

Nueva narrativa mexicana

Pùblicitextos

Elizabeth Hernández Alvídrez
Samuel Arriarán

Nueva narrativa mexicana



PQ7276

H4

2013

HERNÁNDEZ ALVÍDREZ, Elizabeth

Nueva narrativa mexicana. / Elizabeth Hernández Alvidrez, Samuel Arriarán.

México: Bonilla Artigas Editores, 2013.

156 p. ; 15x23 cm.

(Colección Pública-Textos)

ISBN 978-607-7588-99-3 (Bonilla Artigas Editores)

Literatura mexicana – Siglo XX

Novela mexicana – Crítica e interpretación -- Siglo XX

Hernández Alvidrez, Elizabeth

Arriarán, Samuel, coautor

Los derechos exclusivos de la edición quedan reservados para todos los países de habla hispana. Prohibida la reproducción parcial o total, por cualquier medio conocido o por conocerse, sin el consentimiento por escrito de los legítimos titulares de los derechos.

Primera edición: septiembre de 2013

D.R. © 2013,

De la presente edición:

© Bonilla Artigas Editores, S.A. de C.V., 2013

Cerro Tres Marías número 354

Col. Campestre Churubusco, C.P. 04200

México, D. F.

editorial@libreriabonilla.com.mx

editor1@bonillaartigaseditores.com.mx

www.libreriabonilla.com.mx

www.bonillaartigaseditores.com.mx

ISBN 978-607-7588-99-3 (Bonilla Artigas Editores)

Responsables en los procesos editoriales en Bonilla Artigas Editores:

Cuidado de la edición: Felipe Campos y Andrea López

Diseño editorial: Saúl Marcos Castillejos

Diseño de portada: Teresita Rodríguez Love

Impreso y hecho en México

CONTENIDO

Introducción	11
I La representación de la diversidad de género	
Carmen Boullosa	17
La novela perfecta	18
La otra mano de Lepanto.....	25
La milagrosa	27
Cristina Rivera Garza	29
Lo anterior.....	29
Nadie me verá llorar	31
II La representación de la diversidad política	
Carlos Montemayor.....	35
La guerra en el paraíso.....	35
Las armas del alba.....	38
Los informes secretos	40
Paloma Villegas.....	42
Agosto y fuga.....	42
La luz oblicua	46
Jorge Volpi.....	48
La paz de los sepulcros	48
El fin de la locura	57
Álvaro Uribe	61
La lotería de San Jorge.....	61
III La representación de la diversidad étnica	
Hernán Lara Zavala	63
Península, Península	63
Carmen Boullosa	66
Antes y Treinta Años	67
Duerme	68

	Cielos de la tierra	69
	Llanto	70
	Ignacio Solares	73
IV	La diversidad ontológica	
	Mario Bellatin	77
	Rosa Beltrán	81
	El paraíso que fuimos	83
	David Toscana	84
	Duelo por Miguel Pruneda	86
	El último lector	88
V	La representación de la diversidad sexual	
	Enrique Serna	91
	Fruta Verde	91
	La sangre erguida.	94
	Ana García Bergua	102
	Púrpura	102
	Umbral.....	105
	Daniel Sada	107
	Casi nunca	107
VI	La identidad mestiza	
	Enrique Serna	114
	Ángeles del abismo	114
	Pablo Soler Frost.....	119
	Edén.....	119
	1767	121
	Álvaro Uribe	122
	Por su nombre	122
VII	La identidad en el arte	
	Álvaro Enrigue	125
	La muerte de un instalador	125
	Hipotermia	126
	Héctor Manjarrez	127
	La maldita pintura	127
	Daniel Sada	128
	Ritmo Delta.....	128
	Jorge Volpi.....	129

	El temperamento melancólico.....	129
	Enrique Serna.....	131
VIII	La disolución de la identidad narrativa	
	Eduardo Antonio Parra.....	135
	Nostalgia de la sombra	135
	Gonzalo Celorio	138
	Juan Villoro	140
	Jorge Aguilar Mora.....	141
	Conclusiones	145

INTRODUCCIÓN

La teoría de la literatura se replantea hoy en América Latina a partir de la problemática de la diversidad cultural o lo que algunos autores como Julio Ortega (1988) denominan “estudios interculturales”. Esto significa que estamos ante una nueva mirada sobre los cruces culturales, el mestizaje y lo barroco. Ya no se pueden seguir sosteniendo enfoques basados en el canon occidental o lo que sucede dentro de una sola cultura. En el caso de México, observamos el estallamiento de las categorías y métodos de enseñanza de la literatura (entendida ésta como un proceso monológico-monocultural). Es necesario abrirse a una perspectiva de la enseñanza de la literatura con base en la idea de la representación de la diversidad cultural. Nuestro enfoque se orienta por cierta forma de investigación centrada más en los contactos e hibridaciones que incluyen las literaturas sobre las formas más actuales de mezcla barroca como espacio creativo (Hernández, 2008; Arriarán, 2007). La pertinencia de romper con la enseñanza tradicional de la literatura y optar por un principio dialógico hace posible avanzar la investigación en la perspectiva teórica de la representación de las identidades diversas. Se trata de proponer nuevas lecturas que articulen las prácticas sociales, la producción literaria y los relatos de divergencia y de diferencia.

Los estudios de la literatura en México se dedican principalmente a los autores consagrados (Arreola, Rulfo, Paz, Fuentes, etcétera) no así a los autores más jóvenes, casi todos desconocidos o muy poco publicados. Pero la principal razón es que estos jóvenes no caben dentro de los parámetros tradicionales —que provienen de un sistema de autoridad que impone modelos consagrados—, por

ejemplo, ¿dónde ubicar las narrativas sobre la diversidad sexual, política, étnica, de género? También podemos considerar que hay nuevos lectores que no se sienten identificados con la literatura anterior, pues lo hacen más con los nuevos autores que reflejan mejor sus vivencias y experiencias. Así, nuestra investigación se inserta en una perspectiva que inaugura nuevos encuentros entre la lectura, los textos y los contextos.

Estamos ante una nueva generación de escritores que pugna por expresarse y que merece ser analizada e investigada, ¿será que en la narrativa mexicana más reciente predomina el desencanto y el nihilismo posmoderno? ¿No habrá en los escritores más jóvenes un “principio radical de lo nuevo” como escritura abierta? ¿Por qué no podría haber una identificación con los nuevos sujetos sociales, que en vez de sentirse victimados se esfuerzan por negociar sus propios márgenes? En esta investigación intentamos comprender cómo los nuevos autores replantean los modos de ser modernos, ¿qué entienden por sentido comunitario o de identidad cultural? Ya no estamos como en la literatura pasada, ante textos que privilegian sólo la identidad nacional. Hoy vemos que hay diversas maneras de entender esa identidad (como identidades fragmentadas y barrocas). Esto significa que debemos desarrollar una perspectiva más amplia donde se incluya la discusión sobre comunidad, nacionalidad, ciudadanía, así como el papel de la mezcla y la diversidad intercultural. Para desarrollar esta perspectiva es indispensable apoyarnos en ciertos enfoques teóricos hermenéuticos, como el de Paul Ricoeur (2001), donde se considera que no hay una sola tradición, una identidad, sino varias, y que esta diversidad sólo se comprende no a través de la semejanza sino de la alteridad. En la hermenéutica de Ricoeur se encuentra el desarrollo de una explicación de la manera como se propiciaría la inmersión crítica en la cultura a través de la lectura de textos literarios, ya que plantea la formación de un sujeto crítico que se auto-cuestiona en la interacción con los textos. En este proceso, el lector puede elaborar tanto la crítica de los aspectos ideológicos, como recibir los valores de la tradición en la que se forma.

El aporte metodológico ricoeuriano en el que nos apoyamos es su planteamiento del texto narrativo como el tipo de texto idóneo para la formación de la identidad, porque trata de las experiencias de la vida cotidiana, en diferentes tiempos y espacios, describe y revela las preocupaciones humanas. La realidad, el campo práctico o la vida cotidiana le sirven al texto narrativo como mundo de referencia. En un segundo momento, cuando alguien se convierte en narrador, al escribir elabora un mundo. Para construir el mundo del texto, el autor debe haber realizado un trabajo de comprensión del mundo simbólico en el que interactuamos. A esta construcción, Ricoeur la llama configuración. El acto de lectura es una tercera mediación que vuelve a la primera (mundo de la acción) a través de la segunda (mundo de la obra), en un acto que no es circular sino espiral porque no consiste en la captación de un sentido unívoco que se aplique al mundo de la experiencia para concebirlo de la misma forma que antes de efectuar el acto de interpretación, sino con una nueva mirada re-figurante que puede conducir al enriquecimiento del criterio y a la modificación del actuar en la vida. La obra narrativa hace inteligibles las preocupaciones humanas que se manifiestan en la vida práctica, preocupaciones para las que la primera mediación simbólica, la de la vida cotidiana, a veces no basta para hacerlas accesibles. La narración tiene sentido completo cuando regresa al mundo de la acción gracias a un acto de lectura.

El interés por concentrarnos en los autores de la reciente narrativa mexicana, se debe a que después de 1990 el país ha sufrido profundas transformaciones a raíz de múltiples causas como el Tratado de Libre Comercio, la globalización, la posmodernidad, etcétera. ¿De qué modo se reflejan estas transformaciones en la literatura joven? Por supuesto que no se trata de un reflejo mecánico, de tipo sociológico sino más bien de un conjunto de reacciones expresivas que tienen que ver con el modo en que la nueva generación intenta adaptarse a los cambios sociales. Por ejemplo, en cuanto a la conducta sexual, lo que vemos es una mirada distinta sobre los aspectos no visibles de la realidad, ciertos comportamientos excluidos o marginados. Es así como Enrique Serna se atreve a tratar de ma-

nera jocosa, parodiando las normas de la sexualidad. O en el caso de Ana García Bergua que satiriza la homosexualidad desde el código del vampirismo cinematográfico (capítulo 5).

¿Qué es lo que diferencia a los nuevos narradores de los anteriores? Si tomamos en cuenta que los autores nacidos por los años de 1930 (José Emilio Pacheco, Inés Arredondo, Fernando del Paso, Juan García Ponce, etcétera), se caracterizaban por plantear en sus novelas una temática de la modernidad como la ruptura de las normas sociales y de la tradición cultural, lo que caracteriza, en cambio, a los nuevos autores es el trato con una problemática estética posmoderna. Esto significa que más que una crítica a la tradición, estamos ante una nueva actitud relacionada con la ironización, el humor y la parodia. No por nada la literatura posmodernista se caracteriza por el pastiche y la intertextualidad.

¿Qué entendemos por literatura? Siguiendo a Terry Eagleton (1988, 25), entendemos por literatura cierto tipo de textos producidos con esa intención, sin embargo ampliamos nuestra visión a aquellos textos que se imponen como literatura al margen de las instituciones académicas. Un texto puede comenzar a vivir como algo no literario y posteriormente ser clasificado como literatura. En varios países de América Latina vemos este proceso como un cuestionamiento del canon (Ludmer, 2007). También en México observamos varios autores como Mario Bellatin, Héctor Manjarrez y Álvaro Enrigue que convierten textos extraliterarios en literarios (capítulo 7).

Los capítulos giran todos en torno de la representación de la diversidad a través de los tipos de identidad (de género, en la política, en el arte, en lo étnico, en lo sexual). Creemos que es necesario redefinir la identidad. Hoy por hoy, la migración, la movilidad dentro y fuera de una región, se han convertido en parte de lo cotidiano. Podemos definir entonces las identidades de otra manera, ya no en términos esencialistas, sino más bien en términos de cultura, poder, inserción, influencias, acción y producción. Los problemas que analizamos en estos capítulos son cuestiones de identidad personal o cultural que se inscriben en el fenómeno de la globalización.

Una nueva manera de comprender la literatura y los tipos de identidad también implica un nuevo modo de ver la representación artística. Lejos de las estéticas realistas basadas en la verosimilitud, lo que vemos ahora es una apertura a la intertextualidad:

Partiremos del supuesto de que la ilusión de realidad creada por un relato es un fenómeno esencialmente intertextual, ya que entran en juego tanto la relación entre semióticas construidas como la relación de éstas con la semiótica del mundo natural. La ilusión de realidad es básicamente una ilusión referencial, pero la referencia no es nunca a un objeto indiferente, sino a un objeto que significa, que establece relaciones significantes con otros objetos de ese mundo dicho real y con el texto, origen de la ilusión (Pimentel, 2001: 9).

Con base en este apuntalamiento teórico hemos optado por investigar la nueva narrativa mexicana a partir de las formas de representación de la diversidad cultural. Esto significa que concebimos los textos narrativos como pequeños mundos humanos cargados de sentido. Desde este enfoque no cabe hablar de universos narrativos desligados de la realidad. Justamente la riqueza de la nueva narrativa mexicana consiste en simbolizar creativamente problemáticas sociales. Los autores que se analizan en este trabajo nos presentan problemáticas en torno de la representación de la identidad política, étnica, generacional, etcétera. Y es que tomando en cuenta los grandes cambios sociales ocasionados por la globalización en México, la literatura no elude la representación de estos problemas, sólo que no lo hace a la manera sociológica, sino más bien tratando de dar cuenta de la emergencia de nuevos sujetos sociales. La aparición de nuevos sujetos como los inmigrantes, los indígenas, los jóvenes punketos, los homosexuales, las lesbianas, etcétera, tienen relación con las disputas literarias sobre el canon. Es lógico que la emergencia de nuevos discursos obligue a inventar nuevas literaturas. Frente a las viejas formas canónicas, empezamos a ver en México textos de escritores viajeros, letras migrantes que provocan rupturas con los códigos nacionales. Es el caso de Pablo Soler Frost, Carmen

Boullosa o de Jorge Volpi que tratan temas universales (capítulos I y IV). Otros autores como Carlos Montemayor, Hernán Lara, Daniel Sada, Rosa Beltrán, Cristina Rivera, Ana García Bergua, Eduardo Antonio Parra, Juan Villoro, Enrique Serna o Álvaro Uribe prefieren tratar lo local de otra manera considerando la nueva situación de los sujetos nacionales (capítulos II, III, VI y VIII).

