, y seguramente convertido en ficción el texto en que Tina Modotti comparece ante el Tribunal Revolucionario de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) encargado de descubrir enemigos de la Revolución de Octubre. Tina Modotti confesó sus “pecados” o desviaciones, también considerados errores en los juicios que ya en 1934 se volvieron una rutina. Después del interrogatorio ella siente que la “han vaciado” y no puede racionalizar el sufrimiento que la invade pues en esa silla frente a sus verdugos tuvo que recordar, rescatar escenas del pasado, propias de su intimidad. Le han arrebatado la parte humana de su ser. Y se vio obligado a alabar al camarada Stalin por su Plan Quinquenal, por implantar orden y grandes empresas industriales en la URSS. Tuvo que confesar lo que el tribunal no quería oír ni le importaba un comino saber, por ejemplo, la escena en que la solicita Hollywood para convertirla en estrella del cine: “[...] amé con pasión la suavidad de la seda de los kimonos. Hacía teatro con un grupo de aficionados, una noche llegó a vernos un scout buscador de talentos de Hollywood y me señaló: *You. You are exactly what we need*. Perdón por decirlo en inglés. Me necesitaban” (p. 396).

El libro es la historia de una militante de izquierda, una amante insuperable solicitada por todos los ojos que se posaran en su cuerpo,

mujer radical y a ratos ciega de ideología y también arropada en el desamparo, artista tardía dedicada a captar con su cámara la cruda realidad de hombres y mujeres indígenas, militante que fue azotada por el torbellino estalinista de la década de 1930 y por eso mismo enemiga del fascismo que levantaba su bandera en Italia y se erigía en la Alemania del Tercer Reich como el futuro de Europa. Perseguida, encarcelada, se le consideró un peligro para la democracia y México la calificó persona *non grata* y bajo arresto la embarcó en Veracruz en el *Edam* rumbo a Alemania. Parecía un ser infectado de la peste. Sola, indefensa, resistió la tortura moral que representó ser expulsada de México. No podía regresar a su país, Italia, en manos de Mussolini, tampoco quedarse en Berlín, y su única escapatoria era Moscú adonde la lleva Vidali, enamorado de ella, y la entrega a los dirigentes del Socorro Rojo, una facción de estalinismo que enviaba espías a varios lugares del mundo, protegía a los comunistas perseguidos y eran recibidos en casa. Tina fue crucial en esos años por su fidelidad y su entrega a los demás y porque podía comunicarse en español, inglés, francés, italiano y alemán. Esta mujer, en manos de Poniatowska, es un portento, pero principalmente un rincón donde anidan y fermentan las contradicciones más visibles de la lucha de esos años: comunismo contra fascismo, capitalismo contra socialismo. Su historia familiar es ya una ficción, aunque aparece contada desde su propio punto de vista cuando le dice a sus inquisidores estalinistas que nació en Udine, “y siempre fuimos pobres, más que pobres, miserables –Tina se detiene para exhalar el humo y darle una nueva chupada al cigarro. La polenta, en Italia, pueden comerla los pobres. Nosotros en los días festivos. Muchas noches, en la casa sólo comimos pan y agua caliente. Una hogaza era lo que mi madre podía comprar. Para ocho, apenas alcanzaba” (pp. 394-395). Y recuerda que desde niña oyó hablar de la explotación de los trabajadores,

y su padre fue eso: un luchador, un progresista, un mecánico que emigró a Austria y luego a San Francisco, California. El repaso de la biografía de Tina se vuelve un elemento narrativo que insertado en la historia social y política de los Modotti se convierte en drama, en una descripción cargada de signos.

Lo que escribió Poniatowska bajo el título de *Tinísima* es novela y biografía, recuento histórico de la década de 1920 en México y en Estados Unidos, descripción de la guerra civil española, el drama que fue el triunfo de Francisco Franco y la derrota de la República, el éxodo de miles y miles de españoles hacia Francia, una olla podrida donde fueron metidos a la fuerza, en la playa, no para salvar a nadie sino para dejar a merced del hambre, la enfermedad y el desamparo a los hombres y mujeres que huyeron de la guerra civil. Es un relato de la vida social y de los círculos artísticos e intelectuales del periodo de la reconstrucción nacional, de Obregón a Calles, y del llamado Maximato (1928-1934), la Guerra Cristera y el comienzo del México institucional de un partido político que duraría décadas. En este libro, que es también registro de un lenguaje popular, a veces de la calle, a veces del campo o bien de los barrios miserables de la Ciudad de México, todo cabe: la fragilidad en la impartición de justicia por la corrupción de jueces y policías; el contubernio entre prensa y gobierno para salvaguardar el mito de la Revolución Mexicana; el cinismo de funcionarios y dirigentes sindicales; el dogmatismo de la izquierda hecha a imagen y semejanza de la Unión Soviética. Los militantes que pasan por estas páginas como el cubano Luis Antonio Mella, Tina Modotti y los mexicanos el Ratón Velasco, Hernán Laborde, Juan de la Cabada, parecen diseñados en los salones del Krenlim donde se confeccionaban modelos ideológicos para los partidos comunistas de todo el mundo. Son seres de convicciones unidimensionales que les fueron confiscadas por otros, en este sentido uno podía

verlos como seres vacíos, sin cerebro. Pero esos años justificaban una posición radical que desvirtuaba toda acción revolucionaria. Moscú siempre estaba presente en la toma de decisiones, y la imagen avasalladora de sus grandes líderes: Lenin, Trotsky, y por último, el más terrible de todos: José Stalin.

Ante todo *Tinísima* es un tratado de la mirada que posaron los extranjeros en el México posrevolucionario. Qué vieron y cómo consideraron a este país en vías de su reconstrucción social, económica y espiritual; qué sintieron al descubrir la pobreza de los hombres y mujeres envueltos en su silencio. Weston, Tina, Mella, y otros que cita de manera extensa Elena Poniatowska, se acoplaron a la nueva realidad que de todas maneras les pareció sangrante, un río desbordado, una tierra bajo una atmósfera caliente. Tina fue la llama que vino a sentir en carne propia el incendio. Y junto a ella se reproduce el clima ideológico y artístico de la década de 1920 en México, desde 1923 en que José Vasconcelos impulsaba, como secretario de Educación Pública, el arte y el libro como únicas herramientas para abatir la miseria del país, su evidente atraso y la herida que había dejado abierta la guerra de revolución. Y en esa franja narrativa, de clara investigación documental y bibliográfica que llevó a cabo Poniatowska, aparecen en su vida cotidiana, su trabajo y sus fiestas, sus miserias y sus deseos, Lupe Marín y Diego Rivera, el Dr. Atl y Frida Khalo, Miguel Covarrubias y Rosa, su mujer, José Clemente Orozco, Antonieta Rivas Mercado, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, Edward Weston, el periodista estadounidense Carleton Beals, Jean Charlot, Germán List Arzubide y Manuel Maples Arce, el doctor Ignacio Millán, y una larga lista de hombres y mujeres de su tiempo. Es el México de la reconstrucción nacional, la hora de las reivindicaciones sociales que prometió la Revolución, el momento de la fe en el porvenir pues el comunismo propuesto por Marx y aplicado en la URSS parece una realidad a la vuelta de la esquina. La utopía sería al fin conquistada por los obreros y los campesinos; nacería

el hombre nuevo. ¿Y el arte? Bien, debía seguir el esquema impuesto por la ideología en ascenso; ¿y las vanguardias que se apartaban de ese esquema? La historia se encargaría de sepultarlas. Recibirían una lección absoluta porque no eran sino la muestra palpable de la decadencia burguesa, del capitalismo salvaje que las engendraba. El lector recorre las páginas de *Tinísima* y tropieza con la vida agitada y convulsa de Tina Modotti, su belleza siempre provocativa, la búsqueda de algo inaprehensible que se hizo humo y nada. En el centro del debate y la búsqueda incesante de nuevos espacios para el arte, la creación y el alma, se encontraba el doctor Sigmund Freud, una verdadera revolución en el tratamiento de las neurosis. El sueño y el inconsciente harían libres a los seres humanos.

No elude la autora los momentos de humor que poblaban ese tiempo y esas vidas que se reflejan en el espejo de las páginas de *Tinísima*. Como la pluma incestuosa y picante de Salvador Novo que escribió de Julio Torri, tartamudo: “Por hablar en pedacitos / y escribir un libro en trocitos / se lo llevó la muerte / dando brinquitos” (p. 160). Los sonetos de Novo eran “mortíferos” y su pluma una flecha envenenada, eso sí, con un manejo del idioma envidiable, renovador y delicioso. Mientras tanto Tina toma fotos siguiendo las enseñanzas de su maestro y protector, de su guía y celoso amante Edward Weston, quien no aguantó mucho tiempo las calamidades y las estrecheces culturales de México, así que regresó a Los Ángeles. “México lo persiguió hasta Los Ángeles. Se sentía extranjero, casi rechazado. ¿Quién era toda esa gente gris en automóvil? ¡Oh, denme la multitud que entra a los toros los domingos y avienta al ruedo sus sombreros de palma!, escribió” (p. 176).

Los ojos de muchos extranjeros parecían haber escogido este país para posar sus obsesiones en la tierra después de haber sufrido una revolución. Y llegaban poetas, artistas, directores de cine, fotógrafos, almas bondadosas dispuestas a entregarse a los sufrimientos del pueblo. En 1925 llegó a México Mayakovski, fue escuchada su voz

por la gente. “El público no sabía cuándo terminaba la poesía y se iniciaba la locura”; bajó en Veracruz y fue recibido con júbilo. Era tiempo de celebrar el arte de la poesía que servía para transformar la vida solitaria, común y corriente, en otra, excepcional y promisoría. “Me haré pantalones negros / del terciopelo de mi voz. / Un blusón amarillo con tres metros de puesta de sol. / Caminaré por la avenida Nevski del mundo / por sus piedras resbalosas, / con paso de elegante y de don Juan” (p. 179). El poeta ruso era la voz que el mundo necesitaba escuchar y así paliar el tedio del capital, salvar la moral herida en la última guerra mundial. Tina quedó impresionada con la energía, la vitalidad y la poesía del visitante ruso, vio sus ojos y sus manos, escuchó su voz y creyó estar delante del hombre nuevo creado por los sóviets.

En 1925, el crimen de Francisco Moreno, diputado comunista, que no se aclaró, marca el inicio de una gran campaña violenta contra los rojos. Era el comienzo del México cruel y bárbaro que tantos extranjeros habían vislumbrado y que no se borraba de la vida política. Qué país. Tina y sus amigos lo veían como una gran olla en ebullición de la que saldría un buen guiso pero era una sensación de fraternidad con las voces olvidadas o bien ignoradas del país. Era también el México de la redención social y humana, los pobres de la Tierra levantarían la voz para romper los círculos de fuerza de la clase dominante, y los artistas, poetas y escritores harían su obra basados en la tarea de contribuir a que las masas logaran su liberación. Pero *Tinísima* es algo más que una radiografía de época, es un texto que ficcionaliza la historia y a los personajes reales escogidos y transgrede las leyes de la historia, la sociología, la antropología, la psicología social, pues pide ser leído como una novela.



Seix Barral Biblioteca Breve

Elena Poniatowska

Tinísima



III. LA DELGADA LÍNEA DE LA LECTURA

"Desde Gabriel García Márquez... ningún latinoamericano había rediseñado el mapa de la literatura mundial tan enfáticamente como Roberto Bolaño"

~ *The Washington Post Book World*

DO
RO

AUTOR DE



detectives
salvajes

La ciudad imaginada en *Los detectives salvajes*

Laura Hernández Martínez*

¿No podría suceder en los mapas celestes, al igual que en los de la Tierra, que estén indicadas las estrellas-ciudades y omitidas las estrellas-pueblos?

ROBERTO BOLAÑO
Manifiesto infrarrealista

Este trabajo forma parte de una investigación más ambiciosa sobre la presencia de la Ciudad de México en dos novelas escritas por chilenos que vivieron su juventud en la alguna vez conocida como la región más transparente del aire; me refiero a *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño, y a *La leyenda escandinava* de Nelson Oxman.¹ Ambos pertenecen a mi generación y ya han muerto de enfermedades trágicas que les quitaron la vida muy pronto. Tienen en común también haber sido escritores de culto, aunque Bolaño dejó de ser un escritor marginal cuando recibió el premio Rómulo Gallegos en 1999 por *Los detectives salvajes*. Novela de la que trazaré aquí un

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.

¹ Una primera aproximación a este tema se presentó como ponencia, con el título: “Dos chilenos chilangos. La Ciudad de México como autobiografía literaria en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño y *La leyenda escandinava* de Nelson Oxman”, en el Congreso Internacional *Chile Transatlántico 2016*, Universidad Católica de Chile (Facultad de Letras) y Universidad de Brown, Santiago de Chile, agosto de 2016.

primer boceto de su cartografía, con el objetivo de mostrar cómo la representación del espacio urbano que aparece ahí es resultado de la poética infrarrealista, que veía en el arte una forma de salvación por su capacidad para producir nuevos mundos.

A diferencia de otras aproximaciones a la conexión entre novela y ciudad, que encuentran en ese tema otra forma de hacer historiografía urbana –como es el caso de *La mirada urbana en Mariano Azuela (1920-1940)*, un interesante análisis de Teresita Quiroz, colega de la UAM-Azcapotzalco, quien se propone “espacializar la historia” porque considera que la narrativa se puede usar como un instrumento de análisis histórico–,² yo emprendo otro camino: el de entender la narración como un espacio que propone un orden alternativo al de lo real, es decir, la mirada que le concede un lugar a lo que todavía no tiene lugar: a lo imaginado. De este modo, el texto se asemeja al plano de una ciudad y no el plano de una ciudad a la novela de esa ciudad.

Mi propio trabajo quisiera aproximarse a esta concepción estética que produce un mapa de lo real, pero a partir de la intervención del mapa que otro ha creado antes. Una traducción entre representaciones que se conectan por una mirada cómplice que otorga el hecho de haber vivido la misma ciudad que los detectives perdidos en la ciudad oscura, para decirlo con la frase de un poema de Bolaño.³ Y es que cómo no leerlo así, si él mismo confesó que, en gran medida, todo lo que había escrito era una carta de amor o de despedida a su propia generación.⁴

² Teresita Quiroz Ávila, *La mirada urbana en Mariano Azuela (1920-1940)*, UAM-Azcapotzalco, México, 2014, p. 25.

³ Me refiero a *Los detectives perdidos*, incluido en el poemario *Los perros románticos*.

⁴ Roberto Bolaño, “Discurso de Caracas (Venezuela)”, en Celina Manzoni, *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 2002, p. 212.

Mapas y narraciones

En el problema filosófico de la relación entre la realidad y la ficción interviene necesariamente el concepto de espacio. El mapa constituye una forma de representación que exige el dominio de una técnica, no sólo para hacerlo, sino para leerlo. Esto no significa que el mapa sólo tenga una lectura, puesto que “[...] los mapas no son *copias* de la realidad, sino *proyecciones* que significan algo”,⁵ son *perspectivas* que se fundan en convenciones, por lo que no pueden ser neutrales o naturales.⁶ De hecho, la dimensión política del mapa se manifiesta en que la forma de la verdad que se plasma en un mapa “oficial”, tiene como consecuencia la existencia de muchos posibles “contra-mapas”.⁷

La representación espacial está abierta a múltiples interpretaciones, igual que la realidad misma, pero dado que sólo podemos aprehenderla espacialmente, la realidad vendría a ser la totalidad de los puntos de vista sobre ella. Es decir, la realidad es una construcción cultural sujeta a su constante recreación; sin embargo, el cambio de perspectiva necesario requiere de la capacidad imaginativa que haga posible la experiencia del asombro, que se produce cuando nos percatamos del cambio de aspecto que adquiere lo mismo.

Es interesante que la palabra *ficción* se derive de la latina *fingere* que, aunque se asocia con lo falso, requiere de inventiva. De ahí que la ficción no sea lo no real sino lo inventado. Dice Pierre Francastel que una invención es una forma, pero no una forma, en tanto no es un modelo que puede ser replicado, sino una organización nueva, un nuevo ordenamiento que: “no sólo realiza, también inventa”.⁸

⁵ Prólogo de Mc Carthy a Hans Ulrich Obrich (ed.), *Mapping it out. An Alternative Atlas of Contemporary Cartographies*, Thames of Hudson, Reino Unido, 2014, p. 6.

⁶ *Idem.*

⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁸ Francastel, en César González, *El espacio plástico. Consideraciones sobre la dimensión significativa del espacio*, IIF-UAM, México, 2014, p. 48.

La ficción podría entenderse, entonces, como una representación del *espacio vivido*, como lo plantea atinadamente César González; y puesto que se trata de una recreación del espacio físico que sólo conocemos mediante su representación, es necesario aceptar que: “la noción misma de espacio físico o natural no es más que una construcción del imaginario individual o colectivo”,⁹ es decir, una visión del mundo.

El lugar, por su parte, es un concepto fundamental para comprender cómo esta invención se hace figura de algo que es percibido e interpretado como lo real. En este punto, resulta capital el concepto de *heterotopía*, formulado por Michel Foucault, quien distingue los espacios situados como lugares (cuya representación constituye el territorio de lo real), de las utopías, que carecen de lugar y, por tanto, pertenecen a la esfera de lo no real y de las heterotopías que serían “otros lugares”, esto es, “[...] una especie de impugnación a la vez mítica y real del espacio en que vivimos”.¹⁰ Por su carácter de confrontación con los lugares instituidos como lo real, las heterotopías deben nutrirse de lo imaginario para llegar a ser utopías realizadas, lugares sin lugar, cuya condición paradójica les permite habitar en los márgenes, en ese resquicio que produce una experiencia intermedia, a la que Foucault llama el *espejo*: “[...] en la medida en que el espejo existe realmente y en que tiene, sobre el sitio que yo ocupo, una suerte de efecto rebote; es a partir del espejo como yo me descubro ausente, en el sitio donde estoy, puesto que me veo allí”.

Un mapa puede ser, entonces, la representación de un lugar, de una utopía o de una heterotopía, pero también puede ser un *espejo*: el intersticio entre lo no real y lo real que carece de lugar. Me parece que la cartografía de la Ciudad de México en *Los detectives salvajes* es

⁹ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰ Michel Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2010, p. 71.

una imagen en el espejo de la ciudad que inventa un mundo configurado por lugares y personajes que recorren un espacio, narrándolo. Por otra parte, si las heterotopías construyen otros lenguajes, éstos tendrán que ser de resistencia; esa es la razón de que la novela de Bolaño no tenga como propósito convertirse en el testimonio de una época y, en consecuencia, de que los protagonistas nunca hablen en la novela. Vale la pena mencionar que los infrarrealistas sobrevivientes dejan constancia de su enojo ante la manera en que Bolaño los presenta en la novela. Por ejemplo, Juan Esteban Harrington en tono de queja, declara: “Yo sé que García Madero soy yo, todo está moldeado a la verdad. Yo tenía 17 años ¡y el auto impala que sale era el mío! Pero hay cosas inventadas y traiciones...”.¹¹ En este caso, la *inventio* de la ficción, que permite representar la realidad en infinitas formas, se resuelve en la posibilidad de hablar sobre sí mismo fuera de sí mismo; esto es, desde el punto de vista del otro, aunque ese otro no podría hacer una acusación de que se ha falseado lo que ha dicho, puesto que la novela no es testimonial y esas voces no son otra cosa que las miradas del narrador sobre sus personajes.

Este desplazamiento obedece al hecho de que el mapa también puede verse como un cronotopo que narra un espacio y un tiempo y da lugar a un género de discurso. Cada género tiene su propio espacio poético, como señala Franco Moretti en su espléndido estudio cartográfico de la novela europea del siglo XIX, porque: “Cada espacio posee ‘su’ género que puede ser identificado por una trama espacial –por una geografía, por un mapa– que le es peculiar”.¹²

Para Moretti hay una relación indisoluble entre el espacio y el relato (su forma argumental); dicho con precisión, el espacio (el

¹¹ Andrés Muñoz, “Ruta de un detective salvaje en el DF”, en *Archivo Bolaño*, 2008, p. 2 [<http://garciamadero.blogspot.mx/2008/05/Rute-de-un-detective-salvaje-en-el-df.html>].

¹² Franco Moretti, *Atlas de la novela europea 1800-1900*, Siglo XXI Editores, México, 1999, p. 38.

camino, la ciudad) determina el tipo de historia que es posible narrar: “En la novela moderna, *lo que ocurre está en estrecha dependencia de dónde ocurre*”.¹³ Ese es el sentido que tiene, para él, el concepto de cronotopo de Bajtín.

Ciudad y revolución

La historia que se narra, por otra parte, tiene un transcurso, un tiempo. De manera que el tiempo de la narración es el recorrido que se realiza en el espacio que lo contiene, que es su manera de apropiarse de ese espacio. En su pequeño tratado sobre el caminar como práctica estética, Francesco Careri anota que la relación entre recorrido y apropiación del espacio es muy antigua, anterior a la aparición de las ciudades, debido a que el espacio del recorrido tiene un carácter inmaterial, en contraste con el espacio arquitectónico, cualidad que lo dotaba de un significado mágico-religioso que: “[...] constituía un medio estético a través del cual resultaba posible habitar el mundo”, y que más tarde permitió que el “recorrido/relato” se convirtiera “[...] en un género relacionado con el viaje, con la descripción y con la representación del espacio”.¹⁴

En “El viandante en el mapa”, Italo Calvino considera al respecto que: “Seguir un recorrido desde el principio hasta el final produce una satisfacción especial tanto en la vida como en la literatura (el viaje como estructura narrativa)”, de ahí que: “El mapa geográfico, en suma, aunque estático, presupone una idea narrativa, es concebido en función de un itinerario, es Odisea”.¹⁵ En este sentido, podría de-

¹³ *Ibid.*, p. 74.

¹⁴ Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 2013, p. 54.

¹⁵ Italo Calvino, *Colección de arena*, Siruela, Madrid, 2001, p. 32.

cirse que el mapa de *Los detectives salvajes* (el “recorrido/relato”), tiene la forma de un divagar, entendido éste como una forma de antiarte, a la manera en que lo exponían los dadaístas, los surrealistas, los letristas y los situacionistas, para quienes recorrer el espacio era “[...] una forma estética capaz de sustituir la representación y, por consiguiente, todo el sistema del arte”.¹⁶

Es un movimiento que pretende convertir al arte en una forma de vida, de donde surjan otras formas de realidad (por debajo de la realidad), diferentes a la que nos ofrece el mercado. Evidentemente se trata de una utopía, como queda constatado en los manifiestos infrarrealistas. En el de Mario Santiago con estas palabras: “Todo lo que existe, el campo de nuestra actividad / y la búsqueda frenética de lo que aún no existe”;¹⁷ y en el de Bolaño cuando afirma: “–Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa”. La percepción se abre mediante una ética-estética llevada hasta lo último. “Déjenlo todo, nuevamente. Láncense a los caminos”.¹⁸ Muy cerca de lo que los letristas (antecesores inmediatos de los situacionistas) postulaban en su revista *Potlach*, allá por 1954, con respecto a su concepto de poesía: “Más allá de la estética, toda la poesía se encuentra en el poder que tendrán los hombres durante sus aventuras. La poesía se lee en sus rostros. La poesía está contenida en la forma de la ciudad”.¹⁹

Una toma de posición que, sin duda, es política, y en la que la estética se subordina a la ética, como le explica el poeta infrarrealista Rubén Medina (Rafael Barrios, en la novela) a Mónica Maristain:

¹⁶ Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, op. cit., p. 62.

¹⁷ Mario Santiago, *Manifiestos infrarrealistas. Nada utópico nos es ajeno*, Tsunun, México, 2013, núm. 39.

¹⁸ Roberto Bolaño, “Déjenlo todo, nuevamente”, en *Manifiestos infrarrealistas. Nada utópico nos es ajeno*, Tsunun, México, 2013, núms. 56, 60 y 62.

¹⁹ Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, op. cit., p. 77.

“Lo estético es secundario, lo más importante es lo ético. Lo ético es asumir una marginalidad estratégica y crítica como poetas”.²⁰

Y si bien la ciudad y el arte también fueron el eje de la búsqueda utópica de los estridentistas, Estridentópolis era el proyecto que celebraba el progreso que prometía el desarrollo de la ciencia y la técnica en el que se fundaba la utopía de incorporar al México pos-revolucionario en la modernidad. En contraste, la ciudad de los real visceralistas (infrarrealistas) es la del desastre que ha producido ese progreso técnico; pero también es la de las represiones del 68 y el 71; la de la persecución de las guerrillas latinoamericanas, aplastadas por las dictaduras militares; la de una generación de jóvenes muertos entre la décadas de 1960 y 1970 que entregó su vida a otra utopía: la de cambiar nuestra forma de vida.

El infrarrealismo es un movimiento estético que responde a esa situación histórica y que aparece en la Ciudad de México en 1975 para desaparecer apenas dos años después. Sus líderes fueron Roberto Bolaño y Mario Santiago quienes, fieles a la consigna de Roberto Matta (arquitecto y pintor chileno) de “volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial”, fueron conocidos, sobre todo, por su encarnizado odio hacia la cultura institucional mexicana que comandaba Octavio Paz.

De Roberto Matta tomaron también el nombre del grupo porque, según explicaba Bolaño, así le llamó a la corriente que fundó después de que fuera expulsado por André Breton del grupo surrealista, siendo él su único integrante.²¹

Los infrarrealistas, como apunta Juan Villoro, no es que fueran censurados, sino que fueron ninguneados por la cultura oficial.²² No

²⁰ Mónica Maristain, *El hijo de Mister Playa. Una semblanza de Roberto Bolaño*, Almadia, México, 2012, p. 76.

²¹ *Ibid.*, p. 77.

²² Roberto Bolaño, *Manifiestos infrarrealistas. Nada utópico nos es ajeno*, op. cit., núm. 65.

ocupaban ningún lugar en ese espacio, de modo que eligieron ubicarse en los márgenes de la cultura mexicana. En la página 30 de la novela, García Madero se acuerda de que los real visceralistas consideraban que su situación era “[...] insostenible, entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda. Es decir, entre la espada y la pared”.²³

Vivían en otra realidad que se encontraba debajo de la realidad: la infrarrealidad, donde podían ser invisibles y vagabundear en un movimiento incesante, que avanzaba al encuentro de lo vital, puesto que tal y como lo planteó Bolaño en su manifiesto: “El verdadero poeta es el que siempre está abandonándose. Nunca demasiado tiempo en un mismo lugar, como los guerrilleros, como los ovnis, como los ojos blancos de los prisioneros a cadena perpetua”.²⁴ Esta errancia es la que convierte a la escritura en un refugio para poder expresar la visión del mundo que se tiene desde el margen, y de la que se deduce, como señala Fernando Moreno: “[...] que en Bolaño, la literatura es el espacio de la intimidad, es el territorio donde, de manera móvil e inestable, se inscriben o se vislumbran identidades, y en la que los narradores y los personajes realizan una búsqueda que vuelve sobre sí misma, que busca en sí misma”.²⁵

En *Los detectives salvajes* encontramos a dos poetas que recorren las calles de la ciudad sin un itinerario trazado, cuya ruta puede seguirse a partir de la determinación simbólica de lugares, que hacen las veces de señales para situar personajes, así como encuentros y

²³ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, Anagrama, Barcelona, 1998, p. 30.

²⁴ Roberto Bolaño, *Manifiestos infrarrealistas. Nada utópico nos es ajeno*, op. cit., núm. 60.

²⁵ Fernando Moreno, “Para una poética del imaginario espacial en La narrativa de Roberto Bolaño”, *Mitologías hoy. Revista del pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, vol. 7, Universidad Autónoma de Barcelona, verano de 2013, pp. 155-162.

desencuentros entre ellos. Los lugares de reunión de los poetas infrarrealistas: el Café Quito, la cantina La Encrucijada, o la casa de los Font, en la Condesa, y la de Catalina O'Hara, en Coyoacán, sería una ruta posible; otra, el circuito de las librerías de donde se roban los libros; otra, la ruta de los desencuentros con la cultura oficial y los encuentros con el estridentismo; una más, la de los encuentros eróticos.

La sintaxis del itinerario no respeta la secuencia temporal, que se quiebra en el orden capitular que interrumpe el diario de García Madero, el artista adolescente, quien concluye su formación como poeta en el desierto de Sonora, cuando muere Cesárea Tinajero y se inicia el periplo por el mundo de Belano y Lima. Entre su encuentro con los real visceralistas (primer capítulo) y la huída hacia Sonora con Lupe, Arturo Belano y Ulises Lima (tercer capítulo), el capítulo intermedio consiste en una enorme cadena de testimonios sobre ellos, que en una polifonía de voces cantan las hazañas de los poetas perdidos por el mundo. Belano nunca regresa a México y Lima, al final de su viaje por Europa, Israel y Centroamérica. Todos esos relatos se entrecruzan interrumpiéndose, al igual que el diario de García Madero, pero siempre datan la fecha y el lugar desde donde hablan, para situarse en un lugar del mapa narrativo.