La hipótesis de esta investigación es que nos encontramos ante una nueva generación de escritores de la que fluye un canon reactivo a toda norma. Como nueva expresión de lo real, esta actitud estaría estrechamente vinculada con el multiculturalismo y la co-presencia de diferentes tradiciones. Y esto es así porque nos encontramos ante un proceso de globalización que imposibilita la existencia de una única tradición y de una sola cultura.

Este proyecto fue realizado en el marco del Programa de Investigación del Área 2 Diversidad e interculturalidad de la Universidad Pedagógica Nacional. Agradecemos el apoyo institucional, así como a nuestros colegas y estudiantes del posgrado que de manera activa discutieron y enriquecieron varios puntos relacionados con el papel de la literatura, la hermenéutica y la educación multicultural.

I

LA REPRESENTACIÓN DE LA DIVERSIDAD DE GÉNERO

Carmen Boullosa

La escritura como forma de relación entre la vida interna y la externa del ser humano, y en particular de la condición de la mujer, es un tema recurrente en la narrativa de Carmen Boullosa. Por ejemplo, en *Antes*, una de sus primeras novelas, el relato gira alrededor de la experiencia traumática que marca la entrada a la creatividad mediante la escritura en la protagonista, una niña que pasa a la adolescencia, en el momento de la muerte de su madre. En la novela *Cielos de la tierra*, Lear, una de las protagonistas, lucha contra la abolición del lenguaje, resguardando la escritura de los otros dos protagonistas, Hernando y Estela, en *L'Atlantide*, una comunidad utópica que surge para rehabilitar lo que ha sido destruido por los humanos. En *La milagrosa* la representación de la diversidad de género aparece en forma de una identificación con la Virgen de Guadalupe. Hay aquí una exploración novedosa sobre la condición de la mujer mexicana por la vía del mito y la fabulación religiosa. Una novela más reciente *La otra mano de Lepanto*, nos presenta a una protagonista, María la Bailaora, que en Lepanto escribe junto a Cervantes, cuando se encontraba postrado por las heridas de la famosa batalla donde perdió una mano. En este caso, la protagonista vive también la experiencia dolorosa de la muerte y la derrota de su pueblo, aunada a la del enamoramiento no correspondido. *La novela perfecta*, es el título de una de las últimas narraciones de Boullosa.

Esta vez, el tema de la escritura se contrasta con la posibilidad de la creación mediante la conexión directa de la computadora con el cuerpo de un aspirante a escritor, en la que puede poner en juego los cinco sentidos para trasladar directamente su imaginación de novelista a la expresión. De esta manera, la escritura se presenta en la narrativa de Carmen Boullosa como una salida de la crisis del lenguaje, ya sea individual o de una época. En el caso de esta novela, la reflexión se sitúa con relación a la representación de la diversidad de género en el contexto de la creación artística dentro del espacio electrónico frente al entorno de la escritura, situación donde lo que se pone en juego es el cuerpo. Las preguntas que guían la interpretación de este cuento largo como lo llama la autora en un subtítulo, son las siguientes: ¿De qué manera se altera el cuerpo ante las nuevas posibilidades que ofrece el espacio electrónico y en qué sentido se reafirma la necesidad de la escritura?

La novela perfecta

La novela perfecta de Carmen Boullosa y *La señora Berg* de Soledad Puértolas son dos novelas que usan el mismo recurso narrativo para desarrollar las respectivas diégesis. Este recurso consiste en dar la voz del relato a un personaje masculino que se refiere a una mujer. Lo que interesa al realizar una hermenéutica de estas novelas es detectar tras el personaje narrador al autor modelo que conduce una lectura en la que se escuchan dos voces: la autoral femenina y la masculina del personaje. En la interpretación de estas novelas hay que ver la manera en que el lector puede percibir el conflicto planteado en el relato, a través de su identificación con la idea por medio de una doble experiencia histórica, la de la mujer y la del varón, que corresponden a dos percepciones de la mujer, la del narrador diegético en primera persona cuyo depositario es el personaje Vértiz en la novela de Boullosa y el personaje Mario, en la novela de Puértolas, frente a una mirada autoral femenina. Lo interesante es observar la manera en que el lector se identifica con ambas instan-

cias narrativas. ¿Qué efecto experimenta cuando sigue la isotopía de lo femenino desarrollada a través de la versión de los personajes Vértiz y Mario, o cuando advierte también las estrategias autorales en el acompañamiento isotópico de estos personajes en su reflexión? Sus elecciones temáticas llevan a las autoras a estructurar los relatos de manera que una voz narrativa identificada con el género masculino guía la percepción del asunto narrativo; sin embargo, no puede dejar de detectarse que tras esos narradores está una percepción genérica femenina que percibe las concepciones de lo femenino y de la relación entre la mujer y el varón de una manera que entra en cuestionamiento mediante la ironía, otro recurso literario cuya utilización comparten. La ironía es considerada por Paul Ricoeur como una táctica general mediante la que “... se sugiere lo contrario de lo que se dice, retirando la afirmación en el momento mismo de hacerla... el ardid consiste en crear indicios que orienten hacia el segundo nivel de significación” (Ricoeur, 2001: 139). Es en esta táctica donde las dos voces se presentan en contrapunto, en ambos relatos. Lo que en el análisis se busca son los indicios que llevan al lector a percibir el segundo nivel de significación en el conflicto planteado en estos dos relatos.

El contexto de recepción de las novelas se sitúa en los movimientos actuales de crítica de la relación entre géneros, en el caso de Carmen Boullosa en la sociedad mexicana contemporánea, en el de Soledad Puértolas en la España posfranquista¹, cuando se pone en evidencia el trasfondo que rige las relaciones mujer-varón. *La novela perfecta* transcurre en el presente de la ciudad de Nueva York. Este espacio está configurado desde la perspectiva del protagonista, un escritor mexicano de cuarenta y dos años, creador de una sola novela, aunque de gran éxito en ventas, como lo son algunas con cubierta de letras doradas, traducida al inglés y que se puede encon-

¹ Estas novelas nos remiten a detectar un movimiento temático que puede asimilarse a las preocupaciones de otras autoras del postfranquismo como Rosa Regás, Carmen Martín Gaité y Rosa Montero, entre otras. También es posible detectar dicho movimiento temático en la narrativa mexicana reciente en autoras como Rosa Beltrán, Cristina Rivera Garza, María Luisa Puga y Fabienne Bradu.

trar en supermercados. Vértiz, el personaje narrador, se autodefine como un creador de ideas, pero con pereza para la escritura. Vive de las regalías de su novela y del trabajo de Sarita, su esposa, una abogada neoyorkina. Un tercer personaje es Paul Lederer, *alter ego* de Vértiz, quien surge como imagen virtual y se presenta oportunamente como posibilitador del aprovechamiento de la riqueza que bulle en la mente del escritor, mediante un tipo de programa cibernético que propone llevar a cabo con la imaginación creadora de Vértiz. Con esta visión del entorno cibernético, Vértiz y Lederer inician con éxito el trabajo, en el cascarón de una *brownstone*, tradicional casa neoyorkina, convertida en un espacio abierto, despojado de los pisos y las paredes interiores de lo que antiguamente ocupaban el sótano y los tres pisos del edificio, ahora amueblado sólo por el aparato cibernético. El proyecto permite la confección de una historia en la que su “autor”, al prescindir de la mediación del lenguaje, traslada las imágenes de sus deseos directamente al receptor cibernético. De esta manera Vértiz da rienda suelta a su imaginario erótico. Instalado en este fluir de los deseos, contrasta su relación erótica con Sarita frente a la que mantienen sus protagonistas en el relato virtual. El experimento concluye abruptamente, cuando las imágenes captadas desde el cerebro de Vértiz se desquician, se reproducen infinitamente, invaden el espacio virtual y se vuelven incontrolables; y llega el fin de la utopía cuando Vértiz reconoce: “Yo no puedo ser autor de eso. Era, sobre todo, una imagen SIN autor” (Boullosa, 2006: 144). Y al apagar la computadora, desaparecen esas imágenes, junto con Lederer, el creador del proyecto, pues no se trata más que de una imagen virtual o un desdoblamiento del autor Vértiz. En esta novela, Boullosa juega con las concepciones del varón hacia la mujer y las que la propia mujer tiene de sí misma. Se puede interpretar como un desdoblamiento en oposición sintagmática de las facetas masculina y femenina de una misma persona. En el transcurso del relato, Vértiz caracteriza la personalidad femenina de Sarita desde la perspectiva de un modelo de mujer que rompe con los esquemas tradicionales, aunque conserva actitudes y funciones determinadas en la ideología social como propiamente femeninas.

Se trata de una mujer profesional, que exagera el culto al cuerpo, sigue un formato de vestir, peinarse, etcétera, esto relacionado con una cierta concepción femenina de clase media profesional, que le permite adoptar apariencias recuperadas del mundo del varón, pero a la vez mantenerse en el interés masculino. Sin embargo, también se caracteriza por la otra función asignada a la mujer en el cuidado del orden del hogar, en detrimento de la imagen glamorosa. La ironía es una operación interpretativa que corresponde hacer al lector para percibir en el relato de Boullosa la burla que suscita al retirar la afirmación en el momento que la refiere, cuando el relato se dirige a la imagen de Sarita que responde a la que considera válida socialmente; así el ser y el hacer de Sarita desde la perspectiva de Vértiz, se presentan como las del ama de casa y la profesional de la abogacía, eficiente y práctica en ambos casos, en demérito de su atractivo erótico: “Venía vestida como para ir a la oficina o a la corte ...: traje sastre negro, blusa gris perla, zapatos negros, medias ligeramente oscuras, la falda entallada unos centímetros arriba de las rodillas” (51). En el ejercicio mediante el programa cibernético de Lederer, Vértiz traslada a la mujer con la que vive en el mundo real a un mundo en el que se transgreden estos órdenes en favor de un despliegue erótico de sus personajes femeninos.

El lugar en que transcurre la trama de *La señora Berg* es la ciudad de Madrid, en la época actual. Mario es el personaje y narrador. Desde el presente de su condición de adulto, recuerda su enamoramiento adolescente por la señora Berg, una vecina del edificio de departamentos en el centro de Madrid donde vivía con sus padres y su hermana. La actualidad del relato sitúa a Mario en el regreso a su antigua casa, por la muerte de su madre, este acontecimiento lo impulsa a recordar su relación con la señora Berg. En este recuerdo se intercalan las relaciones con las mujeres de su vida, que incluyen además de Martha Berg, a su madre, su hermana Teresa, su esposa Claudia, sus dos hijas, su breve relación con la estadounidense Judith, una vez divorciado de su esposa Claudia, y por último su relación con Coral. Esta novela no está estructurada por capítulos, sino que las secuencias corresponden al ritmo del relato

de los recuerdos de Mario en que evoca la atracción que como mujer establecía la señora Berg en su mundo interior de adolescente. Las cualidades de la señora Berg que ejercían esta fuerte atracción sobre el joven Mario eran su perfume, sus trajes hermosos, sus zapatos, su porte firme y seguro, la breve sonoridad de su apellido que "...[lo] remitía al universo de los secretos y las promesas." (10), la manera en que pronunciaba su nombre. Le llamaba la atención el hecho de que siempre le hablaba de sus hijos, y comparaba con el desinterés que percibía de su madre hacia él y su hermana. Establece entonces una comparación entre la señora Berg y su madre, en la que había una distancia paradigmática muy fuerte, ya que la madre resultaba ante sus ojos como desapegada de sus hijos: "Mi madre no era ni mucho menos así, desde luego; no podía evitarse esa comparación... A ella la llenaban sus hijos, pensaba yo. La llenaban totalmente" (11-12). El señor Berg era para él una figura ausente pero sólida, en comparación con su padre. Desde su percepción Markus Berg no era el centro de atención de la señora Berg, sino sus hijos. La señora Berg de sus recuerdos juveniles era glamorosa y dedicada a sus hijos. Su hermana Teresa aparecía ante sus ojos como admiradora de la elegancia de la señora Berg que constituía un modelo para la Teresa joven. Tal era la atracción erótica que Mario estableció con su vecina:

Esa visión de la señora Berg, con el pelo y el vestido mojados, riéndose, celebrando, en fin la broma de su hijo pequeño, me penetró y desató fantasías nocturnas, porque la verdad es que al principio yo me esforzaba en no pensar en ella por las noches (24).

En el segundo encuentro con la señora Berg en la vida adulta de Mario, éste descubre otra faceta de la personalidad de Martha y comprueba que sigue sintiendo una atracción erótica muy fuerte hacia ella. Martha sostenía en la época de adolescente de Mario, una relación clandestina con un reconocido escritor, de edad mucho mayor que ella. En este episodio del reencuentro con la señora Berg se inicia el debilitamiento de la relación entre Mario y Claudia, su esposa, el cual concluye con el alejamiento de ella para

vivir con un hombre mayor (como sucedió con la señora Berg), su antigua relación. Martha y Claudia coinciden en la percepción de Mario en su estilo físico, su relación con el hogar, pero también en que ambas están enamoradas de un hombre mayor. La percepción de Mario respecto de su hermana Teresa también cambia en la etapa adulta de ambos, pues Teresa se revela ante sus ojos como una mujer segura, independiente, exitosa en su carrera profesional y atenta con sus padres. Descubre también aspectos de ella que desconocía, como si internamente hubiera de encontrarse con una faceta de su hermana que lo atemorizaba. La señora Berg se constituye en el paradigma en la elección de las mujeres con las que entabla una relación de pareja. De esta manera, Claudia es un personaje cuya figuración corresponde al ideal marcado en el imaginario de Mario a partir del modelo de la señora Berg. Claudia es una joven elegante, que tuvo una relación intensa anterior a su matrimonio con Mario, que la dota de un atractivo misterio, lo cual la hace interesante a sus ojos. La percepción de Mario es que Claudia está satisfecha con su relación, hasta que ella le dice que lo deja y se va de la casa, pero le deja a sus hijas. ¿Por qué esta acción de Claudia desconcierta a Mario?

Ambas novelas (*La novela perfecta* de Boullosa y *La señora Berg* de Puértolas) comparten rasgos que permiten interpretar en profundidad un conflicto que en la superficie circula en las preocupaciones sociales actuales como perspectiva de género. En principio podemos percibir el entorno edípico de los relatos, aunado a la imagen social de los objetos del deseo de los protagonistas en el que no encuentran respuesta erótica, pero que los lleva a forjarse una imagen de lo femenino, con repercusiones en las relaciones mujer-varón. En este sentido, la configuración literaria de la realidad puede prestarse para la reflexión y volver al mundo de la realidad con una actitud crítica en relación con la representación simbólica que subyace a nuestras creencias y acciones en la relación con los otros. Pero ¿cómo funcionan los recursos literarios de la ironía y la superposición de las voces autorales y de los personajes narradores, desplegados por ambas autoras estudiadas?