Tiene razón Juan Villoro cuando dice que la novela es en realidad la biografía de Mario Santiago y no de Roberto Bolaño, por lo que llama a este último "el copiloto del Impala",²⁶ propiedad del arquitecto Joaquín Font, y a bordo del cual huyen a Sonora, con Lima al volante. También podría decirse que es por eso que Mario Santiago es el Ulises de la novela, quien vive la Odisea de buscar el amor y la poesía, y Bolaño es quien lo acompaña en esa etapa de su vida en México como poetas infrarrealistas. La novela es sin duda también

²⁶ Juan Villoro, "El copiloto del Impala", en Celina Manzoni, *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, op. cit., p. 77.

un gran homenaje a Mario Santiago, a la amistad entre ellos, que Bolaño convirtió en un relato sobre la gente a la que conocieron. Por esa razón, sus *alter egos* nunca son narradores en la novela, son otros los que los citan, son otros quienes describen sus ires y venires: el recorrido de los poetas por un espacio que debe mirarse como circunscrito por la Ciudad de México que ellos recorren, pero con líneas de fuga que funcionan como espacios opuestos, desde los cuales la ciudad puede verse como una totalidad. Lotman entiende esta condición desde un principio de oposición semántica binaria que está siempre en la base de la organización interna de los elementos del texto, de manera que: “Después de haber superado el límite, el protagonista entra en un ‘anticampo’ semántico relacionado con el inicial. Para que el movimiento se detenga, el protagonista tiene que fundirse con él, transformarse de personaje móvil en inmóvil. Si eso no ocurre, el argumento no se agota y la acción continúa”.²⁷

En este caso, las fugas del espacio de la Ciudad de México cruzan la narración desde distintos ángulos, trastornando la identificación entre el espacio de la novela y el trayecto del relato, con esto se consigue que la sucesión le ceda su lugar a la simultaneidad y se produzca una desconexión con la realidad, que se materializa en el hecho de que los real visceralistas caminan hacia atrás, alejándose de lo conocido para aventurarse en la búsqueda de lo que no existe todavía, de lo que no tiene lugar.²⁸ Igual que los estridentistas, que se enfrentaron con la tradición y crearon su propia utopía urbana: “Estrindópolis”, que Ligt concebía en 1928 como aquella que por ser una “[...] ciudad absurda desconectada de la realidad cotidiana, corrigió las líneas rectas de la monotonía desenrollando el panorama”.²⁹

²⁷ Franco Moretti, *Atlas de la novela europea 1800-1900*, op. cit., p. 103.

²⁸ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit., p. 17.

²⁹ Vicente Quirarte, *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México (1850-1992)*, Cal y Arena, México, 2016, p. 494.

El mapa de la escritura se transforma en el lugar de la utopía, en su heterotopía, la que le da su sentido de realidad. La imagen especular del mundo de los real visceralistas se ve en el espejo de los otros, de la otra ciudad y de sus infinitos relatos posibles: en el de sus múltiples cartografías.

Bibliografía

- Bolaño, Roberto, “Déjenlo todo, nuevamente”, en *Manifiesto infrarrealista. Nada utópico nos es ajeno (Manifiestos infrarrealistas)*, Tsunun, México, 2013, pp. 51-62.
- (DC), “Discurso de Caracas (Venezuela)”, en Celina Manzoni, *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 2002, pp. 207-216.
- (PR), *Los perros románticos. Poemas 1980-1998*, Acantilado, Barcelona, 2006.
- (DS), *Los detectives salvajes*, Anagrama, Barcelona, 1998.
- Calvino, Italo, *Colección de arena*, Siruela, Madrid, 2001.
- Careri, Francesco, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 2013.
- Espinoza, Patricia, *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Frasis Editores, Chile, 2003.
- Foucault, Michel, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2010.
- González Ochoa, César, *El espacio plástico. Consideraciones sobre la dimensión significativa del espacio*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 2014 (De Bolsillo, 42).
- Maristain, Mónica, *El hijo de Mister Playa. Una semblanza de Roberto Bolaño*, Almadía, México, 2012.
- Moreno, Fernando, “Para una poética del imaginario espacial en la narrativa de Roberto Bolaño”, *Mitologías Hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, vol. 7, Universidad Autónoma de Barcelona, verano de 2013, pp. 153-162.

- Moretti, Franco, *Atlas de la novela europea 1800-1900*, Siglo XXI Editores, México, 1999.
- Muñoz, Andrés, “Ruta de un detective salvaje en el Distrito Federal”, *Archivo Bolaño*, 2008 [<http://garciamadero.blogspot.mx/2008/05/Rute-de-un-detective-salvaje-en-el-df.html>] (V/2016).
- Obrich, Hans Ulrich (ed.), *Mapping it out. An Alternative Atlas of Contemporary Cartographies*, Introducción Tom Mc Carthy, Thames & Hudson, Reino Unido, 2014.
- Quirarte, Vicente, *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México (1850-1992)*, Cal y Arena, México, 2016 (tercera reimpresión).
- Quiroz Ávila, Teresita, *La mirada urbana en Mariano Azuela (1920-1940)*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2014.
- Santiago, Mario, *Manifiesto infrarrealista, Nada utópico nos es ajeno (Manifiestos infrarrealistas)*, Tsunun, México, 2013, pp. 37-42.
- Villoro, Juan, “El copiloto del Impala”, *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, 2002, pp. 77-80.
- , *Pasado y futuro del infrarrealismo, Nada utópico nos es ajeno (Manifiestos infrarrealistas)*, Tsunun, México, 2013, pp. 65-68.



Fotografía: Secretaría de Fomento Turístico, Gobierno del Estado de Yucatán

Juan Villoro y las raíces maternas
Variaciones sobre Yucatán:
entre el relato de viaje, la crónica y la ficción

*Ana Rosa Domenella**

Morimos por épocas que se extinguen, inventamos edenes que no existieron, tratamos de explicarnos el gran enigma de estar aquí un solo instante entre el porvenir y el pasado.

JOSÉ EMILIO PACHECO
Siglo pasado (Desenlace)

Piedras que son signos, que son ecos.

JUAN VILLORO
Palmeras de la brisa rápida

Viajar para conocer y para recordar

En busca de un hilo conductor para organizar las lecturas o relecturas del vasto y seductor territorio narrativo que despliega Juan Villoro, opto por un tono y un territorio: la lucidez y la desmesura en sus recorridos por Yucatán y su invaluable legado prehispánico a partir de un libro de viajes memorable: *Palmeras de la brisa rápida* (1989) y de dos relatos incluido el primero en *Los culpables* (2007), y el segundo en *El apocalipsis (todo incluido)* (2014).

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.

En *Palmeras de la brisa rápida*¹ el nombre del abuelo español –Juan Ruiz– y la imagen de su abuela yucateca –Estela Milán– inician la narración viajera organizada en ocho capítulos; el primero, “Antesala”, se subtitula “Detengan el laberinto”, una expresión coloquial que solía utilizar el abuelo a partir de un dicho de su mujer “hacer laberinto por hacer escándalo” (p. 20), también repetía: “la vida no acierta a terminar” (p. 25). En ese mismo capítulo inicial se incluyen algunas palabras del maya yucateco, en especial en torno a las suculencias de su cocina, como los “dzotolbichayes” que obligaba al nieto a buscar por el vecindario las hojas de plátano necesarias para su cocción. Y también lo lleva a recordar sus primeras incursiones de lo que será una línea importante en su creación literaria: la narrativa infantil y juvenil; antes del famoso Profesor Zíper había inventado un héroe imaginario, “el atroz Yambalalón” –y añade– “estaba encandilado por los nombres” (p. 22), lo que lo lleva a recordar otro componente fundamental de la tradición yucateca, su música y el nombre de Ricardo Palmerín. La memoria familiar reúne las innegables habilidades del autor en la crónica y el recuerdo coloreado por la autoficción. La genealogía familiar la retomará con otros personajes y episodios en éste y otros libros, en especial con “Familia y multitudes” incluido en *Safari accidental*.² La práctica de la autoficción, neologismo acuñado por el escritor francés Serge Doubrovsky y desarrollado más tarde por académicos españoles como Manuel Alberca, supone una indeterminación genérica, una posición liminar entre lo autobiográfico y lo ficcional, que se inscribe en el amplio escenario de las “escrituras del yo”. De modo que nuevamente están presentes los géneros híbridos” que seducen a Juan Villoro.

¹ Juan Villoro, *Palmeras de la brisa rápida*, Almadía, Oaxaca, 2009. En adelante las referencias a este título aparecerán señaladas por el número de página entre paréntesis.

² Juan Villoro, *Safari accidental*, Joaquín Mortiz, México, 2005.

Juan Villoro confiesa su interés por los “géneros híbridos”, de larga presencia en el panorama de la literatura hispanoamericana. Desde su primer libro de cuentos publicado *—La noche navegable—*³ un narrador juvenil en primera persona afirma: “Sé que mi imaginación es demasiado fuerte”. En el mismo cuento, “El verano y sus mosquitos”, que Carlos Monsiváis incluyera en su antología *Lo fugitivo permanece*. El joven mexicano que extraña y sufre en un campamento en Vermont, intenta narrar lo que le rodea, pero muestra signos de inseguridad en los datos ya que “siempre me ha gustado exagerar las cosas”.

En el libro por encargo sobre Yucatán, el primer viaje que el autor realiza a la tierra de su línea materna, a la edad de 31 años, lo dedica a “las dos Estelas”: su abuela y su madre. Como equipaje documental, el cronista viajero lleva de guía un libro clásico del XIX sobre las ruinas mayas, el de John L. Stephens⁴ y se predispone a la experiencia “con la misma sensación de desmesura”. Va al encuentro de las historias contadas por su abuela Milán, al imaginado “banquete de Edipo” —porque como aconsejaba Italo Calvino, no tiene sentido viajar sólo para “ver”, hay que viajar para “probar”— y también ese mundo propio y ajeno que es la cultura maya para un mexicano con raíces yucatecas.

El crítico alemán Ottmar Ette, afirma que “el relato de viajes pone en (vivo) movimiento lo presabido, la memoria individual y colectiva”. Villoro se cuestiona sobre el tipo de viajero que asumirá en su propia experiencia y opta por “el viajero sentimental”, el cual, al contrario del explorador y del turista, deja que “sea la vida la que se ocupe de las sorpresas”. Cuando visita la zona arqueológica de

³ Juan Villoro, *La noche navegable*, Joaquín Mortiz, México, 1980.

⁴ John L. Stephens, *Viajes a Yucatán*, Consejo Editorial de Yucatán, México, 1986.

Chichén Itzá (que significa: en la boca del pozo del brujo del agua) el cronista descubre que los guías jóvenes explican los adelantos científicos de los antiguos mayas con datos precisos, mientras los veteranos optan por la visión esotérica de los extraterrestres. Con su ironía habitual descubre que los primeros, para quienes “en Chichén ya no hay fantasmas”, son impopulares porque “para el hombre medio de Nebraska o de la colonia Garza de Monterrey, es más fácil creer que las pirámides son obra de los extraterrestres que de los ‘indios’”. Añade que dependiendo del guía “Chichén puede ser una zona arqueológica o un artículo de la revista *Duda*” (pp. 104-105). Pero en rescate al dato duro que es necesario en una crónica y en un libro de viajes por encargo editorial nos informa a los lectores: “El Chichén Itzá que se visita ahora pertenece al periodo preclásico maya (siglo X)”. También que los mayas sabían de la existencia de otros pueblos, por ejemplo, los putunes o chontales a los que califica de “los fenicios del sureste, un pueblo movedizo que sirvió de eslabón a civilizaciones tan distantes como la tolteca y la maya”, y cita entre otras influencias el culto a Kukulcán (Quetzalcóatl), los edificios circulares, la representación de la sangre como serpiente, “el militarismo y hartos falos”, refiriéndose a las columnas del Templo de los Guerreros con figuras idénticas a las de Tula. Y con el dato de que en esos pueblos guerreros “la homosexualidad era un signo de virilidad” añade un comentario desde el presente de la narración y desde la peculiar mirada sesgada propia del cronista: “Las prácticas sexuales de los putunes causaron tanto escándalo en el siglo X como el primer divorcio yucateco en el siglo XX” (p. 107).

Antes que el cronista viajero se interne por la ruta Puuc, que significa serranía en maya, en un volkswagen rentado, y después de haberse preguntado junto al Zavalita de *Conversación en la Catedral* “¿En qué momento se jodió México?”, entra el recuerdo infantil de las enseñanzas recibidas en el Colegio Alemán sobre lo que el

mundo le debía a México: el chocolate, el agave, el chile cuaresmeño, y luego de una larga lista de semillas y legumbres, la única “patente tecnológica” es el cero maya.

Pero ¿qué se entiende por cronista? En el manual de periodismo de Vicente Leñero se define la crónica como:

“[...] la exposición, la narración de un acontecimiento en el orden en que fue desarrollándose”. Se caracteriza por transmitir, además de información, las impresiones del cronista. Más que retratar la realidad [...] se emplea para recrear la atmósfera en que se produce el suceso y –por supuesto– etimológicamente deriva de Cronos, el dios del tiempo.⁵

Juan Villoro se atrevió a renombrar la crónica con un símbolo más complejo que el centauro elegido por Alfonso Reyes para clasificar el ensayo: lo nombra como el ornotorinco de la prosa, como la encrucijada entre dos economías: la ficción y el reportaje, y además asegura en *Safari accidental* que el cronista puede ser “un cuentista o un novelista en apuros económicos”. Él ha incursionado con éxito tanto en la literatura como en el periodismo y por lo tanto, puede afirmar en sus notas sobre la crónica:

Escritores y periodistas escriben por fatalidad, el clarín interior que los llama a las filas, pero unos pretenden refutar el tiempo y otros confirman las urgencias de la ocasión propicia. Entre las musas que cortejan a los reporteros ninguna es tan visible como el jefe de redacción (p. 9).

Luego añade que el prejuicio que “veía al escritor como artista y al periodista como artesano resulta obsoleto. La única diferencia

⁵Vicente Leñero y Carlos Marín, *Manual del periodismo*, Grijalbo, México, 1986.

vigente son las condiciones de escritura. Una crónica lograda es literatura bajo presión” (p. 13).

Después de veintisiete años, en 2015, se reedita el viaje a Yucatán en Barcelona, ciudad de sus raíces porteñas y donde ha vivido y trabajado durante varios años. En la presentación, el autor rememora la imagen de su abuela, quien vivía “en la representación de la realidad que en la realidad misma”.⁶ A finales de la década de 1980 en los que se realiza el viaje, no existía el problema del narcotráfico ni la promoción turística de la Riviera Maya. Lo que sí estaba presente, y continúa, es la admiración por la cultura maya y “la desatención por los indios contemporáneos”.⁷

En el camino, la iguana y la culpa

El viaje inicial a Yucatán en la década de 1980 y la cuidadosa investigación que sustentara su libro *Palmeras de la brisa rápida* le sirve a Villoro como escenario para algunos cuentos posteriores. En el volumen *Los culpables*,⁸ publicado por Almadía en 2007, se reúnen siete relatos en torno a la amistad, la deslealtad y los sentimientos de culpabilidad que suscitan ciertos equívocos y situaciones conflictivas, uno de estos cuentos es “El crepúsculo maya”.