Los indicios que encontramos en el relato de Carmen Boullosa consisten en que la mirada autoral femenina revela el carácter de objeto que la utopía tecnológica de Vértiz y Lederer construyen de la imagen de la mujer obviando la mediación del lenguaje en la relación erótica. En el caso de la novela de Soledad Puértolas, los indicios autorales van en el sentido de que aunque el relato es conducido por Mario, el lector puede desplegar una mirada más amplia. Por ejemplo, respecto a la relación con su esposa Claudia en la que él sólo podía ver una actitud de satisfacción en su posición de esposa y madre como función femenina. O en el caso de su hermana Teresa, quien aunque la autora no lo menciona explícitamente, el lector encuentra indicios en la diégesis que permiten preguntarse ¿No se tratará de que Mario no pudo percibir y aceptar su lesbianismo, en el que la señora Berg representaba el objeto erótico para su hermana Teresa, como lo era para él, más que el modelo de mujer?

La ironía es un juego de la inteligencia en el que se desbarata un orden lógico como en el que se basa el imaginario social que prefigura las ficciones construidas por Boullosa y Puértolas, para construir mediante la yuxtaposición un puente entre dos realidades o dos ámbitos. En este juego, la imaginación se superpone a la lógica del entendimiento, con lo cual origina un efecto desorientador, introduce la duda sobre la realidad del relato. Mediante la ironía la voz autoral guía al lector en la destrucción de la representación inmediata de los datos que aportan los personajes narradores, con lo cual puede invertir el orden o construir otro orden. La incoherencia se produce entre el orden de los hechos relatados y la interpretación de los mismos, o entre dos ámbitos interpretativos, en este caso los de Vértiz y Mario (como sujetos de una ideología) y los de las voces autorales o perspectiva de género (como una reflexión consciente). Las autoras dejan abierta la puerta sobre el ámbito que sus discursos niegan, muestran ambos y piden la complicidad inteligente del lector. Con ello introducen la duda hermenéutica y distancian al lector de lo obvio.

En una perspectiva narrativa en la que la voz enunciativa es femenina y el narrador diegético es uno de los personajes con identidad masculina, lo que resalta en primer lugar es la perspicacia de la

voz extra-diegética para configurar una imagen de lo femenino desde un punto de vista masculino. Esta manera de narrar hace posible evidenciar los estereotipos como los que se derivan de la figuración de los personajes femeninos, que tiene indicios muy evidentes en los relatos, pero también las aparentes conexiones que la mirada masculina de los personajes narradores realiza a partir de su imagen de lo femenino. Sin embargo, estas conexiones aparentemente se le presentan al lector de una manera muy sutil, pues la información en los textos no está explícita. Este trabajo constituye un reto hermenéutico para el lector, que pudiera identificarse con los sentidos que pueden tejerse a través del decir de Vértiz y Mario.

Hay un camino del héroe como idea desde el principio hasta el final de los discursos en estas historias. De una manera muy creativa, las autoras juegan a lo largo de los discursos, con dos imaginarios en la concepción de la mujer, sin conducir al lector a juicios tajantes o lapidarios respecto a ambas perspectivas de la relación mujer-varón de estas historias. Por ello, el lector puede establecer una identificación comunicativa de simpatía, además de irónica con la idea que trabaja en la obra, pues se reconoce humanamente en el ser y el hacer de los personajes. De esta manera, la ficción narrativa es una vía idónea para interpretar la representación literaria de los conflictos prefigurados en la realidad referencial de las obras, pues negar la realidad cotidiana mediante la ficción, puede provocar el rompimiento con el orden rutinario de un imaginario ideológico que mantenemos en la realidad.

A continuación analizaremos otras novelas de Carmen Boullosa donde se plantean problemas de la identidad de género.

La otra mano de Lepanto

En esta novela de Carmen Boullosa hay una relación intertextual con *El Quijote* de Cervantes. El contexto se sitúa luego de la caída de Granada en 1567. De este año hasta 1570 es la contraofensiva de los cristianos contra los alpujarras. Hay una dura represión con-

tra los judíos, los gitanos y árabes; crisis en el campo, crisis de todo, mundo en ruinas, tráfico de esclavos para impedir su alianza con los turcos, etcétera. Es el mundo de la Inquisición contra las herejías. La novela termina el 7 de octubre de 1571 con la batalla de Lepanto. El escenario principal de la novela es Granada; de ahí se bifurcan caminos a Constantinopla, Argel, Marruecos, Murcia, Málaga, Almería, Nápoles y Chipre. Estamos en la época del derrumbe de la hegemonía árabe en el mundo. María, el personaje central de esta novela, vivía de niña con sus padres gitanos hasta que fue a parar a un convento de monjas. Su vida en el convento choca con las reglas y convenciones cristianas. Aparecen signos de rebelión por su afición a mantener sus costumbres gitanas. Un día recibe una señal “*Alá manda*”. Durante una rebelión de árabes es raptada para entrenarla en el manejo de la espada y le confían una misión (llevar un documento revelador a Famagusta para engañar a los cristianos). La estructura formal de la novela consiste en un entrecruzamiento de historias (estilo las 1001 noches). Otras historias se introducen cuando María se encuentra con otros personajes. La tribu de los árabes: Farag, un amigo de su padre; Zaida y Luna de Día (hijas de Farag); Yusuf, su maestro; Andrés, el enamorado de María; y Carlos, el cantor, son los tres gitanos callejeros. La novela empieza narrando hechos posteriores como la caída de Galera (un bastión cristiano). Del futuro regresa al pasado cuando María estaba en el convento. De ahí pasa otra vez a narrar un hecho futuro en 1570. Luego el relato regresa a 1563, a la infancia de María y de ahí al presente. O sea que la estructura formal de la novela es una estructura de analepsis, prolepsis y metalepsis. A través de los capítulos se estructuran anuncios de las secuencias como en las novelas de la picaresca. Hay varias referencias directas a Miguel de Cervantes, autor de *El Quijote*. María llega a encontrarse con él y a entablar una conversación durante la batalla de Lepanto. Pero ya antes encontramos frases de *El Quijote* que parecen anticipar y remitirnos a situaciones vividas por los personajes de la novela. Por ejemplo:

En que se cuenta cómo fue que María se llamó “El Pincel”, el trayecto de la Santa Liga hacia Mesina, el mal clima, el enfado de Jerónimo, y

las desesperanzas de María, para lo cual conviene evocar estas palabras de Cervantes: *Porque ya se sabe que la hermosura de algunas mujeres tienen días y sazones, y requieren accidentes para disminuirse o acrecentarse, y es natural cosa que las pasiones del ánimo la levanten o abajen, puesto que las más veces la destruyen* (Boullosa, 2005: 278).

Pero Boullosa no se limita a hacer referencias directas a Cervantes, se trata de un hábil juego literario para introducir ambientes y personajes. Cuando María se encuentra con Cervantes le hace una confesión que no haría a cualquiera. Dice que se siente traidora porque siendo del bando de los árabes se pasó al bando de los cristianos. Tal vez por tratarse de Cervantes, Boullosa hace que su personaje María aparezca tal como es, sin máscaras ni engaños. ¿Y cuál es el significado de las manos? En las citadas referencias, Boullosa subraya una recurrencia en el autor de *El Quijote* por lo que le pasa a sus manos. Según una leyenda Cervantes fue condenado a perder una mano pero el verdugo hizo una herida a la otra mano (no a la que se determinó en el tribunal). “El tal Cervantes clamaba manos: De mis manos trochadas brotan manos, ríos de manos rojas. ¿O es sólo una la mano? De mi sola una mano rota brotan seis manos. Ahí se quedan. Seis manos tengo donde una vez tuve una completa” (359). La representación de la diversidad de género en esta novela se presenta bajo la forma de una derrota. Casi toda la novela es el desarrollo de la heroína, una niña que pretende construir su identidad femenina a través de una serie de pruebas y aventuras. Pero al final acaba siendo derrotada por el poder masculino. El enamoramiento desemboca en una tragedia. La búsqueda de su otredad como diferencia de género termina en una identificación o asimilación con lo mismo.

La milagrosa

En otra novela de Boullosa, *La milagrosa*, la historia se divide en dos partes: la primera trata el mito del Santo Grial, símbolo del

olvido que borra la realidad (todos los males de la tierra se curan por el sueño). Es el mito de Leteo o el sueño de la inmersión en el olvido. En el contexto de un México posmoderno se resuelven mágicamente todos los problemas sociales, por ejemplo los pepenadores o los que quieren otra identidad: “Hágame otro”. Uno que no sea como yo” (Boullosa, 1993: 34). “La Milagrosa” es como la Virgen de Guadalupe que resuelve el desempleo y la pobreza. En la segunda parte aparece Aurelio que trabaja para la mafia sindical y se vuelve contra ella, “la milagrosa” lo conoce cuando recibe una paliza y lo cura devolviéndole su aspecto físico. En un contexto de lucha política contra un supuesto candidato presidencial corrupto, la novela traza un retrato o metáfora de la realidad social actual de México: “Así que ese era Felipe Morales. Todos conocimos su cara hace treinta años. Y sus aberrantes opiniones. Ahora resucitaba, en primera plana, y directo a la presidencia. Si corría alcanzaría el registro. Y Felipe Morales bien que sabía correr” (76). ¿Estamos ante un relato del irracionalismo mexicano como una crítica a la milagrería? Da la impresión de que la mafia política y sindical tiene necesidad de actuar junto con la religión. De ahí la lucha por el control de “la milagrosa”. Quizá la novela puede entenderse como una historia donde ésta escapa al poder y se vuelve contra él. Por eso termina con un sueño donde el candidato presidencial aparece muerto. Con esta evocación a un futuro esperanzador, “la milagrosa” adquiere al final de la novela un simbolismo mítico. Es decir, el mito se vuelve contra el mito. La milagrosa que parecía servir al poder se vuelve un instrumento de liberación. Junto con Elena, sueña el pueblo. Hay un espacio nuevo para otro México liberado de candidatos corruptos. La narradora es heterodiegética. Nos remite a manuscritos de *los suplicantes* (los que piden y agradecen los milagros). Juega con el lector para incluirlo en el relato (metalepsis). La novela empieza remitiendo a notas y grabaciones dejadas por un muerto (no sabemos todavía si el muerto fue Aurelio). Después la narración pasa a Elena, “la milagrosa” que en primera persona nos cuenta su vida cotidiana atendiendo los pedidos de los suplicantes:

Salí a anunciar que durante ese día no podría recibir a más gente. Apenas serían las cuatro de la tarde, creo que sólo había dos personas en la hilera de vísperas. Pero ya no podía recibir a nadie porque la noche se me haría diminuta. Tendría que soñar la memoria del chico, soñarle un pasado de 16 años, soñarle amigos, escuela, tablas de multiplicar, ocio, alegrías, enojos, traiciones, alfabetos, un poco de juegos de pelota, para que al despertar él fuera un chico normal. Así que salí del cuarto del altar, subí a mi habitación, me recosté a leer en el sillón rosado y a las cinco de la tarde me quedé dormida. Por este celo pudo la gorda entrar en el cumplimiento de sus anhelos. El territorio del don se vio ensanchado en trece horas de sueño. Y no es por nada, el chico de la rica, el hijo del banquero, me quedó de lo más simpático, con decir que la madre nunca tendrá que venir a pedirme que le complete yo la vida. (25)

Luego la narración se vuelve polifónica en la medida en que la voz narrativa pasa a diferentes personajes como Aurelio o la señora que cose la ropa de Elena. A través de la imagen de la virgen se replantea la función religiosa en un contexto de búsqueda de la diversidad de género como posible alteridad más allá de lo cotidiano. Esto significa que el trasfondo mítico-religioso constituye una ventana para explorar la búsqueda de la otredad como encuentro mágico con la diferencia.

Cristina Rivera Garza

Lo anterior

En su novela *Lo anterior*, Cristina Rivera describe el amor como una situación de disolución del género. La novela trata así de una relación siempre equívoca. La historia es de una mujer que encuentra a un sordomudo perdido en el desierto, intenta hablar con él, al mismo tiempo que se pone en su lugar (como si la mujer fuera el hombre y el hombre la mujer) lo que nos sugiere una perspectiva narrativa que disuelve las diferencias de género. Pero la disolución de

la identidad de género es más aguda porque en esta novela se plantea que la mujer es de “otro planeta” o que un hoyo negro “amenaza con agujerearle todo el cuerpo”. El hecho de que el hombre fuera sordomudo le lleva a la narradora a plantear que es como un ser de otro mundo, alguien que carece de lenguaje, que no conoce los rituales de la conversación. Los sordomudos son aquellos cuerpos inanimados, sin interiores y vacíos, impenetrables e inescrutables. ¿Y por qué lleva por título *Lo anterior*? Como en otras novelas, por ejemplo *The end of the Affaire* de Graham Greene, se trata de entender el *antes* del amor desde la perspectiva del *después*. El amor sólo se experimenta “en la reflexión que sucede a la descompostura interna” (Rivera, 2004: 37). En la novela de Greene se trata de lo que sucede después de un bombardeo en Londres; una pareja sobrevive milagrosamente. Parece que el hombre resucita después que su mujer reza pidiendo el milagro de que él vuelva a la vida. Igualmente en esta novela de Cristina Rivera el amor nunca sucede en el presente, no cuando ocurre o está ocurriendo en el presente sino en sentido estricto, después. ¿Es imposible que conozcamos el presente? Siempre sabemos después de que sucedió, aquí hay una inversión de tiempos. No se trata de ver la continuidad del pasado al presente sino del presente al pasado. Se desbarata la continuidad temporal de la misma manera que se desbaratan los cuerpos en el espacio. El hombre y la mujer son diversos porque tienen modos distintos de ser. De ahí la imposibilidad de contacto. La distancia entre ambos es abismal. Como si fueran seres de diferentes planetas.