El cuento puede dividirse en cinco partes y un epílogo, sólo distinguidos por espacios en blanco. Se inicia *in medias res* con la afirmación del narrador: “La culpa fue de la iguana” (p. 59) y con la escena de un vendedor de iguanas a la orilla de una carretera que le informa

⁶ Agencia EFE, “Villoro viaja en ‘Palmeras de la brisa rápida a un Yucatán sentimental” [<http://www.efe.com/efe/america/mexico/villoro-viaja-en-palmeras-de-la-brisa-rapida-a-un-yucatan-sentimental/50000545-2890150#>], fecha de consulta: 16 de enero de 2017.

⁷ *Idem*.

⁸ Juan Villoro, *Los culpables*, Almadía, Oaxaca, 2007, p. 59.

a los amigos viajeros que “la sangre de la iguana repone la energía sexual” pero no les dice cómo alimentarla porque da por sentado que se la comerán de inmediato. Lo que no ocurre, porque, con huidas y destrozos, el “dinosaurio a escala” que han comprado los acompaña a lo largo del viaje a Oaxaca y a Yucatán, y se convierte en el *leit motiv* del relato, junto a la joven Karla, la compañera de viaje, que causará un nuevo desencuentro entre los antiguos amigos alejados en el pasado de la narración por la deslealtad amorosa y una peculiar venganza.

El amigo del narrador se llama Tomate (quizá como eco de Tomatis, el *alter ego* del escritor Juan José Saer, autor cercano a las preferencias de Villoro), cuatro años atrás, en un viaje a Yucatán y Oaxaca, o sea en el orden inverso al que realizan en el presente de la historia narrada, el narrador empujó a su amigo a un cenote en Chichén Itzá, en un acto en apariencia impensado pero que ocultaba una solapada rivalidad amorosa en la que el narrador no es elegido por la refugiada chilena que ambos deseaban conquistar. La acción tiene como consecuencia una salmonelosis que sufre Tomate y que el narrador debe atender por el resto del viaje hasta que en un eclipse en Monte Albán, al finalizar el recorrido, se siente mal y confiesa que la caída no fue accidental. El amigo le contesta reclamando un favor que el narrador no recuerda: lo coló al concierto de Silvio Rodríguez cuando ambos estaban vinculados con el grupo folclórico Aztlán, a comienzos de la década de 1970. Le dice: “Yo sí me acuerdo”, con la misma “sonrisa mustia” con que le había confesado que se había acostado con Sonia. “La reconciliación de Monte Albán sirvió para que dejáramos de vernos. Habíamos cruzado una línea invisible” (p. 60). También en esta primera parte del relato que sirve para presentarnos a los personajes, nos enteramos que “El Tomate trabaja para una revista de viajes. Vive en un edificio horrendo que da al Viaducto. Desde ahí describe las playas de Polinesia” (p. 59).

En la segunda parte del relato se dan las coordenadas para entender el porqué de este segundo viaje: luego de dos años sin frecuentarse el narrador gana los Juegos Florales de Texcoco y le entregan el premio en el marco de la Feria del Pulque. El tono irónico parece remitir al centralismo chilango que siempre se critica desde la provincia. Pero esta visión se refuerza a partir de los contrastes entre lo popular y lo culto que es frecuente en su escritura: el poema premiado está inspirado en el prerrafaelita Dante Rafael Rossetti y su ex amigo Tomate lo llama a las siete de la mañana para felicitarlo citándole un verso de López Velarde, que el poeta no acierta a reconocer: “Quiero cortarle a la epopeya un gajo”. Pero la ironía del autor implícito o quizá la autoironía del narrador se acentúa cuando cuenta cómo se gana un Chevy por llenar un formulario en Suprema y aparece en el periódico con las llaves del auto. Es el momento en que Tomate lo llama para pedirle que lo lleve a Oaxaca y Yucatán porque tenía que hacer un reportaje y estaba harto de simular la vida en hoteles lujosos: “Quería sumirse en la realidad”, “como antes”, a lo que el narrador agrega: “inventándonos un pasado común de antropólogos o corresponsales de guerra” (p. 61). También le informa que los acompañará en el viaje una misteriosa Karla.

En una especie de aparte de la línea del relato del viaje, el narrador nos informa que acepta el viaje porque debe salir de la ciudad para dejar atrás un episodio erótico e insólito que lo avergüenza. En el tercer episodio ya están *en el camino o en la ruta* como diría Kerouac, uno de los escritores de culto de la generación *beat*.

A la intertextualidad del relato se incorpora Baudrillard con su ensayo *El sistema de los objetos*, debido a lo cual la joven Karla decide viajar en el asiento de atrás para sentirse “deliciosamente dependiente” y, además, para dormir. En esta etapa del relato nos enteramos de las peculiaridades de las acompañantes, Karla y la iguana; también parece propicio para que Tomate repita el “her-

mético refrán”: “Ahora vamos a saber de qué lado masca la iguana”, porque compraron moscos secos para alimentarla. En Oaxaca deben compartir un cuarto los tres, la iguana desaparece y luego muere al narrador hasta hacerlo sangrar. En el siguiente tramo del viaje y del relato le roban los cuartos traseros del coche, en una gasolinera, mientras el encargado entretiene al narrador con una leyenda sobre el cuerpo moteado del jaguar, los príncipes mayas, los ríos subterráneos y las extrañas fosforescencias del Caribe, de las que se ignoraba su valor hasta que llegaron los barcos japoneses para robárselas. “El Tomate no notó nada ‘porque pensaba en el tiempo’” (p. 67). Este componente reflexivo o ausente del personaje se corporiza en otro alto del camino, en Villahermosa le muestra a su amigo las verrugas del pecho quemadas con nitrógeno, para sentirse “menos viejo” y de ese modo tener alguna posibilidad de conquistar a la joven huésped de su casa, Karla. La mirada disfémica del narrador nos lo muestra como “un desollado dios Xipe Totec” o como un mártir futurista. Es en el transcurso de esa conversación, donde fuman puros secos y beben ron hasta la madrugada que Tomate le dice: “¿Por qué no vas por ella?”. En el mismo tono ligero o autoirónico el narrador continúa: “Pensé que hablaba de la iguana, pero sus ojos se dirigían al búngalo de Karla” y añade en tono amargo: “Es obvio que le gustas” (p. 68). Aunque el encuentro amoroso se pospone, el viaje ya no tiene para ellos el entusiasmo inicial; narra una jornada “pésima” en Palenque, la visita fugaz a las ruinas de Comalcalco y el sabor extraño del pejelagarto. La reflexión de quien tiene que escribir la crónica del viaje es contundente: “Nada es auténtico” (p. 70).

En la quinta y última parte del relato se produce el desenlace de las relaciones y las expectativas: la iguana desaparecida reaparece en el cofre delantero del coche y los mira “con paciencia prehistórica” y azotando las bujías “como un metrónomo”. Aunque este descubrimiento motiva a que Karla abrace y bese al narrador, él lo descri-

be como si la iguana representara su karma, su aura o su ser en sí y añade el dato definitivo: “También estaba agujereando mi coche” (p. 70). En lo que llama la fase Yucatán tratan de liberarla pero el animal los acompaña como mascota.

El narrador piensa que con la liberación de la iguana acabaría su “sequía de escritor” y podría escribir el proyectado poema que titularía “El círculo verde”, como alusión a la iguana que se muerde la cola y al cero maya. Finalmente, en las inmediaciones de Chichén Itzá, Karla anuncia que se le ocurre un nombre para la iguana, pero él prefiere silenciarla y es entonces cuando pasan juntos la noche y él puede acariciar su tatuaje del “ying-yang”; al regresa a su cuarto, feliz y culpable, se encuentra con una nota de despedida de Tomate: “Te entiendo, yo hubiera hecho lo mismo. Nos vemos en el DF” (p. 72).

Luego se sentirá solo, culpable por haberle pagado al amigo con “monedas falsas” y visita las ruinas de Chichén “en calidad de zombi”. También por entonces asegura que odia a los guías arqueológicos porque los veía como “peces de profundidades”. Uno de ellos, en el recorrido de un sacbé, les cuenta que los mayas llevaban iguanas en sus travesías y las iban comiendo en el camino blanco porque mientras el corazón de la iguana siguiera latiendo podían comerla en trozos para evitar que el calor pudriese la carne. La siniestra imagen de los peregrinos mayas alimentándose de un animal sangrante le produce al narrador una sensación de pérdida, de “horror difuso”.

Al anochecer, junto a la orilla húmeda de un cenote, la iguana los abandona para reunirse con algunos congéneres. Es el momento de emprender el regreso y el narrador poeta piensa en Yeats y “el amor imposible y sacrificado de los celtas” (p. 74).

No le permite a Karla sentarse en el asiento de atrás del Chevy, como era su deseo. Tienen un accidente, posiblemente provocado por el estropicio de la iguana en el chicote del pedal roído, Karla

sufre la ruptura de dos costillas y la perforación de un pulmón, el coche es declarado como “pérdida total” mientras el narrador sale ileso y, por supuesto, una vez más, culpable.

En el breve epílogo del relato nos enteramos que no pudo escribir su ansiado poema “El círculo verde” (pero sí el cuento que leemos, “El crepúsculo maya”), mientras que Tomate sí publica su reportaje “con estupendas fotos de Oaxaca y Yucatán” (p. 75). Al leerlo recuerda el cuerpo de Karla, su nuca, la piel de su espalda y la luz que sólo existe en la península. La aventura amorosa ha concluido, por la noche sueña con ella y le pregunta el nombre que pensó para la iguana, pero no recibe la respuesta, entonces el cuento se cierra con un sueño inconcluso.

Las predicciones mayas y la recuperación del amor

En el relato “El apocalipsis (todo incluido)” amplía el escenario y la historia comienza en Barcelona y concluye en Mérida y Chichén Itzá. El narrador es extradiegético. El tema, como el título señala, es la supuesta predicción maya de que el mundo se acabaría entre el 21 y el 23 de diciembre de 2012 cuando, en realidad, lo que los astrónomos mayas habían calculado con tanta anticipación era el final de un ciclo y la alineación de los planetas cada 26 000 años. El cuento inicia *in medias res* con la joven Montse Llovet de 27 años, desempleada, “sin pareja ni horizonte”, se deprime oyendo el rodar de las maletas de viajeros desconocidos que se trasladan bajo su ventana en el barrio Gótico y está dividido en ocho partes. El protagonista masculino es Rubén Venegas y en él está focalizado el relato con monólogos interiores y recursos de analepsis; está en Barcelona suplantando a su amigo, el arqueólogo Felipe Romo, quien prefirió una oferta dianética en California en vez de impartir “tenebrosas conferencias”

sobre el Apocalipsis maya en Europa. Venegas no es antropólogo sino guía turístico y no cree en “la fabricación catastrófica tan ajena a la evidencia”, pero acepta el viaje porque el amigo le asegura que resultaría atractivo en Europa “por contraste” y por el tatuaje del glifo emblema de Palenque ubicado en su omóplato. Otro personaje, Jacinto Pech, líder del sindicato de guías, llevaba meses “predicando el proselitismo de la paranoia”. El narrador, con precisión de cronista, informa que en “los hoteles ya no había vacantes para asistir al *show* del desastre”. Pero mientras ese es el escenario en Yucatán, en Barcelona el cincuentón iniciado, pobre y escéptico, descubre que puede convencer mejor a un público ávido de desastres que si da una versión política o realista de la situación. Además, conquista a Montse con su discurso y para sacarla de su depresión la invita al “paraíso”, o sea a Mérida y a Chichén Itzá.

Si Pech es una figura antagónica en el relato, Marcia se presenta como una aliada del protagonista; como delegada del Instituto Nacional de Antropología e Historia es “la responsable de evitar las amenazas de la modernidad sobre los dioses antiguos” (p. III). Sin embargo, ha sido la encargada de organizar los conciertos multidinarios de Elton John y Plácido Domingo en Chichén Itzá; a pesar de las críticas recibidas y desde la perspectiva del narrador focalizado en el recuerdo de Rubén Venegas: “los boletos habían sido caros, la acústica mala y las sillas incómodas; sin embargo, los sitios mágicos exigen sacrificios y no hubo daños mayores” (p. III).

Ataviada con elegante huipil y desde una oficina refrigerada, Marcia se enfrenta a la cercana invasión de los turistas del Apocalipsis y cuenta con el apoyo de los escépticos como Rubén, frente a una mayoría de guías y empleados que defendían la catástrofe por ser más redituable: “La profecía del Apocalipsis Maya era una estupenda oportunidad de estimular la truculencia” (p. II3). El único dato arqueológico que lo respaldaba, según la perspectiva del relato, era un

friso en el sitio de Tortuguero que informaba que un ciclo astronómico se cerraría en diciembre de 2012: “La mente maya se ordenaba en ciclos; las etapas no marcaban un fin definitivo: abrían un nuevo ciclo. Eso pensaba Marcia, y eso pensaba Rubén antes de viajar a Barcelona. Pero el enemigo de ambos, Jacinto Pech, pensaba lo contrario y llevaba meses dedicado al proselitismo de la paranoia” (p. 114).

En el centro del relato se describe la conferencia en el auditorio de una institución bancaria y las estrategias que va desplegando según la reacción que ve en el público, entre los que figura la joven Montse. El impostor pronuncia suficientes nombres mayas como para parecer competente y aunque inicia con una lectura política, en la que sí cree, como que la élite de la antigua sociedad maya desapareció por sequías, luchas intestinas y cataclismos, y que sus descendientes vivían en la miseria, lo que era un auténtico Apocalipsis, luego intuyó que el público esperaba algo más fuerte y tomó la postura de Pech como profeta del fin de los días. Y para subrayar las consecuencias de la conjunción cósmica de los planetas cita desastres ocurridos, como el *tsunami* en la central nuclear, la caída en el sistema financiero y revueltas en Asia Menor, entre otras; el tono del conferencista se subraya con la exclamación: “La realidad actuaba con apocalíptica convicción” (p. 115) y logra una ovación por parte del público.

Otro resultado exitoso de la impostura es que conquista a Montse luego de llevarla a cenar y, en el encuentro amoroso, ya no era un simple guía turístico yucateco, divorciado y padre de una adolescente que lo rechazaba: “Era el Informante, el mediador” (p. 119). También, en un tono sentencioso se afirma, al inicio de la sexta parte del relato: “La pasión es una forma de la elocuencia” (p. 119); el protagonista reafirma su elocuencia desplegando hipótesis, mientras Montse Llovet, con una capacidad práctica propia de su generación, anota datos para el viaje tomados por internet, pero también piensa, con culpa, que ella está con “el hombre equivocado”.

Como hilo conductor intratextual entre el libro de viaje a Yucatán y *El Apocalipsis (todo incluido)* a los lectores se nos informa que la joven compra, en la librería Altaïr, el libro de John Lloyd Stephens, tan extremo y “marcado por la otredad”, que ella piensa que el suyo será un viaje más llevadero. Otros motivos que reaparecen son las características de las pirámides de la ruta Puuc y las iguanas. En el apartado siete ya está la pareja en Mérida, instalados en el departamento de Felipe Romo que continúa varado en Toronto debido al mal tiempo y disfrutando de la comida y las variantes del español-yucateco.

Al igual que se produce la “magia” de la alineación de los planetas que la pareja contempla desde el campamento de arqueólogos de Chichén, el ambicioso Felipe Romo quiso aprovechar hasta el final el interés por el Apocalipsis maya y ofrece una conferencia en Toronto, el 20 de diciembre, y ahí queda atorado en una colosal tormenta de nieve y finalmente muere de hipotermia. El otro antagonista, el corrupto Jacinto Pech, se suicida en un cenote y por lo tanto la historia, inesperadamente, tiene un final feliz, Rubén será el nuevo líder sindical y Montse le pide tener un hijo; el maduro galán se conmueve por ese futuro que significa “la única eternidad asequible a la especie, la sucesión” (p. 129).

De todos modos el escepticismo que permea el cuento se sobreimprime a la felicidad del protagonista al concluir el narrador con la siguiente afirmación: “En forma extraordinaria, el mundo se seguía acabando” (p. 132).

La crítica a lo que Juan Villoro llama “fundamentalismo del folclor” se inscribe con agudeza y visión irónica en lo que el filósofo Edward Said consideraba como “retórica de la culpa”. La culminación de este interés del autor por Yucatán y por la cultura prehispánica en general, puede confirmarse en su programa televisivo “Piedras que hablan”, donde realiza un periplo por todas las zonas arqueológicas del país acompañado por arqueólogos.

Bibliografía

- Alberca, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.
- Ette, Ottmar, *Literatura de viaje, de Humboldt a Baudrillard*, FFyL-UNAM/Servicio Alemán de Intercambio Académico, México, 2001.
- Leñero Vicente y Carlos Marín, *Manual de periodismo*, Grijalbo, México, 1986.
- Monsiváis Carlos, *Lo fugitivo permanece*, Cal y Arena, México, 1989.
- Villoro, Juan, *La noche navegable*, Joaquín Mortiz, México, 1980.
- , *Safari accidental*, Joaquín Mortiz, México, 2005.
- , *Los culpables*, Almadía, Oaxaca de Juárez, 2007.
- , *Palmeras de la brisa rápida*, Almadía, Oaxaca de Juárez, 2009.
- , *Arrecife*, Anagrama, Barcelona, 2012.
- , *El apocalipsis (todo incluido)*, Almadía, Oaxaca de Juárez, 2014.
- Stephens John L., *Viajes a Yucatán*, Consejo Editorial de Yucatán, México, 1986.
- Agencia EFE (2016), “Villoro viaja en “Palmeras de la brisa rápida” a un Yucatán sentimental” [<http://www.efe.com/efe/america/mexico/villoro-viaja-en-palmeras-de-la-brisa-rapida-a-un-yucatan-sentimental/50000545-2890150#>], fecha de consulta: 18 de enero de 2017.



Juan Rulfo, autorretrato en el Nevado de Toluca, ca. 1940 | Fundación Juan Rulfo

Realidad y ficción en la narrativa

*Araceli Soní Soto**

El tema que me ocupa en este trabajo es el cruce entre realidad y ficción en la narración literaria; esto me obliga a delimitar, aunque de manera breve en el primer apartado, lo que se entiende por narración literaria, ya que existen varios tipos de relatos. Algo de las narraciones literarias corresponde a la realidad y otro tanto a la ficción: lo real refiere a lo vivido, mientras la ficción alude a la reconstrucción artística de las vivencias. Sobre las particularidades de estos conceptos se desarrolla el segundo y tercer subtema, a partir de la *Poética* de Aristóteles y de algunos planteamientos del filósofo francés Paul Ricoeur. Con este teórico comparto la idea de que la ficción se ubica en el centro de la pre-comprensión del universo narrado como parte de la realidad y el después, o realidad de la lectura. Se concluye esta exposición con la reflexión sobre la importancia de la ficción para el conocimiento del hombre.

* Profesora-investigadora, Departamento de Educación y Comunicación, y del posgrado en CyAD de la UAM-Xochimilco.

La narración literaria

Una narración literaria¹ es una sucesión de acontecimientos con unidad de acción, de interés humano que se desarrolla en el tiempo; sus relaciones son consecutivas (antes/después), pero también lógicas, pues lo que ocurre en su interior tiene causas y efectos; en toda narración ocurren cambios originados por algo y propósitos relacionados con estos cambios. Presenta, además, estados mentales, emociones y circunstancias, con descripciones más allá de lo obvio que justifican los eventos que se suscitan. Los acontecimientos narrados deben ser inesperados, inusuales o, quizá, extraños.² Para que una narración sea literaria debe tener virtudes literarias, es decir, que sus rasgos obedezcan a las normas y condiciones convenidas por el conjunto de los estudios literarios dentro de contextos y tiempos determinados. Es así que toda obra literaria pertenece a un sistema estructurado de procedimientos artísticos. Los relatos literarios como las novelas y los cuentos, que pueden ser de diferentes extensiones, se rigen por estas convenciones. En éstos, las acciones contadas se llevan a cabo por protagonistas y se alternan con otras estrategias discursivas, evidentes en las descripciones de objetos, lugares, personas, etcétera; con diálogos y monólogos, verbalizados o simplemente pensados por los personajes.

¹ La narración es un tipo de relato y Barthes dice que éste está presente en todos los tiempos, los lugares y las sociedades de las distintas culturas. Se presenta en infinidad de formas: mitos, leyendas, cuentos, novelas, tragedias, cine, tiras cómicas, historietas, noticias, conversaciones, epopeyas, incluso, en algunas pinturas y fotos. Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en *Análisis estructural del relato*, Premia Editora, México, 1982, p. 7.

² Umberto Eco (1979), *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, traducción de Ricardo Pochtar, Lumen, Barcelona, 2000, p. 153.

En las narraciones alguien cuenta a alguien una historia, la comunica un narrador, ya sea implícito o explícito, en el caso de emplear un *estilo indirecto*. Si se utilizan diálogos y monólogos se ha recurrido al *estilo directo*, pues lo que dicen los personajes procede directamente de éstos. En cambio, en el estilo indirecto, el narrador, con pretendida objetividad aclara y completa la enunciación de los personajes. Los dos estilos se combinan en todas las historias, cuya función es contar lo que ocurre.

Realidad y ficción

¿De estas narraciones literarias qué corresponde a la realidad y qué atañe a la ficción? Cuando hablo de lo real, me refiero a las vivencias y a las experiencias en el flujo de la vida, sin que esto se haya trasladado aún a una novela, a un cuento o a un relato literario. Lo vivido es real, como también lo es el acto de elaborar un relato y la lectura del mismo. La ficción, en cambio, es un discurso re-presentado, es decir que vuelve a presentar algo acaecido, aunque no como su duplicación exacta, ya que en esta re-presentación ha intervenido la imaginación; podemos decir que es, tan sólo, una evocación de las vivencias y las experiencias expresadas mediante el lenguaje, sin que tal remembranza sea una verdad exacta. El término preciso es verosimilitud o ilusión de verdad, producida por la armonía entre los componentes de la estructura de la obra de acuerdo con las reglas, normas y convenciones literarias. Aceptemos entonces que una obra de ficción es siempre verosímil y que, en este sentido, la ficción se distingue de lo verdadero, de lo erróneo y de la mentira.

¿Dónde está, entonces, la realidad?, y ¿por qué el consenso académico ha repetido, una y otra vez, respecto de la necesidad de leer literatura o aprenderla para abandonar la ignorancia si, finalmente,

lo que leemos en las novelas y en los cuentos no es la realidad sino la ilusión de la misma?, ¿qué hay de verdad en las novelas de Elena Garro respecto de la personalidad de Octavio Paz?, pues en casi todas sus obras, la escritora alude al poeta y premio Nobel de literatura mediante la representación de personajes masculinos maléficos que dejan sin salida a los personajes femeninos. Esto, sin duda, tiene mucho que ver con las vivencias de la escritora, pero no significa que sus narraciones sean estrictamente verdaderas.

El análisis de la diferencia entre ficción y realidad se remonta a los griegos. Aristóteles, en su *Poética*,³ refiere a la ficción mediante el concepto mimesis. Con *Poética* Aristóteles quiere decir arte, cuya máxima expresión la encuentra en la tragedia griega. Sin embargo, el concepto de mimesis para el filósofo se distingue de la mera copia, de lo idéntico, del calco de la realidad, de lo que se conoce comúnmente en el arte como “imitación de la imitación” y, también, de su connotación platónica en cuanto imitación de ideas sin el ingrediente de creatividad. Para Aristóteles la mimesis es la actividad de componer tramas con la disposición de sus elementos al interior de las mismas para representar acciones (*mythos* o fábula); es, entonces, una imitación creadora, una recreación de lo vivido. Lo cual sugiere que las vivencias y las experiencias (de la realidad) son, únicamente, una referencia del texto poético, que con la ayuda de la imaginación se transforma en ficción. Por esta razón el personaje perverso de la novela *Testimonios sobre Mariana*, de Elena Garro, no es exactamente como fue Octavio Paz, a pesar de que la hija de los dos escritores lo describe en sus *Memorias* con muchos de los atributos del personaje de la novela. La realidad al respecto es inaccesible; de lo que tenemos referencia es de la imaginación de la escritora, de algunos datos sobre su vida y de que el género memorias también es una construcción.

³ Aristóteles, *Poética*, traducción de David García Bacca, UNAM, México, 2000.

Así, la ficción se ubica en el centro, entre la realidad vivida por su creador y la realidad de la lectura por el receptor. La disposición de acciones en la trama trágica aludida por Aristóteles es una propiedad que se extiende a toda la narrativa de ficción y aquí radica su diferencia con la realidad. Este acomodo de acciones en la trama es un todo articulado con principio, medio y fin, cuyo vínculo interno es lógico, aunque también cronológico y su ordenamiento obedece a la necesidad de hacer de lo verosímil la norma principal del relato; lo que no ocurre con los episodios de una vida, cuya sucesión no se rige por estos criterios, sino por circunstancias planeadas o no. En una novela se condensan, se seleccionan, se transforman los hechos de la realidad vivida a favor de la coherencia del relato con ayuda de la imaginación.

Diferencias concretas entre realidad y ficción

Una de estas diferencias radica en la extensión; ésta, en una obra, es una exigencia interna relacionada con el recorrido del relato de la desgracia a la felicidad, si es el caso, o de la dicha al infortunio como ocurre en la tragedia. Lo cual se ajusta a los requerimientos de verosimilitud de la obra y no a criterios de verdad. Por el contrario, los acontecimientos vividos no tienen la misma extensión, aun si el relato tratara de un episodio de la vida de alguien: una novela puede relatar en 200 páginas lo que ocurrió en un solo día o narrar *Cien años* de la crónica de Macondo como García Márquez en casi 400.

El tiempo es otro elemento que difiere entre realidad y ficción y está conectado con la extensión. Lo que acontece en la vida se produce en el flujo del tiempo y éste trasciende nuestras vidas; un relato, en cambio, se constriñe a una etapa de la vida que el escri-

tor delimita. Wilhelm Dilthey⁴ dice respecto al tiempo vivido: el presente es un instante que se desvanece rápidamente y se convierte en pasado, mientras que el futuro se acerca al presente hasta fundirse con él, aunque, de inmediato, se transforma en pasado. Únicamente el presente es real, aquí padecemos, recordamos, esperamos, pues el pasado existe como recuerdo incorporado al presente y el futuro yace en la imaginación como una posibilidad manifiesta en el desear, querer, temer. Para el autor, una vivencia ocurre en el presente, pero, cuando el sujeto reflexiona sobre su vida, cuando recuerda sus vivencias pasadas, se produce un pensamiento que objetiva lo vivido.⁵

Pongamos el acento en esta objetivación de lo vivido en un pensamiento, tal y como lo dice Dilthey. Este pensamiento, por más esfuerzos de la conciencia para captar lo vivido, es un tiempo recordado, fijado en la atención y lo que reflexionamos, entonces, es la conexión entre las vivencias del pasado, es un esquema, una representación subjetiva. Esta representación mental es lo que, en un siguiente paso, se trasladará a la escritura. Dilthey asume que la objetivación de ese esquema de pensamiento se produce mediante la expresión y considera que la autobiografía es el medio más adecuado para encontrar el sentido de la propia vida y el “fundamento de la mirada histórica”;⁶ en la autobiografía, dice, se integran las vivencias y las experiencias como la totalidad de los recuerdos de una vida personal que, al constituirse en obra, ancla el sujeto en la historia, al ser leída por las generaciones venideras.

Independientemente de que la autobiografía es un tipo de narración que difiere de la ficción literaria, también ésta se origina a

⁴ Dilthey Wilhelm, “Esbozos para una crítica de la razón histórica”, en *Dos escritos sobre hermenéutica*, Istmo, Madrid, 2000, p. 119.

⁵ *Ibid.*, p. 125.

⁶ *Ibid.*, p. 139.

partir de las vivencias del escritor y es, asimismo, una reconstrucción de las experiencias reales trasladadas a la escritura.⁷ El relato es la representación subjetiva del pasado, pero no de cada uno de los elementos de ese pasado, sino del esquema en el pensamiento de quien escribe; es el pasado condensado en el presente de la escritura con proyecciones hacia el futuro, pero mientras la obra se preserve en el tiempo formará parte del presente vivo de sus lectores.

Otra diferencia entre la ficción poética y la realidad se encuentra en que la primera corresponde a lo universal por su carácter general, porque lo que se narra en las novelas es inherente a la condición humana: el amor, el desamor, la maldad, la traición, la amistad, la intriga son características de todos los seres humanos y tienen un signo de posibilidad, mientras que las experiencias de vida pertenecen a lo particular, son individuales y verídicas. Lo universal en las novelas es, entonces, lo que atañe a la naturaleza humana en el entorno social, mientras que lo particular alude a los sucesos experimentados por cada uno en el transcurso de la vida.⁸

Al igual que la autobiografía, la narración histórica difiere de la ficción; las primeras cuentan lo sucedido, la ficción lo que podría suceder.⁹ Este “podría suceder” debe estar dentro del margen de lo

⁷ Sostengo que la autobiografía, a pesar de basarse en acontecimientos fieles a lo acontecido, al convertirse en escritura, se constituye en una especie de relato ficticio, debido a que quien cuenta su vida, elige, descarta y plasma su manera particular de experimentar sus vivencias; en este sentido la autobiografía se convierte en un relato subjetivo, no obstante las intenciones de fidelidad que connota el género.