Con base en esta idea de la disolución de género como diversidad de modos de ser, Cristina Rivera ha construido sus mundos narrativos. Es así como en otra novela, *La muerte me da*, nos plantea que el universo simbólico de Alejandra Pizarnik gira en torno a la dificultad de comunicación y hacer contacto con la realidad. Su proyecto de construir una prosa que refleje fielmente la realidad se parece a la imposibilidad señalada por Wittgenstein de construir un lenguaje puro. Pero lo más curioso es que en esta novela se trata de utilizar la metáfora de la castración como núcleo de una serie de asesinatos seriales. Como si el problema de la imposibilidad o

carencia de lenguaje fuera equivalente al intento frustrado de apropiarse del ser corporal-sexual de las víctimas: “es verdad, la muerte me da en pleno sexo”. En esta novela la trama gira en torno a una detective que para hallar al asesino tiene que leer la obra literaria de Alejandra Pizarnik, quien supuestamente tendría las claves para descifrar el crimen (por cierto no es un crimen común y corriente sino metafísico). Estas claves consisten en ciertas ideas filosóficas sobre la existencia de los amantes de la poesía contemporánea. Estos amantes criminales serían como hermeneutas del deseo. Hay aquí una clara referencia a la poesía y a la prosa de Pizarnik: “Lo que no entiendo, es por qué o cómo una simple ninfómana bipolar ha podido engatusar a tantos amantes de la poesía” (161). “El que analiza, asesina. El que lee, descuartiza. Todos matamos” (88). A Cristina Rivera (no la narradora sino el personaje de la novela) le asombra que Alejandra Pizarnik hable de la prosa como una casa que no posee. La poesía en cambio sería para ella como para Heidegger la verdadera casa. Pero lo que desea Pizarnik es escribir en prosa para tener una morada de refugio. Esto es evidentemente un deseo neobarroco, es decir, una búsqueda imposible. El lenguaje no es todo, es más bien nada, igual que todo anhelo de otredad o anhelo sexual. El mundo narrativo de Cristina Rivera al igual que en sus otras novelas, gira en torno a la falsa identidad: “¿Y a ti no te parece que tú cada vez hablas más como yo? Escribir como otro o hablar como otro no es tan improbable después de todo” (106).

Nadie me verá llorar

Donde mejor se ve esta configuración narrativa basada en la utopía del lenguaje es en su novela *Nadie me verá llorar*. El sentido de la vista es el centro del relato o hilo conductor. Joaquín Buitrago es un fotógrafo que ve el dolor de un México herido: “la fotografía era la manera de detener la rueda del dolor del mundo que cada vez giraba a mayor velocidad” (31). Hay dos lugares especialmente fotografiables: el prostíbulo y el manicomio. Matilde, la mujer que cree

reconocer, pasa de un lugar a otro: primero la ve en un prostíbulo y luego cree reconocerla en el manicomio. Matilde es entonces la mujer caída, que va del campo (la oscuridad) a la ciudad (la luz) y entra al círculo de Diamantina Vicario, una intelectual vinculada al movimiento revolucionario. Al contrario de *Santa*, la novela de Federico Gamboa, Matilde no va engañada al prostíbulo, sino por el luto que provoca el fracaso de la Revolución mexicana. Su locura-rebelión es contra su destino predeterminado como mujer sumisa:

Las miradas masculinas la han perseguido toda la vida. Con deseo o con exhaustividad, animados por la lujuria o por el afán científico, los ojos de los hombres han visto, medido y evaluado su cuerpo primero, y después su mente, hasta el hartazgo. En la luz húmeda de julio, lo único que desea es volverse invisible. Su sueño es pasar inadvertida. Por eso dice en voz alta lo que está pensando *Yo no soy esposa de nadie* (234).

Matilde se refugia en el manicomio para olvidar, ahí la descubre Joaquín. ¿Esto equivale a replantear la recuperación de la identidad femenina? Después de disolver la identidad de género ¿se vuelve a una vindicación?

Nadie me verá llorar (1999) parece en última instancia una novela de género, es decir, una perspectiva narrativa donde la mujer se libera de una sociedad opresiva. Esta sociedad opresiva es representada por el mundo patriarcal del porfiriato que discrimina no sólo a las mujeres, sobre todo a las que observaban y aplicaban su intelecto para comprender lo que realmente ocurría en la sociedad “moderna” de los de los porfiristas y de los revolucionarios del proyecto que realmente triunfó, sino también a los parias, pobres y prostitutas. No es casual que antes de escribir esta novela, Cristina Rivera haya escrito la tesis de doctorado que dio origen a su novela *Nadie me verá llorar* y posteriormente a la publicación de su libro *La Castañeda* (2010), “hermanos siameses” como los define la autora, donde describe el manicomio como una de las formas en que la modernidad porfiriana intenta poner límites entre lo normal y lo anormal, entre lo permitido y lo prohibido. Esta institución es

una manera de metaforizar un país subdesarrollado como México, una forma europea de entender la civilización contra la barbarie. Cristina Rivera nos dice que tal proyecto ilustrado duró pocos años. El problema es que coincidió con la revolución de 1910:

A pesar de los bombos y platillos con los que don Porfirio había inaugurado la institución, todos sabían que diez años de descuido y una revolución de por medio habían transformado a La Castañeda en el bote de basura de los tiempos modernos y de todos los tiempos por venir (27).

Hay una relación con la novela cuando los personajes tienen su inspiración en esta realidad histórica del manicomio. Matilde nació en Papantla, Veracruz. A los 15 años se fue a México. Primeramente, llegó a casa de su tío Marcos Burgos, un médico que quiso experimentar con ella su teoría de que la higiene es la mejor cura civilizatoria contra la ignorancia, la miseria y el atraso. Estando ahí conoce a Cástulo Rodríguez, un anarquista, miembro del grupo de Diamantina Vicario, que busca refugio y con quien establece su primera relación amorosa. Después entró a trabajar a una fábrica de donde la despidieron por solidarizarse con una empleada. Entra a trabajar al burdel “La Modernidad” una casa con licencia. Aquí muestra su carácter rebelde por lo que los clientes le ponen al apodo de “La Diablesa”. Allí la conoce a Paul Kamack, un ingeniero húngaro que la lleva a vivir con él a San Luis Potosí. Al morir Paul, y después de diez años, regresa a México donde la internan en el manicomio. No es que este internamiento se debiera a que Matilde estaba realmente loca. Lo que Cristina Rivera nos dice es que la locura al igual que la salud mental son criterios relativos. En el contexto porfiriano y frente a una sociedad en proceso de revolución, la ideología de la salud mental, sinónimo de “normalidad” cumplía el papel de legitimar el orden impuesto en nombre de la civilización y el progreso. Es así como Matilde es considerada loca porque no sólo provenía del mundo oscuro de los parias, pues era una mestiza, su madre era indígena y su padre español. Lo que la sociedad no

podía tolerar era esta actitud de rebelión que en el caso de Matilde no era ni siquiera una actitud individual, sino que estaba vinculada al movimiento revolucionario del cual formaban parte elementos anarquistas como Diamantina Vicario y Cástulo Rodríguez.

II

LA REPRESENTACIÓN DE LA DIVERSIDAD POLÍTICA

Carlos Montemayor

La guerra en el paraíso

En *Guerra en el paraíso*, se trata de la guerrilla encabezada por Lucio Cabañas a principios de los años setenta en la región de Guerrero. Lo que llama la atención no es tanto la psicología del jefe o de los guerrilleros. La novela más bien es una descripción de momentos y situaciones vividas por los protagonistas incluyendo las acciones de los enemigos. Por ejemplo, se describen diálogos para concertar una tregua o intentar una conciliación para frenar la guerra. Hay referencias históricas al ambiente de terror prevaleciente en las ciudades como el D.F., donde diariamente hay atentados dinamiteros (en Plaza Universidad, *Sanborns*, *Sears*, etcétera) atribuidos a grupos como la Liga Comunista 23 de Septiembre. Como resultado de esta situación anárquica, en todo el país se impone el estado de sitio. Como en cualquier dictadura militar de Sudamérica, México es descrito como un país sin garantías individuales, con un ejército cercando y arrasando pueblos y lugares donde se cree que anidan grupos guerrilleros.

Desde la visión de Carlos Montemayor, la guerrilla de Lucio Cabañas no era un movimiento militarista: “¿Quién les ha dicho que toda revolución debe tener un Moncada o un Madera? No quiero

enfrentamientos con la guarnición. Aquí nuestro trabajo es político, de organización, y no nos conviene el desgaste militar en este momento” (Montemayor, 1991: 147). Esto significa que a diferencia de otros movimientos guerrilleros, la lucha de Lucio Cabañas tuvo apoyo de la población: “Nuestra lucha no es cuestión militar, sino una cuestión social. Por eso no veo necesario retirarnos de la base de los pueblos que nos ayudan, porque ésa es nuestra verdadera lucha, que no puede terminar” (228). Hay otros hechos importantes que exigen la atención del narrador como las motivaciones de los guerrilleros que no se reducen a justificaciones teóricas, sino más bien a situaciones límites como la pobreza o el hambre: “Yo lucho no nada más por mí mismo, como tú, sino por todo lo que mi familia ha vivido, por todo lo que le ha faltado a mi familia desde antes que yo naciera, o de que mi padre naciera” (340). Aunque parece una novela sin un centro o eje, la trama gira en torno de eventos cruciales como el secuestro del candidato a gobernador Rubén Figueroa, un político priista que se relaciona con la guerrilla intentando negociar y cooptar a cualquier precio: “Yo no les estoy pidiendo que trabajen por Guerrero. Incluso que no desaparezca su Partido de los Pobres, sino que lo meta a las elecciones del estado, que tenga diputados para llevar su voz al congreso” (194). Nos llama la atención el modo en que Montemayor subraya el rechazo de los guerrilleros a todo pacto con el gobierno para asimilarlos a las reglas de la democracia. Y es que en los años 70 todavía no estaba definida la reforma electoral que permitió la legalización del partido comunista, o más bien su conversión a un partido electoral (P.S.U.M. y luego P.R.D.). Es interesante el modo como parece hacer una lectura de los años sesenta a partir de la realidad actual (años 2000). Primeramente nos presenta a Rubén Figueroa, como cualquier político oportunista actual, tratando de establecer desesperadamente contactos con familiares, luego intentando hacer acuerdos para que lo apoyen, pero los jefes de la guerrilla lo detienen para obligar al gobierno a liberar presos políticos. Esta situación deja entrever que la guerrilla está lejos de ser un grupo criminal con fines delictivos porque demuestra capacidad para dar a la lucha giros estratégicos inteligentes.

El narrador muestra la ineptitud gubernamental y su sometimiento a los lineamientos de la CIA: “el ejército va a meter boinas verdes, perros de caza, expertos antiguerrilleros, todo. Y además me corto el cuello si Estados Unidos permite otro país socialista” (246). Y no es para menos el miedo del gobierno frente a la amenaza de que el país se convierta en un sistema socialista. Es que para el movimiento encabezado por Lucio Cabañas, el objetivo de la lucha no era otro, para esos campesinos reducidos a la extrema pobreza, el socialismo era su única esperanza. Quizá el mayor mérito de esta novela es mostrar la guerrilla en un contexto de aplicación de métodos represivos probados en Vietnam. De alguna manera es una lectura de la insurrección armada muy similar a la experiencia del *Che* en Bolivia. Igualmente estamos aquí ante la presencia de los boinas verdes, lo que prueba que hubo un escenario real de intervención estadounidense.

¿Cuál es la descripción de la estructura y estrategia de gobierno? Se trata del gobierno de Luis Echeverría con sus promesas de modernización para las zonas de mayor pobreza como Guerrero. Este gobierno dice preocuparse por los problemas de los campesinos pero en realidad los reprime, al mismo tiempo que abre las puertas del país a los exiliados chilenos. Hay, entonces, una doble moral: en política exterior el gobierno se presenta con una línea progresista, de alineamiento con los países del Tercer Mundo, mientras que en su política interna aplica una línea dura de represión militar. En cuanto a la guerrilla, Montemayor no trata de describirla de manera maniquea. Alrededor del Partido de los Pobres coexisten otros grupos militaristas o conciliadores-negociadores con el gobierno, como el Partido Comunista. Por supuesto que la novela no intenta hacer un análisis político de la correlación de fuerzas que concluyó con la derrota de la guerrilla. Le basta mostrar un panorama de las contradicciones humanas dentro del movimiento. Por eso la novela no idealiza a los personajes. Tampoco pretende ser una novela histórica porque no se limita a documentar lo sucedido con fechas y nombres reales. El final de la novela, por ejemplo, es altamente poético cuando Lucio aparece alcanzado por las balas y ve con el

mayor dolor cómo se apaga su vida junto con el futuro y el ideal largamente soñado:

Y le parecía caer sobre el mismo sitio, en la misma única caída parecía estar cayendo una vez y otra, como un destino que se imponía, ahí cerrando el camino, el día, la misma lucha que brotaba del grito que ardía en su boca, en su espalda, en su pecho; el mismo grito que era otro sol que le quemaba la boca, la saliva; la sangre que sentía brotar como todo lo que tenía que hacer, lo que faltaba por hacer; una prisa gritando con el mismo calor, negándose a caer en el mismo ardor, negándose a caer en el mismo ojo incólume de soles que trataban de brotar desde sus manos apoyadas en la tierra, en la roca, gritando por hacerlo, gritando que falta mucho por hacer, por hacer, por hacer, por hacer. (260)

Las armas del alba

En esta novela, Montemayor trata un movimiento armado anterior al de Lucio Cabañas. Se trata del movimiento que surgió en Chihuahua en el año de 1965. Se conoce este acontecimiento como el asalto al cuartel de la ciudad de Madera cuando un grupo de 30 guerrilleros de origen campesino y estudiantil inició un levantamiento que se extendió por varias ciudades del norte. Podemos encontrar cierta conexión histórica con movimientos posteriores. No es casual que el asalto al cuartel de Madera fuera el 23 de septiembre de 1965. Justamente de ahí surgió la Liga que en los años 70 caracterizó al movimiento armado con varias derivaciones como la guerrilla de Lucio Cabañas.