⁸ Para distinguir lo general de lo particular en la narración ficticia véase Paul Ricœur, narración I. *Configuración del tiempo en el relato de Ficción*, Siglo XXI Editores, México, 1998, pp. 95-96.

⁹ Aristóteles compara la historia con la poética con el ejemplo de la historia en Herodoto, quien cuenta lo que ha ocurrido y la poética lo que podría suceder, Aristóteles, *Poética*, *op. cit.*, 1451 b, p. 14.

creíble, lo verosímil, de acuerdo con los requisitos del relato, lo cual exige investigar. De ahí que la ficción sea una especie de investigación¹⁰ en la que el creador investiga las formas universales de probabilidad y necesidad humanas ante preguntas como: ¿quién actuaría así?, ¿cómo puede ocurrir tal acontecimiento? Se conocen infinidad de detalles sobre los métodos de investigación de Gustave Flaubert, por ejemplo, cuando visita el bosque de Fontainebleau y llena sus cuadernos de observaciones en los que anota hasta el rápido movimiento de una ardilla, el fugaz efecto de la luz mientras recorre el itinerario que seguirán sus personajes antes de escribir *La educación sentimental*. Declara haber pasado una semana en París en búsqueda de las más triviales informaciones: asiste a entierros, cementerios, pompas fúnebres, embargos para sumergirse en la realidad y ambientar sus novelas, relata en una carta al escritor Iván Turgueniev.¹¹ Es así que en el cúmulo de experiencias vividas y almacenadas se encuentra la semilla de la creación, ya que ésta es el ejercicio consciente de integrar en representaciones subjetivas la selección de los acontecimientos más significativos de la vida. De este modo, la literatura se constituye en un vasto laboratorio de experiencias de pensamiento que se combinan con múltiples prácticas imaginativas, a partir de los sucesos vividos (reales); la entrada de estos acontecimientos al campo de la ficción da lugar a que la literatura y la vida se reencuentren, de nuevo, en la lectura.

¹⁰ Redfield, citado por Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, *op. cit.*, p. 95.

¹¹ La carta mencionada la escribió Flaubert a su amigo, el escritor ruso Iván Turgueniev el 2 de febrero de 1869. Miguel Salavert, "Prólogo", en Gustave Flaubert, *La educación sentimental*, Alianza Editorial, Madrid, 2004, p. 25.

El antes y el después de la ficción

Lo dicho anteriormente se explica, también, a partir de las tres mimesis, propuestas por el filósofo francés Paul Ricœur,¹² quien encuentra el germen de su modelo analítico en la mimesis de Aristóteles. Este modelo plantea el relato de su transición de la vida a la ficción y de ésta, otra vez, a la vida (realidad-ficción-realidad). Las tres fases son: Mimesis I, Mimesis II y Mimesis III en una interrelación circular, en la que Mimesis II (la ficción) ocupa el lugar de mediación entre la realidad de lo vivido y la realidad de la lectura. Las tres fases implican acción.

El antes de la composición poética es Mimesis I y refiere a los acontecimientos vividos, a la precomprensión del mundo antes de hacer una obra. Consiste en comprender previamente el obrar humano antes de trasladarlo a la ficción, pero no sólo esto, el antes requiere de una competencia profesional: saber estructurar un relato, conocer los recursos simbólicos del lenguaje para expresar significados de acuerdo con los fines del escritor, dominar la gramática, manejar los tiempos verbales y conjugarlos con el tiempo de la ficción. Mimesis I (antes del relato) incluye un qué, un por qué, un quién y contra quién, además de un cómo. Presupone el manejo de las reglas de la composición. Ricœur advierte que entre Mimesis I, tiempo previo a la narración, y Mimesis II no hay un corte, sino un vínculo, es decir, una trasposición metafórica entre las vivencias reales y la ficción.

Mimesis II es la acción creativa, la poiesis o construcción artística, la ficción es el eje que media entre el antes y el después de la narración y lo que instituye su literariedad; esto quiere decir que se ponen en práctica las competencias del escritor. Es la representa-

¹² Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, op. cit., pp. 113-218.

ción (no en el sentido de duplicación), de las experiencias de vida. Mimesis II (la obra) es lo tradicionalmente considerado como objeto de estudio de la semiótica al consagrarse a las leyes internas de la obra. Es el *como* si ocurriera, opuesto a lo que ocurre en la vida, en la narración histórica y en la crónica, ya que estos dos géneros cuentan lo sucedido con pretensiones de verdad, y digo pretensiones porque tanto la historia como la crónica son reconstrucciones de lo real, aunque diferentes a la ficción. Esta última extrae de los acontecimientos una configuración que integra agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias y resultados inesperados o discordantes, según Ricœur, como parte de la concordancia o coherencia del relato; lo discordante es de suma importancia dentro de su lógica; en ésta cambia el orden natural del tiempo, ya que puede comenzar por el final de un evento y finalizar con el comienzo del mismo dentro de la fluidez de los sucesos para que la historia llegue a su “punto final”,¹³ pues la obra como totalidad siempre tendrá un cierre.

Agregaré a Mimesis II otro componente de la ficción artística, a mi juicio importante, relacionado con lo emocional. Aquí las emociones tienen una particularidad, en la obra se presentan en movimiento, como una fuerza integradora y cimentadora en la exposición de los acontecimientos, tanto en su concordancia o coherencia como en lo discordante o sorpresivo de la narración. Las emociones en la creación de la obra tienen un carácter duradero (lo que dura la narración) y presentan una articulación, pues cada parte de la representación en movimiento (en una novela, un relato literario, un cuento) contiene ingredientes emocionales que entablan contacto con el receptor a cada paso, además de dotar de vida a la obra en su totalidad.¹⁴

¹³ Frank Kermode, *El sentido de un final. Estudio sobre la teoría de la ficción*, Gedisa, Barcelona, 1983.

¹⁴ Jhon Dewey refiere a las emociones en la construcción de una obra artística para constituirse en una verdadera experiencia estética; en *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2008, pp. 57-65.

Hablemos ahora de Mimesis III, del después de la composición poética o tiempo real de la lectura en su interrelación con el mundo de la ficción. Con esto se cierra el círculo de la mimesis; circular porque los efectos y significados que proyectan las obras intervienen, otra vez, en la prefiguración o el antes de obras futuras (Mimesis I), ya que antes de una obra se han escrito muchas otras y éstas intervienen en las posteriores. En esta fase (Mimesis III) las estructuras narrativas modelan la experiencia del receptor, proporcionan las pautas para seguir el relato, regulan sus expectativas, propician la imaginación y le ayudan a reconocer elementos formales, por ejemplo, la identificación de géneros narrativos. En esta fase se produce el placer del texto al que aludió Roland Barthes.¹⁵ Además, en la lectura se pone en juego el horizonte del lector,¹⁶ concepto empleado por los teóricos de la recepción estética y referido a los juicios previos, a la historia de vida, al bagaje cultural que posee el lector al momento de enfrentarse a una obra. Es así que los receptores se convierten en coautores de la obra, pues en el acto de leer reconstruyen la ficción con la ayuda de su imaginación. Estudiar la recepción, la interpretación y los efectos de la obra de ficción es tarea de la hermenéutica y, para esta disciplina, en especial para la teoría de la recepción estética, la obra existe sólo porque es leída.

Reflexión final

Hasta aquí he delimitado el ámbito de la ficción y de la realidad; quedaría preguntarnos entonces ¿para qué leer novelas y relatos literarios si éstos son, únicamente, ilusiones de verdad? Por la “pasión

¹⁵ Roland Barthes, *El placer del texto*, Siglo XXI Editores, México, 1978.

¹⁶ Hans Robert Jauss, “Experiencia estética y hermenéutica literaria”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1993, p. 78.

de conocer”, esencia de la espiritualidad, respondería Edmund Husserl. Pero acaso ¿no conocemos mediante ensayos históricos, libros científicos y crónicas periodísticas? Sí, pero mediante la ficción literaria nos aproximamos a la naturaleza de la condición humana, los problemas de la existencia, pues la literatura indaga en la vida y nos protege del “olvido del ser”; frase casi mágica de Martin Heidegger,¹⁷ al referir a las secuelas que la modernidad ha dejado al hombre en su afán de progreso y a lo cual debemos el desarrollo de la ciencia y la técnica; esto aleja al ser humano de una visión del conjunto del mundo y de sí mismo.

La ficción literaria, y la novela en especial, suple este vacío que descubre al ser del hombre y sus posibilidades a partir de las muchas verdades que rodean su existencia. Kundera dice que la novela ha iluminado la vida desde diferentes ángulos: desde las aventuras con *El Quijote*; el arraigo del hombre en la historia con Honoré de Balzac; la cotidianidad con Gustave Flaubert; el quimérico pasado con Marcel Proust,¹⁸ por mencionar algunos. Mediante la novela, dice, conocemos, sólo que no desde un único orden de valores absolutos, no por medio de una única verdad, sino a partir de las muchas verdades que rodean al hombre.

Estos rasgos son los que proporcionan a la literatura su verdadero carácter humanístico. Kundera dice que el hombre desea un mundo en el que se distinga con claridad el bien del mal, debido a su deseo innato de juzgar, antes que comprender¹⁹ y la sabiduría de la literatura permite visualizar la relatividad de los actos humanos, sus posturas, sus ideas, de acuerdo con los contextos y con las circunstancias en que se producen: se pudiera pensar que Pedro Páramo,

¹⁷ Martin Heidegger, citado en Milan Kundera, *El arte de la novela*, Tusquets, México, 1990, pp. 11-13.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 12 y s.

¹⁹ *Ibid.*, p. 14.

personaje de Juan Rulfo, sólo encarna la maldad y es incapaz de experimentar sentimientos profundos de amor; no obstante, Rulfo humaniza a su protagonista al plasmar, en sus páginas, su gran tragedia: el sufrimiento desmedido por el desamor y la muerte de Susana San Juan. Esto impide juzgarlo en una sola dirección y permite comprender la compleja naturaleza de todo ser humano: sus desalientos, su fuerza, su maldad, su sensibilidad. Es decir, mediante la ficción literaria nos conocemos y conocemos a nuestros semejantes, pues nos relaciona con la vida.

Bibliografía

- Aristóteles, *Poética*, trad. de J. David García Bacca, UNAM, México, 2000.
- Barthes, Roland, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en *Análisis estructural del relato*, Premia editora, Puebla, México, 1982.
- , *El placer del texto*, Siglo XXI Editores, México, 1978.
- Dewey, John, *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2008.
- Dilthey, Wilhelm, “Esbozos para una crítica de la razón histórica”, en *Dos escritos sobre hermenéutica*, Istmo, Madrid, 2000.
- Eco, Umberto (1979), *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, traducción de Ricardo Pochtar, Lumen, Barcelona, 2000.
- Jauss, Hans Robert, “Experiencia estética y Hermenéutica literaria”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Dietrich Rall (comp.), UNAM, México, 1998.
- Kermode, Frank, *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Gedisa, Barcelona, 1983.
- Kundera, Milan, *El arte de la novela*, Tusquets, México, 2009.
- Ricœur, Paul, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Siglo XXI Editores, México, 1998.
- Salabert, Miguel, “Prólogo”, en Gustave Flaubert, *La educación sentimental*, Alianza Editorial, Madrid, 2004.



La vida entre dos polos: *Adiós a los padres*

*José Luis Miyamoto**

La arquitectura de *Adiós a los padres*

He visto una foto de mi padre joven, la mejor de sus fotos. Tiene veintiséis años, viste un traje de lino claro que el aire infla. Está de pie en una playa de guijarros y arena revuelta, junto a una muchacha de talle alto y piernas largas. Dentro de unos años, esa muchacha será mi madre. La foto recoge una mañana de julio del año de 1944 en el club naval de Campeche, frente al Golfo de México, en el suroeste mexicano.¹

Así es como inicia *Adiós a los padres* de Héctor Aguilar Camín, novela que nace del ciclón –parecido al *Janet*– de recuerdos y preguntas que desata la fotografía de sus padres. La obra es un contenedor de diversos elementos y voces que atestiguan el pasado y mediante la pluma del escritor se busca un orden que permita dar cuenta del paso del tiempo en la vida de tres generaciones de dos familias: los Aguilar y los Camín.

* Egresado de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

¹ Héctor Aguilar Camín, *Adiós a los padres*, Penguin Random House, 2014, p. 9.

Un primer acercamiento, desde una perspectiva global, nos permite observar que, a lo largo del texto, se teje la historia de cómo el tiempo trastocó las vidas –en pareja y de forma individual– de Héctor Aguilar Marrufo y Emma Camín García. Sin embargo, en un segundo acercamiento y desde una perspectiva particular, se puede entender que la construcción de dicha historia sólo es posible mediante el desarrollo, en paralelo, de diversas microhistorias: el crecimiento de una ciudad, su devastación y recuperación: Payo Obispo (Chetumal); la esperanza de los aventureros extranjeros que llegan a una tierra de prosperidad (los Camín); el deseo de cubrir las expectativas del padre y su batalla personal: el padre contra el hijo (los Aguilar); la unión que resiste un ciclón, pero no la falta de entereza (Héctor Aguilar y Emma Camín); la fuerza de las hermanas: el soporte de una nueva familia (Emma y Luisa Camín); la búsqueda de lo ausente (Héctor padre y Héctor hijo); la falta de identidad, la autoexploración del ser y la construcción del *yo* a partir de la novela (el yo novelesco); el adiós a los padres de lo terrenal y corporal y su posterior bienvenida al mundo de la inmortalidad que la novela ofrece. Todas estas microhistorias conforman la reconstrucción de distintas vidas.

Héctor Aguilar Camín realiza un trabajo de reconstrucción histórica, geográfica, familiar y personal, mediante la estructuración de elementos obtenidos en entrevistas, investigación documentada y de la información atesorada y producida por la memoria. El novelista entrega al lector más que una obra literaria, pues también es una maqueta de vida, la cual es utilizada por Aguilar Camín para observar y entender quién es él, al igual que Michael Holroyd, quien habla sobre su propia obra autobiográfica: “Mis padres, mi familia diseminada en el tiempo y el espacio, se han vuelto mis sujetos biográficos en tanto busco, en ellos, algo mío, y algo de ellos en mí.

Porque estoy escribiendo una autobiografía indirecta, una crónica con subtexto personal”.²

La novela como espacio de creación y proyección

Hemos llegado aquí a uno de los puntos eje del presente trabajo, la escritura de un texto que versa sobre la vida de los familiares del autor y, también, sobre la suya. Y que además, se inscribe en el género novelesco.