Vemos en esta novela de Montemayor una visión humanista de aquellas personas que decidieron levantarse en armas. El autor nos habla de personajes reales como Florencio Lugo, Salvador Gaytán, Guadalupe Escóbel, Arturo Gámiz, Ramón Mendoza, Salomón Gaytán. Estas personas fueron los principales protagonistas sobrevivientes. ¿Cuáles fueron las causas de este levantamiento? Según Montemayor, lo que motivó a tomar las armas fue el despojo de sus

tierras a muchos campesinos que después de realizar varios intentos de protesta por la vía legal no tuvieron otra alternativa. De la lucha de estos campesinos se derivó una alianza con estudiantes y maestros que se organizaron en torno a una concepción foquista según la cual no se necesitaban sino unos pocos para desatar una revolución:

Se trata de iniciar la acción y no importa si no son cinco o seis mil guerrilleros, sino quince o veinte como nosotros. Además, recuerden que un guerrillero vale por diez soldados. Los que dicen que hay que esperar todas las condiciones, que hay que esperar el momento y hay que organizarlo todo perfectamente, están esperando tras su escritorio que las columnas rebeldes lleguen hasta su oficina para informarles que ya empezaron las operaciones regulares. (Montemayor, 2003: 188)

Esta manera de justificar un movimiento revolucionario a partir de un “foco”, coincide totalmente con los planteamientos que en aquellos años formulaba Régis Debray. Más que una justificación centrada en la realidad económica y social, se trataba únicamente de subrayar la iniciativa personal y el voluntarismo de un pequeño grupo. Como todos los movimientos guerrilleros de aquellos años en América Latina, este intento también terminó en el fracaso. La estructura de la novela se da bajo la forma de una elipsis, es decir, la novela termina en el momento del ataque al cuartel. En las primeras páginas se nos describe la manera en que se realiza el enfrentamiento militar. No se sabe con exactitud el resultado de la batalla porque el gobierno esconde sus bajas, mientras que la columna guerrillera se dispersa, careciendo, por tanto, de información. En los últimos capítulos se trata de retornar a los preparativos y organización del asalto. Sabemos entonces que lejos de ser simples aventureros o fanáticos de la guerrilla, los protagonistas, como los hermanos Gaytán, provienen de viejas familias vinculadas con Francisco Villa. Sus motivaciones ideológicas parecen entonces responder a las tradiciones locales de Chihuahua, lo que significa que no fue un movimiento manipulado desde el exterior por comunistas, como decía la propaganda gubernamental. Esos guerrilleros nativos

estaban conscientes de los riesgos a los que se sometían, como la persecución, encarcelamiento, tortura o infiltración del movimiento. Sabían que no tenían ningún apoyo político o militar:

En la ciudad de México no tenemos apoyo. Los dirigentes socialistas y comunistas tienen dinero para otras cosas, no para hacer una revolución ni para tomar las armas. Ellos en una oficina hacen planes perfectos sobre la revolución. Hacen los esquemas en las servilletas con que se limpian la boca mientras comen o beben café. (188)

¿Cuál es el significado de la novela? Podemos interpretar que se trata de una exploración no ficcional sobre el origen y desarrollo de una concepción foquista. El hecho de que terminara en un fracaso no quiere decir que fuera una lucha inútil. Las razones de su fracaso habría que ubicarlas entonces en el proceso mismo de la infiltración gubernamental que determinó la aniquilación del grupo. En la actualidad podemos reconocer un importante testimonio histórico de que en México hubo una diversidad de formas de lucha política y social.

Los informes secretos

En otra novela, *Los informes secretos*, Carlos Montemayor desarrolla una descripción más general de los movimientos armados en México. El centro de la trama gira en torno de la persecución y vigilancia hacia un sujeto supuestamente relacionado con el EZLN. La forma de la novela es de un informe escrito por un policía, dirigido a su jefe dando cuenta de los pasos del sujeto investigado. Al final sabemos que la identidad de tal sujeto coincide con uno de los protegidos de su jefe. Se plantea entonces un dilema moral: continuar la vigilancia o desviar la información para mantener el anonimato del protegido. Lo primero implicaría poner en evidencia el estrecho vínculo entre policías y opositores. Y lo segundo implicaría ocultar y borrar toda la información para que el sistema siga funcionando: “Y para borrar

una información hay que eliminar a quienes la obtuvieron, aunque su trabajo fuera precisamente obtenerla” (Montemayor, 1999: 224). Tenemos así una forma novelesca caracterizada como una serpiente o un gato que se muerde la cola. También tiene la forma de una caja china: hay una red de espionaje dentro de otra y así sucesivamente: “Los policías políticos tienen muchas técnicas de trabajo, por eso merecen ser seguidos para saber al final de quien se trataba. Sobre todo ahora, con el alzamiento en Chiapas. Por cierto, ¿no lo vigilan a usted?” (175). Se destaca la eficacia de este sistema para controlar y reprimir a los movimientos armados. En efecto, nada mejor que vigilar y destruir con base en esa información cualquier brote de insurrección. Lo que sorprende es el modo preciso con que Montemayor reconstruye los planes de aniquilamiento del EZLN. Estos planes incluyeron desde operaciones militares (cercamiento de poblaciones indígenas, provocaciones violentas a cargo de bandas paramilitares), acciones políticas como suspensión de garantías individuales en la entidad, censura de medios de comunicación; operaciones psicológicas como propaganda para destruir la voluntad de combate, etcétera.

Todo este conjunto de operaciones bastaron para no recurrir al diálogo y la negociación. El método de la infiltración política parece suficiente. Montemayor compara lo sucedido con el EZLN con la infiltración a otros movimientos de oposición durante la historia de México, como el movimiento ferrocarrilero, la lucha del partido comunista mexicano durante la época de José Revueltas, la propia lucha de Lucio Cabañas o el apoyo de la izquierda mexicana a los partidarios del gobierno de Arbenz en Guatemala, quienes supuestamente encontraron refugio en Chiapas para posteriormente ser detectados y eliminados. El propósito de hacer estas comparaciones es detectar la continuidad de una política represiva directa como la única política que resuelve los conflictos sociales sin necesidad de utilizar el diálogo. Esto no significa que no hubiera diálogo, sí lo hubo, pero esas negociaciones de paz fueron una estrategia para la consolidación de las acciones militares de largo plazo. Cuando Montemayor se refiere al caso concreto del movimiento zapatista

nos da a entender que éste no era un acontecimiento solitario sino que estuvo acompañado de muchos brotes de insurrección armada en diferentes lugares del país: “hay señales más que notables de que los levantamientos armados probables o potencialmente peligrosos en el país no se reducen a Chiapas” (193). Lo curioso es que según los datos de Montemayor, dichos brotes tuvieron alcances internacionales, de ahí la presencia en México de Tomás Borge y de Edén Pastora. Resulta muy difícil comprender esta situación donde confluyen líderes de la revolución sandinista con líderes del narcotráfico y de la narcoguerrilla colombiana. Lo que sí es fácil de entender es que el alzamiento del EZLN y la pugna interna del sistema político mexicano sirvieron como pretexto principal para una gran reorganización militar. Tratándose de Carlos Montemayor, quizá se puede aceptar que sus datos son históricos, más que ficticios. Esto nos da la clave para comprender su realismo literario como un modo narrativo basado en referencias históricas, más que en referencias intertextuales.

Paloma Villegas

Agosto y fuga

Agosto y fuga es una novela que gira en torno a un grupo de treinta y cuarentones, estudiantes y profesores, cardenistas y zapatistas en vísperas de las elecciones de 1994. Sostienen relaciones amorosas entre ellos pero estas relaciones terminan siempre en frustraciones y soledad. Nora es una joven clasemediera simpatizante del zapatismo. Asiste a la Convención de Aguascalientes en Guadalupe Tepeyac. Vive con Adrián pero no lo quiere. Rompe su relación con él cuando intenta convertirla en una cosa o puro objeto de placer. Se va a vivir con Lázaro, un pintor émulo del pintor inglés Francis Bacon, pero tampoco la relación tiene éxito porque éste se siente un anciano *hipiteca*. En realidad parece ser más un artista reprimido que sublima su frustración a través de la

pintura abstracta: “lo peor era que cada una de las cosas que quería hacer con Nora, cada uno de los deseos que le surgían debía ser cancelado, ahogado de inmediato por imposible” (Villegas, 2004: 21). Por su parte Nora, al no tener una relación sólida, se dedica a vagabundear por la ciudad hasta la madrugada sintiéndose ajena y extraña ante la realidad. No siente el menor apego a la realidad y anhela irse a otro país:

Nora caminaba sin alcanzar a enfocar las caras de los que pasaban. Pensó que no debía estar aquí en ese momento de su vida, todo le era demasiado familiar, invisible. Debía irse, viajar. Que el exterior tuviera novedad, atractivo, para que cambiara lo que había en su interior. Las banquetas llenas le parecían vacías, los edificios eran horribles, el tráfico inútilmente ruidoso y lento. (76)

La contradicción de Nora entre su vida interior y exterior no puede resolverse de ninguna manera, ni siquiera a través de su militancia zapatista. Tuvo un amante anterior (Daniel), quien se suicidó al no aceptar su rechazo amoroso. Su familia quería casarlo a la fuerza. Otros personajes son: Rubén, un zapatista, organizador de la Convención de Aguascalientes, amigo de Pablo; Pablo vivía con Teresa, una mexicana que lo abandonó para irse a vivir a Londres. Pablo fue profesor de Nora, él fue su primer amor, y cometió el error de no retenerla, por lo que aparece arrepentido y frustrado. Como opción se vuelve alcohólico (“se hallaba en una fase estable de la borrachera”). Ni siquiera una relación con María, una ejecutiva priista, lo puede sacar de su depresión. Tampoco su militancia en el partido del sol azteca. Estos personajes, antes del resultado electoral que favoreció a Zedillo, ya estaban derrotados emocionalmente. Su apego al cardenismo no era más que otra ilusión, al igual que el zapatismo (un idilio imposible). Lo interesante es que pese a todos estos conflictos amorosos, la novela nos plantea un dilema de fondo que era la cuestión de la lucha por la democracia y la lucha armada. No es casual que Paloma Villegas tenga como referencia el

movimiento guerrillero de Lucio Cabañas que en cierta manera tiene para ella una analogía histórica con el EZLN:

La verdad, el primero de enero lo que me dio fue terror. Pensé que iba a haber una masacre, un horror tipo Guerrero, tipo *Guerra en el Paraíso*, ¿lo leíste?. Un libro sobre la guerrilla de Lucio. El caso es que pensé sólo en eso. Que había vuelto a pasar lo mismo. (84)

Ya en la Convención de Aguascalientes en Guadalupe Tepeyac, el tema central parecía el apoyo o no a la lucha electoral y concretamente a Cuauhtémoc Cárdenas. Esto significaba entre otras cosas la posibilidad de abandonar la lucha armada integrando al EZLN dentro de la lucha legal institucionalizada. Esto es lo mismo que se presentaba al movimiento de Lucio Cabañas. Hay pues similitudes históricas innegables. El movimiento de Lucio no aceptó la opción legalista ni tampoco el EZLN:

Si dejaban la lucha armada ¿qué seguía? Pero no se había discutido nada. La Convención quedaba como un enorme mitin de apoyo al EZ. Qué raro era todo, qué confuso. Esa era la constante de todos esos meses: como una deriva en que algo jalaba hacia adelante y era imposible pararse a ver qué era. (85)

Y así como en la vida política, el desenlace amoroso de estos jóvenes treintaños deriva en callejones sin salida o situaciones inesperadas, como el hecho de que la novela concluye con un asalto delincuencial a Pablo. Le roban y casi le matan, pero esto no tiene nada que ver con la política. Es un accidente que como muchos otros se imponen a la vida cotidiana. Quizá por esto la novela da la impresión de ser una novela inconclusa o con un final incoherente o ilógico. No desarrolla lo que sucedió después de la derrota de Cárdenas ¿cómo afectó la vida de los personajes? Tal vez el lector ya interpreta que ni hacía falta. Desde antes su vida ya estaba caracterizada por la frustración, el desencanto y la incomunicación. Hastiados y vacíos, como Nora que deambula como zombi por las calles nocturnas de la capital.

Paloma Villegas continúa el tema de la problemática de la vida íntima de cada uno de los personajes en relación con los valores de vida que las circunstancias sociales y políticas les plantean, como en su novela anterior *La luz oblicua*. Incluso, el lector puede percibir el juicio a los personajes de esta novela que, aunque continúan al tanto de los conflictos políticos, muestran una inercia que los hace envejecidos y acartonados. Por ejemplo, cuando los cuatro protagonistas estaban en el mitin de Cárdenas en el Zócalo, hay una breve escena en la que aparece una muestra de estos personajes que podemos reconocer como participantes en *La luz oblicua*:

Se decidieron por un restaurante que tenía la virtud de no quedar por el rumbo que habían tomado las señoras.

-¿Qué señoras?, preguntó Magda.

-Ángela, Adela y Sonia –dijo Lázaro–, las conoces, ¿no?

-¡Las Tres Parcas! –dijo Magda, riéndose– O las brujas de Macbeth. Siempre andan juntas. Son medio resentidas y malaslenguas, ¿no, Lázaro?

-Bien pedantes, con sus encuestas y sus quesque puentes... –dijo Nora–. Si aquí hay gente bien distinta. ¿Qué más puentes?

-Siquiera no hablaron de la gobernabilidad, ni de sociedades híbridas –apuntó quedamente Alberto.

-Sí, son unos higaditos –dijo Lázaro–. Son como tías de Elena, la malaconsejan y la compadecen, dizque para protegerla: resulta nefasto. Para mí son como suegras (Villegas, 1995: 145).

Parece que a la autora le interesa la relación entre el entorno social, las ideas que éste puede sugerir y las formas en que los personajes se involucran, de manera tal que afecta sus vidas personales, sus afectos. También le interesa la relación entre las generaciones; en este caso, la generación a la que le tocó vivir el 68 y la que vivió el movimiento zapatista. Ambos movimientos como posibilitadores de generar cambios en las concepciones y formas de vida. Pero quizás su pregunta sea si esto es posible. Nora es una bióloga de veintiocho años, involucrada por conciencia en el movimiento zapatista. Duda

entre continuar su relación amorosa con Lázaro, veinte años mayor que ella, con lo que ello significa, entre otras cosas quizás sacrificar su carrera de investigadora al rechazar una beca. Pablo, un joven que siente que se está asentando demasiado en la vida burguesa, trabajando como ejecutivo mediano en una aseguradora y que mantiene una relación amorosa con Gabriela, una chica muy atractiva para él desde el punto de vista físico, pero perteneciente a una familia ultraconservadora de Querétaro, aunque su ambición laboral la lleva a seguir a los priistas. Después de haber vivido intensamente una relación con Nora y con su amigo homosexual Adrián, Pablo decide irse a Chiapas con su amigo Rubén. Magda está involucrada de manera intensa en el trabajo político; divorciada, con un hijo independiente que vive en Estados Unidos. Tiene todo el tiempo para dedicarse a ese trabajo. Lázaro, divorciado de Elena; tiene una hija de doce años; está muy enamorado de Nora, y dedica su tiempo y concentración a su pintura. Ha vivido momentos intensos en Francia mientras estudiaba arte. Su actitud es de observación alejada y un poco escéptica frente al entusiasmo de la joven Nora y la madura Magda, sus dos referentes en el tema.

La luz oblicua

Ésta es otra novela de Paloma Villegas que trata sobre la generación del 68. La historia se concentra en Julio y Ana, un mexicano casado con una alemana. La narradora es Adela, una amiga de la pareja que los evoca años después, cuando Julio participó en el movimiento estudiantil. Después del 69 se fue a Alemania a hacer un doctorado en Ciencias Políticas. Allí conoció a tres mujeres alemanas, entre ellas Ana con quien regresa a México. Pero Ana no se adapta a la nueva tierra, regresa y vuelve varias veces. Una buena parte de la novela se refiere a estos problemas de adaptación o trasplante. Es como si los problemas de Alemania se intentaran resolver en México, problemas como la infidelidad, la crisis de la pareja o de la revolución sexual. Ana vivió todo eso en Berlín. Quiere trasladar

esa experiencia a México, pero choca con la realidad. La casa donde viven Julio y Ana no es una casa normal sino una comuna. En ella viven también Carlos y Adela, además de visitantes esporádicos como Clara. Estos visitantes permanecen un tiempo como amantes pasajeros dando la impresión de estar convencidos del amor libre. En esta comuna se trata de educar a los hijos colectivamente. Pero el hecho de ser miembros de la pequeña burguesía pronto les coarta su libertad. Teóricamente quieren ser liberales, pero en la realidad presentan los anhelos e ideales de la generación post 68, es decir, una generación *yuppie* con aspiraciones a la libre empresa y a ocupar cargos en el gobierno. De ahí que su moral sexual sea doble. Por una parte aceptan romper la tradición pero por otro lado la reproducen con sentimientos de culpa. Y aquí coinciden alemanes y mexicanos. En todas partes se trata de la misma auto represión sexual. Quieren hacer y resolver públicamente sus problemas íntimos poniendo a debate colectivo el tema de la infidelidad. Quieren construir una nueva sociedad discutiendo las inhibiciones de la vida cotidiana pero no se dan cuenta de una cosa es discutir o elucubrar y otra diferente es transformar. De cualquier forma, hay en esta novela una búsqueda de la identidad política en la medida en que lo privado aspira a convertirse en movimiento político. ¿Cuál es la esa identidad a la que aspira esta generación post 68? Queda claro que no se trata ya de la identidad anterior cuando se identificaban con el *Che*. Ahora parece haber un reflujo generacional. Tanto en Berlín, París o México los jóvenes *sesentaocheros* se van volviendo viejos y quieren acomodarse al sistema renunciando a sus ideales de juventud. Es así que su nueva identidad política se parece a la de sus padres, es decir, de conservadores de la tradición y arribistas en el nuevo esquema de poder. Por eso Julio no ve problema en aceptar puestos de gobierno una vez establecido como profesor de tiempo completo en la universidad.

La luz oblicua o el ascenso y la caída de los ideales de una generación ¿se trata del proceso natural humano de la juventud a la vejez, en un contexto histórico específico? ¿Cuál es la problemática que nos plantea la narración? La posibilidad de una vida comunitaria

al margen de las exigencias del contexto laboral, de la organización social y política de los gobiernos priistas.

Jorge Volpi

La paz de los sepulcros

En *La paz de los sepulcros*, encontramos a un frustrado escritor que trabaja como redactor en un periódico amarillista. Un día se encuentra con el encargo de elaborar un reportaje sobre el crimen de dos personas: un político y alguien que aparece decapitado. La trama se vuelve compleja cuando el periodista descubre en el decapitado a su viejo amigo Ignacio. En los siguientes capítulos se reconstruye la historia de estos personajes. Aparecen también otros personajes como Azucena y Marielena que son personajes clave para saber lo que ocurrió. Todo responde a un entramado de sexo y política. Junto con orgías, se mezclan negocios como la prostitución infantil. La estructura argumental deja ver desde su inicio un complejo dibujo de luces y sombras. Los personajes son descritos como seres diurnos (el ministro) o nocturnos (Ignacio, Azucena, Marielena). Detrás de escenas claras aparecen escenas oscuras como rituales satánicos o conjuras guerrilleras imaginarias. La democracia es descrita como una fachada luminosa que esconde un mundo de tinieblas y viejas costumbres prehispánicas (como el sacrificio) o rituales coloniales (como ciertas relaciones de explotación sexual). En el marco de esos rituales sangrientos hay un trasfondo que deja ver la trama en un contexto histórico (Oaxaca y la lucha del movimiento democrático). Así hay referencias a la situación actual como el triunfo de la democracia. Pero ¿no habrá una visión simplista de la historia? Se supone que en México existe una democracia, misma que es descrita como un mundo transparente, diurno, donde ya no hay conflicto. Según Volpi, únicamente hay recuerdos o hechos asociados con un pasado olvidado. En este sentido los crímenes aluden a un mundo ya ocurrido. Lo que significó pagar un precio alto de la oscuridad a

la luz, de lo bárbaro (los sacrificios) a la luz. En el supuesto de que se tratara de una novela histórica, esta descripción novelada del presente de México está poco lograda. No es muy convincente el trazo de unos personajes y unas situaciones que parecen más producto de la alucinación, como esos rituales de relación sexual con los muertos. No se puede negar que en el presente hay un resurgimiento de delitos relacionados con sectas satánicas y mucha prostitución infantil. Así, el autor parece inspirarse en la existencia de altos funcionarios de la política que se mueven en torno a la explotación sexual o de la manipulación de los medios de comunicación que inventan guerrillas imaginarias con el fin de mantenerse en el poder. Pero todo esto es poco creíble porque Volpi parece estar fascinado por el éxtasis alrededor de la muerte, como si hubiera un trasmundo donde suceden rituales misteriosos. El lenguaje es paródico. Se mezcla la realidad con la ficción con el fin de producir un efecto pictórico. La novela parece estar inspirada por un juego de contraste entre luces y sombras. Entre el mundo diurno y el nocturno existen zonas intermedias donde parece haber un *más allá*. Tal sería aquel espacio donde Jorge Volpi describe relaciones sexuales entre vivos y muertos. En este espacio surge un erotismo extremo; los personajes parecen buscar los máximos placeres y en esta búsqueda no dudan en sacrificar todo, desde dinero hasta poder. La muerte se confunde con el fin de la política. La oscuridad se traga a la luz y triunfa lo indescriptible, como la decapitación ritual de Ignacio.

Las críticas y los análisis realizados sobre la novela *La paz de los sepulcros* han destacado que es una novela apocalíptica, destructora de la historia.¹ ¿De qué manera logra esta destrucción? ¿En vez de un nuevo planteamiento hacia la historia, hay más bien una recaída en la ideología? La clave de la novela se encuentra en la crónica del asesinato de un miembro del gabinete presidencial, el ministro

¹ Eloy Urroz, "La paz de los sepulcros. El Apocalipsis de las utopías", en José Manuel López de Abiada, Félix Jiménez Ramírez y Augusta López Bernasocchi (Eds.) *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*. Madrid, Editorial Verbum, 2004, pág. 298. En este libro hay otros trabajos, que tomaremos en cuenta, sobre *La paz de los sepulcros* y otras novelas de Volpi.

de justicia que yace en la escena del crimen junto al cadáver de un hombre no identificado. El periodista Agustín Oropeza se da cuenta de que los crímenes del poder nunca se esclarecen. Al reconocer a un antiguo amigo en una de las víctimas, se propone descubrir la verdad sobre el crimen. Dada la naturaleza oscura de los asesinatos, reflexiona sobre cómo la muerte cosifica al cuerpo. Esta reflexión introduce los temas que se desarrollarán en la novela: lo diurno, lo nocturno, el cuerpo cosificado como objeto de placer mediante la transgresión (lo oscuro) o como rechazo de la significación simbólica de lo que representa la muerte (lo luminoso); y cómo el poder tiene sus fundamentos en el control del cuerpo cosificado por la muerte. Agustín se asoma a ese mundo nocturno donde los que ejercen el poder traspasan los límites para sustentarlo en su ejercicio durante el día. Se da así, un juego entre muerte, cuerpo cosificado, dominio del cuerpo, como partes de un proceso iniciático, y el traslado de lo adquirido en esta iniciación al actuar en el mundo diurno. Agustín se pregunta qué puede hacer alguien para llegar a ser esa cosa exhibida en una estaca, la cabeza de Nacho. Advertimos otra vez la preocupación por la cosificación, por el contraste entre el cuerpo como continente de lo humano y el cuerpo como materia de descomposición.

El relato está estructurado a dos voces: la de Agustín Oropeza, quien narra sus pesquisas para llegar a la verdad que está detrás de los crímenes, y una voz alterna en tercera persona que va revelando al lector las circunstancias oscuras del misterio del asesinato, un conocimiento que no está al alcance de Agustín. El lector puede así anticipar que en el lugar del crimen estuvo una mujer que tuvo relaciones sexuales con el Ministro, por ejemplo, la pregunta que procede formularse es sobre el tipo de identificación comunicativa que puede establecer el lector frente a la idea que se plantea en la novela. Se puede decir que el planteamiento de *La paz de los sepulcros* consiste en que el poder como manifestación de lo nocturno incide en su ejercicio en lo diurno, con lo que se anulan las posibilidades liberadoras de los movimientos surgidos contra el ejercicio desmedido del poder.

Aparecen también otros personajes como Azucena y Marielena que son como Ariadnas que le proporcionan a Agustín los hilos para saber lo que ocurrió. Todo responde a un entramado de sexo y política. De esta manera, la trama argumental deja ver de principio a fin de la novela un complejo dibujo de luces y sombras (lo que implica la necesidad de analizar de qué manera el autor otorga valores pictóricos a sus personajes y escenas). Esta valoración se realiza a través de ciertas descripciones y referencias ideológicas. Los personajes (Alberto, Ignacio, Marielena, Azucena, José Reyes, el empresario de la industria dulcera) actúan como seres que viven en la ambivalencia de dos fases: la diurna (el Ministro de Justicia de comportamiento ejemplar en un régimen democrático, el creador de arte, la vendedora de flores, la candorosa cantante juvenil, el payaso de fiestas infantiles) y la nocturna en la que todos participan de la necrofilia y las orgías. Así, detrás de escenas claras aparecen escenas oscuras que van desde los rituales satánicos a las conjuras guerrilleras imaginarias. La democracia es descrita como una fachada luminosa que esconde un mundo de tinieblas en pasajes alusivos a presuntas prácticas sacrificiales antiguas o rituales coloniales como ciertas relaciones de explotación sexual. En el país se vive en la democracia, la alternancia ha sido posible, la presidencia la ejerce un reconocido escritor, su gabinete está constituido por personas con una sólida formación académica, que han tenido una trayectoria política intachable. El asesinato del Ministro de Justicia, en circunstancias muy comprometedoras, rompe este equilibrio. El periodista Agustín Oropeza se encuentra cubriendo la nota del asesinato de Alberto Navarro y de un acompañante no identificado, pues su cabeza cercenada del cuerpo se encuentra desaparecida. Las lentas y confusas indagaciones oficiales sobre los asesinatos llevan al periodista a concluir que los crímenes mezclados con el poder jamás se esclarecen. ¿Por qué? ¿Qué hay detrás de estos crímenes? Es lo que trata de indagar Agustín Oropeza, cuando descubre una señal que le permite sólo a él identificar a la persona a la que perteneció el cuerpo degollado. Se trata de su amigo de los tiempos estudiantiles, Ignacio Santillán. Este descubrimiento mueve al periodista

a encargarse por su cuenta de la indagación de la verdad. La circunstancia del crimen vuelve a unir a Alberto, el político exitoso, a Ignacio, el taciturno marginado social y Agustín, el periodista mediocre, que provienen de una misma generación, con lo que el periodista tiene la oportunidad de revisar su pasado común y reconsiderar en ello las iniciativas libertarias que los hicieron coincidir en aquel momento. Agustín Oropeza, una vez muertos sus coetáneos, se adjudica el papel de indagador la verdad. Agustín se considera posibilitado para incursionar en el lado oscuro del poder, dada la formación adquirida en su trabajo en un periódico de nota roja, *La tribuna del escándalo*. En su trayecto hacia la revelación de la verdad expresa una posición ante los acontecimientos históricos, como la lucha por las posiciones políticas, los movimientos estudiantiles opositores a los regímenes autoritarios, la guerrilla; los cuales son presentados como provenientes de un mismo origen, el control del poder (dominio de los cuerpos). ¿Quiénes son Ignacio Santillán y Alberto Navarro, cuáles han sido sus trayectorias? ¿Son los caminos internos del propio Agustín Oropeza? Oropeza establece el primer vínculo entre Alberto Navarro e Ignacio Santillán: el mismo día de nacimiento, mismo hospital, el padecimiento de una misma enfermedad, la hemofilia. Nos encontramos con el juego de los dobles; estos dos personajes, inmersos desde su niñez en el ir y venir de lo luminoso a lo oscuro, en la coincidencia fatídica, en su encuentro final marchan en caminos inversos: mientras Alberto Navarro va de la luz a las tinieblas, Ignacio Santillán lo hace de lo oscuro a lo luminoso. Ignacio Santillán ha conocido la fuerza de lo oscuro en el ámbito de la literatura, del cine, mientras que Alberto Navarro la ha conocido mediante el ejercicio de la muerte en su obsesiva afición a la colección de insectos, practicada a solas, con lo que desarrolla la habilidad para crearse un mundo de apariencia y vivir uno oculto. ¿Qué peculiaridad tiene cada uno de estos mundos y por qué, a pesar de ser opuestos no salvan del lado oscuro a sus practicantes? El mundo de Alberto es el que se impone, y con ello la supremacía del poder oscuro en la apariencia de la luminosidad, que en el planteamiento de la novela hace imposible el ejercicio de un poder