Intentar abordar el tema de la novela como género literario es entrar en una problemática de grandes dimensiones, pues pareciera que su principal característica es la de la rebeldía estructural; es decir, se aleja de toda definición que intenta dar cuenta de sus rasgos identitarios. La novela se constituye como un género que rompe sus propias reglas y se renueva constantemente; un género inabarcable en una definición.

En *La verdad de las mentiras*,³ Mario Vargas Llosa sostiene que la novela miente por naturaleza, pero en esa mentira contiene una verdad que sólo puede ser develada, e incluso entendida, mediante el uso de la ficción.

El escritor y, en su momento, el lector, encuentran en la novela la posibilidad de vivir aquello que no pueden, de volver realidad sus más grandes anhelos. Pero esto no significa que lo que se expresa al interior de una novela sea mera fantasía, pues se apoya en el mundo

² Michael Holroyd, “Dos tipos de ambigüedad”, en *Cómo se escribe una vida. Ensayos sobre biografía, autobiografía y otras aficiones literarias*, La Bestia Equilátera, Buenos Aires, 2011, p. 120.

³ Mario Vargas Llosa (2002), *La verdad de las mentiras*, Punto de Lectura, Madrid, 2007.

factual para conseguir los estímulos creativos que dan pie al contenido de ella; sin embargo, el mundo retratado en este género no es la calca fiel de la realidad, sino sólo una imagen de ésta, pues en sus páginas el mundo externo y factual es transformado por la pluma del autor: “Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos [...] quisieran una vida distinta de la que viven. Para aplacar –tramposamente– ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener”.⁴

En este juego entre la realidad y la ficción, la memoria se presenta como la fuente del contenido de la novela. El escritor recupera –mediante el recuerdo– hechos vividos que se mezclan –de forma natural– con la creación imaginaria; ahí donde el olvido y la sinrazón de los eventos dejan espacios vacíos, la ficción construye pasajes que cubren la carencia. De igual forma, siguiendo a Vargas Llosa, el proceso de traslación del hecho experimentado a su narración por escrito significa una dinámica de transformación; el escritor privilegia ciertos pasajes en detrimento de otros, creando así una *nueva realidad*.

El novelista, al hacer uso de distintos recursos literarios, ordena el mundo interno del texto en función de la búsqueda de sentido de las anomalías y vacíos sin explicación que la vida le hace enfrentar día con día, experiencia que es compartida por el lector de forma particular. La novela se vuelve un simulacro de la realidad, en donde el autor es el director de los acontecimientos, elementos y personajes del texto.

Cuando el autor de una novela se introduce en ella, y reconoce la *coincidencia de identidad* –en términos de Philippe Lejeune–⁵ entre

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ Philippe Lejeune (1975), “El pacto autobiográfico”, en *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Megazul, Madrid, 1994, pp. 49-87.

escritor (como sujeto empírico), narrador y personaje principal, se entra al terreno de lo que Serge Doubrovsky, en 1977 a partir de la publicación de su obra *Fils*, llamó: *autoficción*. Es decir, una “[...] ficción de acontecimientos estrictamente reales”.⁶

La *autoficción* permite la mezcla entre lo factual y lo ficcional de forma abierta, y da posibilidad a la proyección del autor en el texto literario. El dilema entre la veracidad y la referencialidad que la autobiografía y el pacto autobiográfico presentan, según las reglas de Lejeune,⁷ se ve solucionado con esta forma experimental de literatura, pues en ella el carácter ficcional de la obra es explícito y, por ende, también el carácter novelesco del yo.

De acuerdo con Manuel Alberca (2007),⁸ la *autoficción* se construye con base en un pacto de lectura ambiguo, el cual se nutre de la tensión continua entre lo autobiográfico y lo ficcional, y donde el autor se proyecta al interior de la novela, aceptando la relación entre él y el narrador de la obra, y más importante aún, mostrándose transparente hacia la verdad: la ficción de la novela es utilizada como un recurso narrativo y como una forma de acceder al mundo privado del *yo* y de los demás. Es por esto que el texto *autoficcional* puede leerse, según la elección del escritor, como una novela que simula –abiertamente– ser autobiográfica, o bien, una autobiografía enmarcada por los recursos que la novela ofrece.

⁶ Ana Casas, “El simulacro del yo: la autoficción narrativa actual”, en *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Arco/Libros, Madrid, 2012, p. 9.

⁷ Philippe Lejeune, “El pacto autobiográfico y otros estudios”, *op. cit.*

⁸ Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, pp. 19-58.

Entre dos polos: autobiografía y *autoficción*

El concepto de una autobiografía nutrida por lo novelesco es el que describe de mejor forma la obra *Adiós a los padres*. Héctor Aguilar Camín se desdobra al interior de su texto y, mediante la ayuda del narrador, busca sentido a las historias de familia, intenta explicar el porqué de los hechos y el porqué de su identidad. Sobre ello, comenta Manuel Alberca:

Las lagunas o agujeros negros de la vida, la penumbra de los secretos familiares o íntimos, los claroscuros de la experiencia, en donde lo vivido se mezcla y confunde con lo imaginado, con lo soñado, con los mitos personales o con los mitos literarios, el universo caprichoso y frágil de la memoria, también lo olvidado, lo que no llegó a ocurrir pero pudo haber ocurrido, son algunos de los contenidos que, por estar en los intersticios de lo biográfico y de lo ficticio, se perfilan como los más específicos de la autoficción.⁹

Mediante su escritura, el autor investiga y construye su identidad. La novela le da las herramientas y el espacio adecuados para poder dibujar, con las palabras, su retrato, su *ethos*. Se asume que el texto autobiográfico es producto de la vida de quien la escribe, pero siguiendo a Paul de Man¹⁰ y su idea de la *ilusión referencial*, cabría la posibilidad de que esto fuera al revés, y más aún en el texto de *autoficción*: la novela autorreferencial sería la moldeadora de la identidad del autor.

Esta obra de Héctor Aguilar Camín cumple dos funciones: por un lado, permite relatar al lector parte de la historia de las vidas –en

⁹ *Ibid.*, p. 49.

¹⁰ Paul de Man, “La autobiografía como desfiguración”, en *Disciplinas Stoa* [https://docs.google.com/file/d/0B4_iktp7ZhltSDJKeHNmQXV4YVk/edit?pli=1].

plural— del autor del libro; mientras que, por el otro, es un recurso de autocomunicación utilizado por el escritor para adentrarse en su ser y tender un diálogo consigo mismo, en búsqueda de aquello que el tiempo le ha arrebatado o que nunca existió: los espacios físicos, los años, los sueños, su identidad y, sobre todo, a sus padres: “La literatura es una búsqueda de sentido, no quiere decir que se encuentre, es un salir a buscar, es uno de esos lugares en los que la persona que se siente falta de algo puede y tiene que acudir”.¹¹

La memoria, como lo comenta en repetidas ocasiones el narrador, construye recuerdos que se mezclan con la realidad de los hechos; unida a la escritura novelística, se entra en un juego de creación estética donde el autor de la obra proyecta algunas caras de su ser y de su mundo y, al igual que un espejo, dichas proyecciones son reflejadas al lector, pero no como reproducciones de la realidad, sino como imágenes e interpretaciones de ella: un *reflejo oblicuo*, en términos de Alberca.¹²

Aguilar Camín encuentra en el campo fértil de la novela la posibilidad de (re)construir su mundo, lo moldea a su antojo, consigue acceder a la *verdad* de los hechos y de los demás. Ahora bien, esta verdad, como sostiene él mismo en un ensayo sobre la ficción y la realidad de la novela,¹³ no es una verdad objetiva, sino una de tipo subjetivo y particular, es la verdad del autor plasmada en el cuerpo literario de la novela y, por lo tanto, transformada en una verdad literaria, capaz de mostrar el lado inaccesible de las personas, hechos y

¹¹ Burgos, “La literatura es una búsqueda de sentido”, *El correo de Burgos*, en internet.

¹² Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, *op. cit.*

¹³ Héctor Aguilar Camín (2007), “Ficción y realidad: una experiencia a propósito de *La guerra de Galio y Morir en el Golfo*”, en *La guerra de Galio*, Booket, México, 2012, pp. 583-598.

cosas: “La ficción literaria es un instrumento de conocimiento, pero no de los hechos que están en los periódicos, en los libros de historia o en la vida diaria, los hechos a los que nos referimos habitualmente cuando hablamos de la ‘realidad’. El conocimiento que otorga la imaginación corresponde a un orden distinto, *intrahistórico* o *intrarreal*”.¹⁴

Al colocar a *Adiós a los padres* dentro del género de la novela de *autoficción*, debe quedar claro el hecho de no confundirla con una novela autobiográfica, la cual enmascara la realidad para poder mostrarla; en lugar de eso, el texto *autoficcional* admite utilizar la ficción como un recurso validador de la verdad que desea reflejar, tomando como base la inscripción genérica, y sus características, de las *novelas del yo*, propuesta por Manuel Alberca.¹⁵

La novela de Aguilar Camín ofrece una recreación de la realidad, una representación del mundo factual. Para el autor, la lectura de su obra debería privilegiar la verosimilitud de lo referido sobre la veracidad de los hechos, como comenta en entrevistas. El valor de la novela no está en la exactitud de lo relatado ni en el análisis crítico que se haga de él, sino en el efecto estético y de sentido que provoca la escritura y recuperación del pasado, en búsqueda de un orden lógico de los hechos y su explicación. La literatura no puede ser reducida a comprobaciones, las cuales sólo tienen validez al interior de un estudio metodológico, ya que con cada (re)lectura se agregan nuevos significados al texto que enriquecen la totalidad de la obra literaria.

Leer esta novela es abrir un baúl de recuerdos, palabras, tinta de memoria, sabores y aromas tales como los del pan tostado con azúcar y una taza de chocolate por las noches. Enmarca y dota de

¹⁴ *Ibid.*, p. 595.

¹⁵ Manuel Alberca, *El pacto ambiguo...*, *op. cit.*

inmortalidad los acontecimientos de varias vidas y, paralelamente, atestigua lo no ocurrido, los deseos más profundos de la mente del autor, que en el plano de la novela se vuelven posibles.

Adiós a los padres es una novela sobre la pérdida: de la madera, del reino (Chetumal y su posición), de la tranquilidad, del tiempo, de las ilusiones y de la familia. Pero, a la par, es también un texto que busca recuperar todo eso y darle posibilidad de existencia a lo que no pudo ser, por medio de la función memoria-lenguaje. Es ahí donde se constituye el centro melancólico y nostálgico que nutre a la obra.

En el texto, no sólo se relatan las historias del autor desdoblado, sino que, a partir de ellas, el libro entra en diálogo con el lector y éste con él. Quien lee la novela puede encontrar en ella parte de su vida y explicación de los conflictos que la invaden, pues se conoce la verdad oculta, lo que los demás piensan y callan, y se observa un mundo que es conocido y compartido entre el escritor y el lector. Sobre el tema, comenta Borges en “La poesía”: “Bradley dijo que uno de los efectos de la poesía debe ser darnos la impresión, no de descubrir algo nuevo, sino de recordar algo olvidado”.¹⁶

La obra de Héctor Aguilar Camín se inscribe en la *novela de la crisis* de la que habla Álvaro Ruiz Abreu,¹⁷ debido a que surge de la necesidad del autor por entender y explicarse el mundo factual –comunicándolo al lector–; realidad externa en la cual se hace más grande el vacío y el malestar que la crisis individual produce. Sin embargo, al interior de la novela, el autor-narrador puede observar su realidad desde distintas perspectivas, la transforma y crea nuevas a partir de la existente.

¹⁶ Jorge Luis Borges (1980), “La poesía”, en *Siete noches*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, pp. 99-121.

¹⁷ Álvaro Ruiz Abreu, “Crisis de la novela, novela de la crisis”, en *Crisis de la novela, novela de la crisis*, Ediciones Sin Nombre/Conaculta, México, 2005, pp. 7-39.

Decir que *Adiós a los padres* es una novela de la vida entre dos polos, es dar a entender que su contenido oscila entre lo factual y lo ficticio, entre la aceptación y la negación del ser y de su identidad, entre el deseo externo de la melancolía y el interno de la nostalgia, entre la proyección de la vida del autor y la apropiación de ésta por parte del lector, quien al final verá representada en el texto su propia vivencia: “Creo que la poesía es algo que se siente, y si ustedes no sienten la poesía, si no tienen sentimiento de belleza, si un relato no nos lleva al deseo de saber qué ocurrió después, el autor no ha escrito para ustedes”.¹⁸

¹⁸ Jorge Luis Borges, “La poesía”, *op. cit.*, p. 107.

Bibliografía

- Aguilar Camín, Héctor (2007), “Ficción y realidad: una experiencia a propósito de *La guerra de Galio* y *Morir en el Golfo*”, en *La guerra de Galio*, Booket, México, 2012, pp. 583-598.
- , *Adiós a los padres*, Penguin Random House, México, 2014.
- Alberca, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.
- Borges, Jorge Luis, (1980), “La poesía”, en *Siete noches*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, pp. 99-121.
- Burgos (2014), “La literatura es una búsqueda de sentido”, en *El correo de Burgos* [http://www.elcorreodeburgos.com/noticias/cultura/la-literatura-es-busqueda-sentido_77952.html], fecha de consulta: 12 de noviembre de 2015.
- Casas, Ana, “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”, en Casas, Ana (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Arco/Libros, Madrid, 2012, pp. 9-42.
- De Man, Paul (1991), “La autobiografía como desfiguración”, en *Disciplinas Stoa* [https://docs.google.com/file/d/oB4_iktp7ZhltSDJKeHNmQXV4YVvk/edit?pli=1].
- Holroyd, Michael, “Autobiografías”, en *Cómo se escribe una vida. Ensayos sobre biografía, autobiografía y otras aficiones literarias*, La Bestia Equilátera, Buenos Aires, 2011.
- Lejeune, Philippe (1975), “El pacto autobiográfico”, en *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Megazul, Madrid, 1994, pp. 49-87.
- Ruiz Abreu, Álvaro, “Crisis de la novela, novela de la crisis”, en *Crisis de la novela, novela de la crisis*, Ediciones Sin Nombre/Conaculta, México, 2005, pp. 7-39.
- Vargas Llosa, Mario (2002), “La verdad de las mentiras”, en *La verdad de las mentiras*, Punto de Lectura, Madrid, 2007, pp. 15-32.



@musamolona

Macho viejo y Café cortado: lecturas para la vida

*Sheyla M. Valdovinos**

La historia es la novela de los hechos, y la novela es la historia de los sentimientos.