realmente luminoso. Así, no hay posible liberación en la democracia, pues el poder se apropia de los movimientos liberadores y los utiliza para conseguir sus propios fines y ocultar el lado oscuro de su poder. No hay más poder que el que emana de lo oscuro. Agustín conoce las historias de los dos muertos. Ignacio es hijo de padres ciegos (la noche), experimentadores de sensaciones desconocidas y percepciones inquietantes para una persona no ciega. Compartir esta manera de vivir, obliga a Ignacio a acentuar su lado luminoso, que realiza en la lectura; así se volvió un lector voraz, circunstancia que también lo condujo a la muerte. ¿Por qué? Alberto Navarro, en cambio, nació en el espacio de la luminosidad, proporcionado por su padre, un médico y su madre una historiadora, expresiones del lenguaje por excelencia en la modernidad del siglo XX. Sin embargo, su enfermedad lo lleva a desarrollar una personalidad en la que sus facetas luminosa y oscura alcanzan un grado máximo, de tal manera que llegan a manifestarse en una personalidad de un fuerte liderazgo en su vida pública, junto con el cultivo de la necrofilia en una vida secreta. Su justificación consistía en que el dominio del poder en la noche le llevaría a ejercerlo de mejor manera en el día. Ambos personajes tienen oportunidad de moverse en los espacios de la luminosidad y de la oscuridad. El uso del cuerpo sin vida representa la transgresión del ordenamiento primario de considerar el cuerpo como continente de lo humano y no como materia descomponible, es decir la contraposición entre cultura y naturaleza. La transgresión del límite, este paso al otro lado prepara para el juego del poder oscuro. Consideramos que ésta es la tesis del autor y con ello da una interpretación de la historia en la que niega la posibilidad de la libertad. Como establece Ricoeur (2001), refiriéndose a la ideología: el sujeto puede o no ser capaz de diferenciar entre lo imaginario y lo real. La ideología está vinculada a la necesidad de un grupo de darse una imagen de sí mismo, de representarse, en el sentido teatral de la palabra, de ponerse en juego y en escena. La patología del fenómeno ideológico procede de su propia función de fortalecimiento y de repetición del vínculo social en situaciones posteriores al hecho. Simplificación, esquematización, estereotipo y ritualización

proceden de la distancia que se instaura entre la práctica real y las interpretaciones a través de las cuales el grupo toma conciencia de su existencia y de su práctica. Una cierta no transparencia de nuestros códigos culturales parece ser la condición de los mensajes sociales.

Mientras que el polo negativo de la ideología cumple la función de legitimar el poder, el polo positivo de la utopía abre, en cambio, una distancia permitiendo la posibilidad de criticar y transformar. En el caso de la novela de Volpi es difícil encontrar un horizonte utópico tal como lo define Ricoeur. La ficción crea un nuevo efecto de referencia, un poder de re-describir la realidad (utopía). Ciertas ficciones re-describen la acción humana. La primera manera según la cual el ser humano intenta comprender y dominar lo diverso del campo práctico es la de una representación ficticia de él. El ser humano necesita relatar para re-describir la acción. La imaginación tiene una función proyectiva que pertenece al dinamismo del actuar. La imaginación productora no puede ser restituida sino a través de la crítica de las figuras antagónicas y semi-patológicas del imaginario social. Como se representa en el cuadro anterior, existe una doble ambigüedad, la polaridad entre ideología y utopía y la que tiene que ver con la polaridad dentro de cada una de ellas, entre una faz positiva y constructora y una negativa y destructora.

La evidencia de una instancia humana capaz de ejercer sobre otro tal grado de violencia da pie para que el periodista advierta cómo la muerte cosifica, fija el cuerpo sin vida. Y cómo mostrar un cuerpo muerto, cosificado, se convierte en algo obsceno para las conciencias que viven una normalidad luminosa. La cosificación intensificada con el desmembramiento convierte al cuerpo y sus funciones o en objetos ridículos, como un pene en erección en un cuerpo rígido, o en causa de horror, como tocar un dedo separado de la mano que, tirado en el suelo, es confundido con un cable de teléfono. Esta reflexión nos introduce en la idea de una instancia humana que rechaza el contacto con la muerte frente a otra que la cultiva obsesivamente. Con un tono narrativo matizado por el humor ácido y la pretensión de una reflexión filosófica, Agustín Oropeza narra

su búsqueda de la verdad; en alternancia con esta voz está la de un narrador en tercera persona que habla acerca de lo que para Agustín está oculto. Siempre a través de la prensa, conocedora de la verdad y creadora de la realidad, Agustín puede seguir el hilo de la trama que está detrás de los crímenes. A través de un catálogo de la empresa de la prostitución posmoderna, de jóvenes artistas que no rebasan los dieciocho años (el lado oscuro del negocio de la televisión), conoce a Azucena, quien lo introduce en los *efímeros*, bares que funcionan toda la noche y en donde, con la complacencia del gobierno democrático, se transgreden las normas establecidas en la vida diurna. Azucena lo conecta con Alberto Navarro, el payaso José María Reyes y Marielena Mondragón. Una voz en tercera persona presenta el equivalente de los efímeros en el gabinete presidencial. Como en el relato de Julio Cortázar “La escuela de noche”,² los miembros del gabinete presidencial realizan por las noches rituales orgiásticos en Palacio Nacional, a espaldas del presidente Del Villar. Con ello devela la doble faceta con la que se maneja el poder, que es el origen de que estos crímenes nunca se esclarezcan. Esta es la tesis del autor y con ello da una interpretación de la historia. La eliminación de la utopía en esta novela significa mantener la sombra y la oscuridad como si la realidad nunca pudiera esclarecerse. Al final de su trayecto hacia la verdad, después de salvar todos los obstáculos, Agustín Oropeza descubre las razones por las que no es posible que los crímenes en los que está mezclado el poder se esclarezcan. Una línea de identificación comunicativa con este héroe haría suponer al lector que culminaría el viaje de conocimiento junto con el héroe haciendo pública la verdad. Sin embargo, Agustín Oropeza acepta representar la verdad impuesta desde el poder, según la cual la opi-

² Julio Cortázar. “La escuela de noche”, en: *Deshoras*. En este cuento, el narrador en primera persona al contar lo que sucede por la noche en la escuela normal, donde la oscuridad es el ámbito de iniciación hacia “el decálogo” que se implantará en el futuro, se convierte en develador de un proceso que conduce al fascismo. Así, la trama del cuento nos conduce a observar que Toto, el narrador, es un estudiante que participa en los rituales de la noche, pero logra discernir la peligrosidad de lo que ahí se gesta y huye a tiempo para constituirse en la voz crítica, mientras que Nito, su compañero en la aventura, se queda atrapado en la conspiración y mantiene una actitud de confusión.

nión pública “conoce”, mediante la prensa, que el periodista ha sido secuestrado por el movimiento guerrillero del FPLN, que ha sido liberado por medio de un exitoso operativo policial, y que ha sido además merecedor del premio al periodismo. ¿Qué unía a estos tres personajes en su época de estudiantes? La lucha por la democracia, el derrocamiento del autoritarismo. Agustín piensa con desilusión en los líderes de su época de lucha estudiantil, convertidos ahora en empresarios, asesores, colaboradores, miembros del gabinete o en apacibles académicos.

La paz los sepulcros fue originalmente publicada en 1995, es decir, existen dos versiones. En la segunda, el autor aclara que se trata de una novela histórica, pero ¿puede ser una novela histórica? Podría ser que sí, ya que detrás de esos rituales sangrientos hay un trasfondo que deja ver una trama en un contexto histórico mexicano. Así, hay referencias a la situación actual (triunfo de la democracia).³ Pero hay una versión ideológica de la historia. En la novela se supone que en México se ha establecido al fin una democracia, que es descrita como un mundo transparente, diurno, donde ya no hay conflicto. Según el autor, únicamente hay recuerdos o hechos asociados con un pasado olvidado. En este sentido, los crímenes aluden a un mundo ya ocurrido, que significó pagar un precio alto. Las premisas de esta narración son que el cuerpo cosificado, el cuerpo objeto, causa horror en la luminosidad e impide el ejercicio pleno del poder. El cuerpo cosificado causa placer en la oscuridad y prepara para el ejercicio pleno del poder. En consecuencia, las acciones esperanzadoras, liberadoras, surgidas del acuerdo humanizador, que pertenecen al ámbito de la luminosidad son imposibles, pues el poder siempre emana de la noche, de la imposibilidad de dominio de lo otro, lo que está detrás de lo humano. El discurso en la novela conduce a la percepción de una posición conservadora frente a la historia. Quien no transgrede esta frontera entre lo humano

³ Oswaldo Zavala, proponiendo un cambio al marco crítico de la novela histórica, considera *La paz de los sepulcros* como una novela histórica del presente. Cfr. “El futuro que ya fue: Jorge Volpi y la novela histórica del presente”, en: José Manuel López Abiada et Al. op .cit. pp. 345-354.

y lo animal, permanece en la limitación de lo luminoso. Quien se atreve a traspasar la frontera puede aspirar con todos sus riesgos, como lo hizo Alberto Navarro, a ejercer el poder, fuerza nocturna, en la apariencia de la luminosidad. El superviviente, Agustín Oropeza, es el que a fin de cuentas decidió no arriesgarse, resolviendo su situación con una actitud de dejar hacer y permitir que la verdad permanezca en la paz de los sepulcros. El poder es igual al dominio de los cuerpos —se ha renunciado a la luminosidad— por eso hay que ir a la noche, al cuerpo cosificado, al cuerpo muerto para perder el miedo al dominio de los cuerpos y volver a la luminosidad. Alberto Navarro lo consigue, pero es asesinado. Ignacio Santillán lo trabaja mediante el cine y la literatura, pero se margina. Agustín Oropeza, a diferencia de Toto, el personaje de Julio Cortázar que ronda también en los límites de lo luminoso y lo oscuro, lo consiente y vive en la mediocridad.

El fin de la locura

En otra novela, *El fin de la locura*, Jorge Volpi también utiliza la parodia para resaltar: 1) las disputas intelectuales en torno de los debates sobre el estructuralismo en París, y 2) la lucha de las mafias intelectuales en México entre el grupo *Vuelta* y *Nexos*. En el primer punto describe las aventuras de los autores estructuralistas como Lacan, Barthes, Foucault y Althusser. No siempre sus retratos son objetivos. Por ejemplo Althusser, quien por cierto, además de estar “loco”, lo presenta como amante de Josefa (relación que repite el amor de Frida Kahlo con Trotsky): “El infeliz ni siquiera está al tanto de que la revolución ha terminado. Cuando se inició el movimiento, él prefirió guarecerse en esta clínica, pretextando su psicosis. No es casual que siempre haya sido un defensor de la teoría”. Obviamente aquí hay un retrato muy parcial. Volpi lo reduce no sólo al papel de un pobre esquizofrénico, sino también a un “teorista”. ¿Se puede juzgar una novela con criterios del ensayo filosófico? Por supuesto que sí. Ricardo Piglia introdujo en su no-

vela *Respiración artificial* comentarios filosóficos que al ser leídos por los lectores argentinos no fueron interpretados como ficciones literarias, sino más bien como enunciados que tenían que decirles en su vida cotidiana. Volpi está lejos de Piglia ya que mientras los comentarios de Piglia tienen solidez en la realidad, los de Volpi en cambio son puramente fantasiosos. Quien sale mejor parado es Foucault a quien Aníbal venera y trata de ajustarlo a la política mexicana. La novela tiene una estructura de tesis con citas al pie de página y con una bibliografía imaginaria. Se trata de parodiar un texto académico a través de la invención de Aníbal Quevedo, un supuesto psicoanalista mexicano que vive el 68 en París, se relaciona con los estructuralistas, luego regresa a México donde participa en el movimiento democrático de Cuauhtémoc Cárdenas en 1988. Después participa con Carlos Monsiváis en una comisión de derechos humanos en Chiapas. Aníbal tiene una amante que es Claire, militante feminista y lacaniana:

No paraba de toparse con metáforas y metonimias, perdiendo de vista la sustancia de los objetos; le resultaba imposible no hilar frases salpicadas de *falo*, *estadios del espejo*, *fantasmas*, *goces y objetos*, para colmo, sus amigos eran adictos a la escuela de su amante (Lacan): el mundo amenazaba con volverse lacaniano (Volpi, 1995: 67).

Claire finalmente es testigo en México de su decadencia y muerte. La decadencia tiene que ver con el proceso de envilecimiento intelectual, cuando al fundar una revista *Tal-Cual* (alusión a la revista parisina *Tel Quel*) tiene que recurrir a la ayuda gubernamental, hasta que finalmente es corrompido por el sistema. La muerte es un aparente suicidio al no encontrar salidas en la política mexicana. Con este final abrupto, Volpi muestra una trayectoria de aquellos intelectuales que luego de participar en la vida cultural parisina regresan a México donde finalmente el sistema los corrompe y los ahoga. El resultado aparente es una novela bastante crítica de las mafias culturales. Además pretende criticar a los líderes como Fidel Castro:

Hagamos un experimento. Imagine que la historia no lo absuelve. Imagine el peor escenario posible: suponga por ejemplo, que pasan veinte años y la Unión Soviética se desmorona, finalmente doblegada por Estados Unidos. Imagine que el comunismo es un gigantesco error. Y que su régimen es considerado como una simple dictadura (221).

Este peculiar psicoanálisis se basa en el supuesto de que la historia avanza al revés, como si fuera posible hacer una lectura de la historia desde el presente, es decir, después del derrumbe del “socialismo real”. Se vuelve al pasado para cuestionar a Fidel en los años setenta, cuando era imposible imaginar lo que sucedería muchos años después. Como recurso literario el procedimiento es insólito, igual que en la ciencia ficción. Lo malo es que Volpi deduce una filosofía de la historia claramente conservadora. Es decir que esa manera de interpretar el pasado le sirve para descalificar e invalidar todo el proceso de la revolución cubana. Esta invalidación incluye también al gobierno de Salvador Allende:

El regimen cubano tiene éxito porque ha dejado de ser socialista –me lamenté- mientras que el chileno está a punto de sucumbir porque se mantiene fiel a los ideales del socialismo. Ambas experiencias resultan igualmente frustrantes (250).