CLAUDE ADRIEN HELVÉTIUS

Cuando éramos niños nos cuestionábamos acerca de todo, del mundo, de nuestra procedencia, la naturaleza o cualquier cosa que encontrábamos a nuestro paso; pero estas preguntas siempre estaban formuladas de una manera interesante, las estructurábamos como si fueran historias, y en recompensa a nuestra curiosidad –si contábamos con un poco de suerte– nuestras dudas eran respondidas de la misma manera: mediante historias.

Como seres humanos estamos condicionados a tener ciertos miedos, anhelos e ilusiones, pues es parte de lo que somos, de ahí nace el extraordinario poder de las historias, en este caso, de aquellas que están plasmadas en esos pequeños objetos repletos de páginas, pero cargados de toda la energía que nos brindan las letras, ya que por medio de las historias que nos cuentan y gracias a las famosas *neuronas espejo*, sentimos lo que leemos.

* Egresada de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

Macho viejo y *Café cortado* son dos obras sensibles que capturan a la perfección la esencia de diversos momentos por los que todos hemos pasado, además de que ambas gozan de una poesía bellísima, y se encuentran estructuradas en pequeños capítulos que ofrecen una lectura ágil y enganchadora. Sin duda alguna, son novelas que cuentan con una gran calidad narrativa, pero su semejanza va más allá de lo obvio, ya que las dos utilizan un pretexto –una el mar y otra el café– para hablar de lo que verdaderamente importa, eso que nos hace vibrar al dar la vuelta en cada página, historias con las que nos sentimos plenamente identificados, o no, pero que estamos conscientes de que nos pertenecen, ya que –como ya lo mencionamos– son inherentes a la condición humana, y por esa sencilla razón, siempre estamos propensos a lidiar con ellas.

¿Quién no se ha enamorado?, ¿quién no se ha atormentado pensando en su muerte?, ¿quién no ha sufrido?, ¿acaso existe alguien que no se haya despedido para siempre de un familiar, de un amigo o de un amor?, ¿quién no se ha cuestionado sobre su existencia?, ¿alguien ha permanecido siempre en compañía sin tener que enfrentarse cara a cara con la soledad? Los personajes de *Macho viejo* y *Café cortado* atraviesan por estas vicisitudes propias del ser humano, y como dice Ramón Peco: “La literatura es una poderosa herramienta para acercar los aspectos más lúgubres de la existencia humana”.¹ Y es que las letras suelen ponernos descarada y afortunadamente en nuestro lugar, hacen que nos encontremos frente a frente con nuestros demonios más siniestros, que nos reencontremos con aquello que habíamos olvidado o que descubramos esa historia que nos gustaría vivir.

Por un lado, Mónica Lavín se sirve del café para contarnos la historia de una empresa naviera de un joven escritor; por el otro, Hernán Lara utiliza el mar para narrar la vida de un médico en una

¹ Ramón Peco [<http://www.literaturas.com/vo10/seco411/educomania/educomania.html>], fecha de consulta 30 de mayo de 2016 a las 14:05.

comunidad rural; y así es como ambos escritores emprenden un viaje donde el amor, la soledad y la muerte nos acompañan, y van tejiendo en nosotros sensaciones cargadas de nostalgia y desasosiego.

Reflexionemos un poco acerca de estas obras, hagamos a un lado lo obvio y profundicemos, comencemos con *Macho viejo*, que ya bastante se ha dicho acerca de que no es macho y mucho menos viejo, vayamos más allá de esta ironía y descifremos lo que esta hermosa novela nos ofrece. Uno de los temas eje se centra en la vida y la naturaleza de ésta, de todas sus etapas y de cómo afrontar con entereza cada uno de sus ciclos, pero específicamente en cómo hacerle frente a la muerte. De principio a fin se sustenta el amor y aprecio por la vida, se afirma que la muerte es parte de ella, y como tal, una persona que vivió y disfrutó de su existencia debe aceptar y afrontar con cierto grado de valentía su final, pues se trata de la culminación de su ciclo, en este caso, bien vivido y aprovechado.

La novela está cargada de metáforas de la vida, del pez, de la venadita y del pelícano, que se tratan como pequeñas historias que recalcan pasajes propios de la existencia humana, pero al comienzo de la obra se hace mención a la metáfora más importante de todas: el mar, el cual es utilizado para la comprensión de la vida vista desde la juventud, comparando la inmensidad, infinitud y vastedad del océano, con la vida misma. Sin embargo, cuando la obra finaliza se han repasado todas las memorias de Macho viejo y ha llegado la hora de su muerte, ya no se compara a la vida con el mar, de hecho, se muestra una antítesis que sugiere a la vida como finita en comparación con la grandeza del universo: “Mira a su alrededor y en ese momento descubre la enorme pequeñez de su persona ante la inmensidad de la oscura laguna y del mundo: qué poco importamos frente a la vastedad del universo”.²

² Hernán Lara Zavala, *Macho viejo*, Alfaguara, México, 2015, p. 149.

Hernán nos abre la puerta a una interrogante que tarde o temprano ha de pasar por la mente de todos: la muerte, que si bien es un tema escabroso que la mayoría prefiere evitar y “tocar madera” si se menciona, en esta obra el autor lo maneja de una manera inigualable, que sirve casi de consuelo para responder a todas aquellas dudas acerca de nuestro fin.

Durante su vida, Macho viejo enfrenta una batalla contra la muerte y todo lo que ésta pueda representar, siempre huye de las peleas, del caos; su profesión como médico pronuncia claramente su resguardo por la vida; socorrer a todos los seres que se cruzan en su camino también expone un aprecio por la misma, pero a pesar de que siempre huyó a la idea de la muerte, cuando llega su hora, el doctor nos sorprende aceptándola con entereza y valentía, pues aceptar su muerte también es una muestra de amor por la vida, así es como Macho viejo remata su historia, con el orgullo y la franqueza que lo caracteriza, aunque no sin antes señalar el miedo que le causaba, y como señaló Arnoldo Kraus: “La muerte retrata como nada la sensación de vacuidad y nos recuerda que la vida es un tiempo que parece infinito pero que en realidad es fugaz. De ahí el temor, de ahí la dificultad de confrontar el final con gallardía”.³

Las memorias de *Macho viejo* nos retratan una vida plena, y pareciera que cuando llega la muerte nuestro protagonista se va satisfecho, pues logró la sabiduría, la experiencia y el conocimiento real, ese a que se llega solamente con el paso de los años, en esa edad ya con un pie en la frontera del fin, y sobre esto, Lara comentó en una entrevista: “Digo que estamos en la línea de fuego, parte de lo que quiere decir el libro es la aceptación de la muerte, que no se vea

³ Arnoldo Kraus, “Dignidad ante la muerte”, *Letras Libres* [<http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/dignidad-ante-la-muerte>], fecha de consulta: 30 de mayo de 2016 a las 9:37.

como algo negativo o que deba dar miedo. Para eso también es importante morir con una cierta dignidad: aceptar la muerte y hacerlo con fuerza, con dignidad, con valor, reconociendo que la vida vale mucho la pena vivirla”.⁴

Macho viejo es un homenaje a la vida, con todo lo que ésta implica: la vejez, el amor, las pérdidas, la soledad e incluso la muerte, pues es la única que es inevitable; y así como esta obra nos regala una íntima reflexión de la vida y su fin, *Café cortado* no se queda atrás, y nos muestra la otra cara de la moneda, lo que hay a lo largo de esa travesía entre la vida y la muerte. Uno de los aspectos que más llena la obra es la habilidad de Mónica Lavín para cimbrar al lector en temas con los cuales todos podemos identificarnos; plasma con sus letras momentos como las despedidas, el sufrimiento y los amores de los personajes, todo esto nos hace permanecer quietos y, en ocasiones, colmados de tristeza entre cada capítulo: “Por eso un muelle duele, por eso la sirena de un barco es un aullido profundo. Cuando alguien entrañable se aleja a bordo, nos hemos roto para siempre. Un barco cargado de migrantes es una península que se desprende del continente con las mismas flores, los pájaros y el color de la tierra que deja”.⁵

En esta novela cargada de historias interesantes, hay una que sobresale, la de Diego Cabarga, quien se veía sumamente atraído por el romance entre Fermín y Ángela, ya que la narración nos muestra a un Diego ajeno al amor, quien solamente disfruta de encuentros ocasionales y que eventualmente se encuentra cara a cara con un

⁴ Jesús Alejo Santiago, “Vida y muerte, reflexiones del escritor Hernán Lara”, *Milenio Diario* [http://www.milenio.com/cultura/Vida-reflexiones-escritor-Hernan-Lara_o_671332868.html], fecha de consulta: 30 de mayo de 2016 a las 13:24.

⁵ Mónica Lavín (2001), *Café cortado*, De bolsillo, México, 2008, p. 16.

hombre a su parecer cursi, es por esto que su interés de seguir los escritos que Fermín le dedicaba a Ángela resulta increíble; el romanticismo de Fermín lo atrapa –como a nosotros– y queda sorprendido por el poder de sus escritos, esos que pudieron plasmar su historia y sus sentimientos, y que ahora lo mantenían atento al papel: “Por eso escribió cada artículo de domingo, como si Ángela los fuera a leer, por eso lo acompañó la mayor lucidez y la más vasta tristeza”.⁶

La manera como los mismos personajes de la historia quedan fascinados con lo que leen o les cuentan nos hace asumir esta dinámica, pues también quedamos enganchados en una trama de meta-ficción que nos invita a escabullirnos entre café, mar y mal de amores.

Otra cuestión interesante es la importancia de la presencia femenina, varios de los personajes principales marcan la línea de su historia por medio de las mujeres que estuvieron presentes en su vida, pero sobre todo, aquellas de las que estuvieron realmente enamorados.

Ahora bien, así como en *Macho viejo* se toca un tema que nos cimbra, *Café cortado* también lo hace, pero en este caso, Lavín sabe llevar con un estilo inigualable todas y cada una de las historias de amor que viven sus personajes, así como las vicisitudes que éstas conllevan: decepciones, sufrimientos y pérdidas: “Ángela no habló. No quería hurgar en el pasado, quince años eran muchos para que hubiera un rencor empantanado. Pero necesitaba descartar los males del amor”.⁷

Si algo predomina en *Café cortado* son los triángulos amorosos, cada uno de los personajes se enamora y se ve forzado a despedirse de su amado –Ingrid de Miguel, Fermín de Ángela, Chabelo de Margarita, etcétera–, mientras éstos mantienen un romance con otro personaje, que a su vez se encuentra ilusionado con otro, quizá estas

⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁷ *Ibid.*, p. 151.

sean las tramas que más nos intrigan de la historia, pues justo en medio de dichos embrollos, se generan las vicisitudes que sufren los protagonistas.

Café cortado y *Macho viejo* nos conmovieron, estremecieron e hicieron reflexionar; nos sorprendió su estética, su manera de abordar temas tan filosóficos –y quizá ya ampliamente abordados–, pero que en esta ocasión las historias de sus personajes pudieron acompañarnos, es decir, no nos hicieron sentir ajenos a ellas, e incluso pasamos de ser meros espectadores a actores.

De cuando en cuando los lectores agradecen la escritura profunda y sensible de sus autores, que pensándolo o no, los acompañan cotidianamente a esa bella vida, a veces feroz y llena de interrogantes que, en compañía de las letras, se hace más emocionante, clara y llevadera. De alguna manera, la realidad del lector empatiza con la ficción de cada una de las historias contadas y entrelazadas enigmáticamente por sus narradores.

Ninguna historia personal es singular, todas están siempre latentes en las mentes y corazones de la humanidad, así piensa el cerebro humano. Todo el día vivimos y respiramos historias –incluso los sueños están contruidos por éstas–, y no se trata simplemente de entretenimiento, las utilizamos para simular, para ensayar y permitirnos experimentar situaciones o sensaciones, sin tener que correr los riesgos relacionados con vivirlas. Por esa razón la literatura funciona muchas veces como una guía, de ahí nace su poder. Sin duda alguna, Mónica Lavín y Hernán Lara son un claro ejemplo de esos acompañantes que todo lector debería tener, pues sus obras transmiten la paz que se siente al encontrarse con una emoción ya vivida o con el deseo de ser explorada.

Bibliografía

- Aguilar Sosa, Yanet, “Lara Zavala rinde tributo a la vejez”, *El Universal*, 2 de febrero de 2016 [<http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/letras/2016/02/2/lara-zavala-rinde-tributo-la-vejez>], fecha de consulta: 30 de mayo de 2016 a las 12:05.
- Alejo Santiago, Jesús, “Vida y muerte, reflexiones del escritor Hernán Lara”, *Milenio Diario*, 2016 [http://www.milenio.com/cultura/Vida-reflexiones-escritor-Hernan-Lara_o_671332868.html], fecha de consulta: 30 de mayo de 2016 a las 13:24.
- Kraus Arnoldo, “Dignidad ante la muerte”, *Letras Libres*, 2010 [<http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/dignidad-ante-la-muerte>], fecha de consulta: 30 de mayo de 2016 a las 9:37.
- Lara Zavala, Hernán, *Macho viejo*, Alfaguara, México, 2015.
- Lavín, Mónica, *Café cortado*, México, Debolsillo, México, 2008 .
- Ramón Peco [<http://www.literaturas.com/vo10/seco4II/educomania/educomania.html>], fecha de consulta: 30 de mayo de 2016 a las 14:05.

Ficción y realidad. Los retos de la novela contemporánea, coordinado por Álvaro Ruiz Abreu, se terminó de imprimir en noviembre de 2017, con un tiraje de mil ejemplares. Edición e impresión: mc editores, Selva 53-204, Insurgentes Cuicuilco, 04530 Ciudad de México, tel. (55) 5665 7163 [mceditores@hotmail.com].



*f*icción y realidad es el resultado del interés académico por la escritura, y desempeña una doble función: por un lado, abre un amplio espacio para que los propios escritores expresen sus puntos de vista sobre ese dilema tan actual y arrinconado que parece no tener un final o una conclusión definitiva. Y por otro, cede la palabra a profesores, críticos, investigadores y estudiantes que entran y salen a la escritura de Elena Poniatowska, Héctor Aguilar Camín, Juan Villoro, Hernán Lara Zavala, Roberto Bolaño, y establecen un código para entender y comprender sus universos narrativos. El tema puesto en la balanza, la ficción y la realidad, unió criterios que enriquecieron los matices que esa dicotomía abarca en varios planos analíticos. No hay uniformidad de ideas, pensamientos y afirmaciones, sino diversidad en la que se cruzan sus voces. Y ese tejido forma una estructura crítica, narrativa, a veces anecdótica, llena de emociones y vivencias. Las voces establecen un diálogo con la comunidad universitaria y así llegan a ciertas conclusiones decisivas para entrar mejor y tal vez más seguros en la escritura que se está produciendo en México y en otros países. Ofrecen pautas, momentos de serenidad y toma de conciencia frente a los desafíos que el mundo globalizado impone al lenguaje.