Volpi se refiere al momento en que aparece en Chile la primera reacción organizada de la derecha que terminaría en el golpe de estado de 1973, pero esta lectura del pasado tampoco es hermenéutica (juzgar desde el horizonte del pasado con sus propios criterios diferentes del presente). Esta visión del pasado es metafísica, determinista, como si lo que sucedió después ya estuviera predestinado. El mismo Volpi se autocritica a través de una feroz denigración de los supuestos libros de Aníbal Quevedo, quien parece ser el alter ego de Volpi. Esto significa que es la autoimagen del propio escritor como intelectual pedante, alguien que se cree igual que Octavio Paz o que se presenta como interlocutor de Fidel Castro y del Subcomandante Marcos. Es claro que aquí estamos ante una figura

retórica que consiste en amplificar la psicología del pícaro. En este caso, Aníbal es una especie de Mesías o un super intelectual que pretende saber y decidirlo todo. Por esto está en los principales escenarios políticos, como el mayo del 68 en París, Chile de Allende, Cuba de Fidel, México durante el levantamiento zapatista, etcétera. La figura retórica tiene que ver también con la sátira de figuras como Lacan, Althusser y Barthes que se presentan y entremezclan como personas comunes. De esta manera se desacraliza el panteón de los intelectuales divinizados relacionándolos con los vida profana en torno de los usos del poder. Los intelectuales no sirven para otra cosa que legitimar la dominación. Esto es lo que también se demuestra con la descripción de las mafias intelectuales en México, aunque no se refiere a la renuncia de Víctor Flores Olea, en la novela de Volpi se presenta otra situación donde el gobierno, presionado por Octavio Paz, demanda la renuncia de un funcionario:

Miguel Hinojosa Lara, responsable de proyectos especiales del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, presentó esta mañana su renuncia al cargo que ocupaba. Hasta el día de ayer se desempeñaba como responsable de coordinar el Coloquio de Verano “Las desventuras de la revolución”, organizado junto con la UNAM y la revista *Tal Cual*. Hinojosa Lara sostuvo que su dimisión se debía a motivos estrictamente personales y que nada tenía que ver con los cuestionamientos realizados por un numeroso grupo de intelectuales encabezados por Octavio Paz (430).

En realidad dicho coloquio no se llamó así ni tampoco estuvo organizado por la revista *Tal Cual*, sino por la revista *Nexos*. Decir que el coloquio se llamó “Las desventuras de la revolución” equivale a caricaturizar un evento académico destinado al análisis de un proceso histórico (el derrumbe del “socialismo real”). Volpi reduce el evento a un conflicto de poder entre grupos culturales, lo que produce un efecto ideológico de conservación del orden social. No hay posibilidad para la utopía, aquella parte esencial sin la que, según Paul Ricoeur la vida humana no tiene sentido.

Álvaro Uribe

La lotería de San Jorge

En *La lotería de San Jorge*, Álvaro Uribe narra una experiencia revolucionaria similar a la lucha del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) que tras surgir y derrocar a un régimen dictatorial, implanta un modelo que pretende ser democrático. La novela está configurada mediante relatos que vienen de voces diversas, aunque estructurados por la voz rectora del periodista Antonio Ugarte, quien llega a San Jorge. Hay un prólogo y un epílogo que le confiere un toque de realismo mágico a las otras partes del relato, que son la de Francisco Talavera quien asesina a Facundo Barrero, líder del movimiento contra el dictador Jacinto Gurdíán; la narración de Ramón Cerezo, quien en plena guerrilla de los años setenta, inspirada por la figura de Facundo Barrero, deja escapar con vida a Talavera; el relato atribuido a Gracián Rosales de su relación con Beatriz Robledo, la aristócrata que llegaría a ser una figura muy importante en el movimiento y el posterior gobierno de liberación y esposa de uno de los cuatro comandantes, Samuel Heredia, muerto el día del triunfo del movimiento. El siguiente relato está configurado por Gracián Rosales, convertido ya en un alto funcionario del nuevo gobierno y trata de la muerte del adolescente de catorce años, Alejandro Heredia, hijo de Beatriz Robledo y Samuel Heredia, en un entrenamiento militar; el último relato está configurado en estilo epistolar, y está conformado por las cartas que el periodista Antonio Ugarte le envía a su amigo Armando; en ellas le cuenta su relación con Georgina, una mujer de San Jorge bastante crítica del nuevo gobierno. A través de este relato, Ugarte deja ver la trama descompuesta del régimen revolucionario a cuyo desmoronamiento asiste debido a la convocatoria a elecciones libres, por primera vez en años, hechas posibles gracias a una especie de azar en el que Ugarte fue partícipe, como corresponsal del periódico *La Tribuna*, adepto extranjero del régimen revolucionario.

En esta novela, más allá de las desventuras eróticas de los protagonistas, Uribe reconstruye la dialéctica de toda revolución: su génesis como movimiento liberador y su conversión en una dictadura; el relato permite vivenciar el proceso desde una perspectiva interna de los participantes, que se constituyen en prototipos de los posibles actores de esos procesos en la historia real que da cabida a esta historia ficticia. Uribe no se refiere a ninguna experiencia histórica particular, sin embargo hay muchas referencias al proceso de la Revolución Sandinista, como por ejemplo, la plaza y el palacio de gobierno cerca de un lago (reconocemos a Managua), el dictador Somoza (Jacinto Gurdíán); el Frente Facundinista (Frente Sandinista), la conversión de los comandantes en jerarcas y la convocatoria a elecciones en las que ganó la oposición. Quizá la ausencia de referencias directas a la revolución sandinista haya sido una mejor opción de Uribe para dar a los lectores más libertad de interpretación, al mismo tiempo que se favorece un mejor trabajo ficcional, sin embargo, la novela, independientemente de las intenciones del autor, no es más que una visión fatalista de la revolución social. Al valorar y subrayar negativamente los logros de la revolución, Uribe deja ver su visión determinista de la historia, como si toda revolución que empieza por ser liberadora finalmente se vuelve una dictadura. Hay otro aspecto que es importante observar en esta novela. Se trata de la manera en que el periodista, una vez que comprueba la corrupción de los revolucionarios, intenta distanciarse moralmente renunciando al periódico que, según él, sólo sirve para legitimar los crímenes de la dictadura. Este distanciamiento está argumentado de la misma manera en que un literato pretende no ensuciarse las manos sirviendo a la política. Hay aquí una visión sesgada sobre la pureza del periodista y de la función social del intelectual.

III

LA REPRESENTACIÓN DE LA DIVERSIDAD ÉTNICA

Hernán Lara Zavala

Península, Península

Península, Península es una novela que está centrada en la guerra de castas en Yucatán, en el año de 1848. Hay cuatro historias paralelas: la del escritor José; la de la señorita Bell; la del doctor irlandés Fitzpatrick; y la de Lorenza. Estas historias corresponden a la vida de personajes de la clase alta, de raza blanca. Aunque toda la vida gira en torno a ellos, el autor subraya la presencia indígena y de los principales jefes de la rebelión: Pa y Chi. Al terminar de leer la novela nos damos cuenta de que se trata de los héroes de la resistencia indígena y su derecho al proceso de descolonización (en 1849, Yucatán se había separado de la República mexicana). Lo que sorprende es que en cierto momento toda la península de Yucatán estaba en poder de los rebeldes, quienes se propusieron liquidar todo vestigio de la dominación española. Y esta liquidación consistía no sólo en la derrota militar, sino en la exterminación física de los blancos:

Ustedes han abusado de nosotros desde siempre. Quemaron el pueblo. Fusilaron a nuestros caciques. Y ahora nos acusan de atacar a los blancos con la tea y el machete y nos llaman salvajes olvidando que

durante siglos nos han matado de hambre, esclavitud y abusos. (Lara, 2011: 172).

El riesgo de hacer una novela con una historia así, consiste en reproducir la ideología indigenista, pero no es el caso de Hernán Lara Zavala, quien con acierto subraya más los conflictos de los personajes de la clase condenada. Hay una especie de contexto apocalíptico con señales y presagios que anuncian el fin de la colonización española. Pero lo más interesante es el modo en que configura la narración desde la perspectiva de algunos personajes como la señorita Bell, una maestra inglesa contratada para educar a los hijos de un terrateniente. Ella ve con extrañeza a la cultura maya pero acaba por adaptarse a ella casándose con un indígena. Otro personaje paradigmático es Fitzpatrick, un médico irlandés que hace analogías entre la dominación inglesa y la dominación española. Es un personaje paradigmático porque, como los personajes de Joseph Conrad, se siente maldito (“me temo que la Península está tan maldita como yo”) y condenado a ser testigo de revoluciones ajenas:

Lo que los blancos llaman barbarie no es otra cosa que la descalificación del enemigo, pues ellos habían sido tan crueles o más en la conquista, sometimiento y catequización. La civilización es la barbarie ajena, se decía Fitzpatrick, y quien mejor que él para atestiguarlo ya que había atendido a heridos tanto del lado ladino como del indígena. La civilización sujeta y esclaviza a la barbarie, a la que somete con fusiles, látigos, cadenas, impuestos y dogmas. Cómo se acordaba de su amada y odiada Irlanda. (323)

Fitzpatrick parece un personaje de Conrad porque igualmente tiene una visión nihilista de la vida. Cree que la vida no tiene sentido, que es un caos y completo absurdo (la vida humana está hecha más para la guerra que para la paz, más para el odio que para el amor, más para el olvido que para la memoria). Lorenza es esposa de Genaro Montore, quien en un ataque nocturno a un pueblo

español es supuestamente asesinado (pero reaparece después de muchos años). La mujer al dar por muerto a su marido, se casa con otro hombre siendo los dos repudiados como traidores y pecadores. Lo que llama la atención de Lorenza es su decisión de romper con los códigos morales de su sociedad. No le importa ser estigmatizada como puta e incluso se arriesga a mestizarse, es decir, a romper la lógica del panóptico colonial. Su gente, es decir, su clase social blanca, no podía mezclarse, por lo que había odio ancestral contra las familias de origen hispánico y se consideraban de alcurnia, todos ufanos de ser blancos y descendientes de europeos. El último personaje es José Turrisa, el autor de la novela que leemos, sólo que como el personaje de Borges, no es el verdadero autor. En realidad es Hernán Lara Zavala, quien después de 150 años retomará la historia perdida de José Turrisa:

Al novelista le quemaron su obra y yo me arrogué la temeraria responsabilidad de reconstruirla más de ciento cincuenta años después. Pero ¡lástima! Ninguna novela, de ningún autor, puede convertirse en mera reproducción de otra y ni siquiera un pastiche o un palimpsesto podrían hacerle justicia al original. (364)

José Turrisa era un abogado y periodista contemporáneo de la guerra de castas que trataba de interpretar los orígenes de la rebelión india en los abusos de la Iglesia. Se consideraba un liberal y crítico del poder blanco, por lo que no dudó en unirse a la causa indígena desde su posición como intelectual y escritor.

¿Qué se puede concluir de esta novela? Es obvio que el interés por la temática de la identidad étnica resurge después del levantamiento zapatista. Este interés no se compara con aquella corriente novelística de los años treinta o cuarenta del siglo xx que estaba motivada por la denuncia de las condiciones de explotación, más que por cambios estéticos. Se comprende entonces que el sentido de esta novela de Lara Zavala gira en torno a los nuevos problemas del enfrentamiento entre civilización y barbarie, tema que aunque está presente en la novela indigenista, adquiere nuevos matices por el

hecho de la discusión sobre el fin del Estado nacional, monocultural y la vigencia del federalismo. Es así que frente al agotamiento de los paradigmas centrados en la democracia formal que no resuelven los problemas de los indígenas mexicanos, podemos imaginar aquello que el autor nos propone como mestizaje de nuevo tipo, es decir, un país que no sea un panóptico exterminador de los indígenas. Y es que en el contexto actual caracterizado por el odio racial resulta posible rescatar aquel proyecto republicano contrario a la “casta divina”. No es casual que la novela de Lara Zavala tenga como contexto histórico la guerra civil o mejor dicho la rebelión indígena de 1848. Se puede interpretar de otra manera lo sucedido, a partir del presente, cuando nuevamente en México y América Latina despiertan las reivindicaciones indígenas contra los nuevos civilizadores posmodernistas que sueñan con resolver los conflictos sociales simplemente con mecanismos de democracia formal. Como deducimos de esta novela, dichos mecanismos ya fueron descartados en aquellos años cuando ni siquiera las fronteras entre naciones estaban delimitadas.

Carmen Boullosa

La identidad cultural indígena es un tema recurrente en la obra de Carmen Boullosa. En sus primeras novelas *Antes* y *Treinta años*, el mundo indígena maya aparece como la realidad externa donde se desarrolla la infancia de la narradora. En la novela *Duerme*, se desarrolla como la conciencia histórica que despierta luego de un largo sueño en el mestizaje. Este despertar se expresa como un proceso de nombramiento de las cosas y principalmente del proceso de conquista. En *Cielos de la tierra*, se plantea como eje la reconstrucción de la identidad cultural. Esta novela se centra en la vida de un cronista del siglo XVI, Hernando de Rivas, cuya identidad se representa como identidad barroca. Esta representación se proyecta en la actualidad cuando otro personaje, Estela Díaz, se sirve del cronista para reflexionar el choque entre la modernidad

y los valores indígenas. Según este personaje, México se soñaba moderno y modernizante y quería verse entrando en el siglo XXI sin haber resuelto los problemas del siglo XVI. Hay otro personaje, Lear, quien desde *L'Atlantide*, una comunidad utópica del futuro donde ha optado por olvidar el pasado, reflexiona sobre la necesidad de recuperar los valores de las culturas indígenas. La pérdida de la memoria ha derivado en la abolición del lenguaje y por tanto de todo signo de vida humana. En *Llanto*, la identidad indígena se plantea como conflicto entre interpretaciones. Moctezuma renace en el México contemporáneo y tiene dificultad para comprender los códigos del presente. Esta manera de estructurar una trama le sirve a la autora para imaginar la historia al revés, es decir mirar el pasado desde el presente. La identidad indígena se plantea entonces como un problema vivo no resuelto. Moctezuma se vuelve un símbolo de nuestra condición de conquistados por nosotros mismos, seres situados entre dos mundos y dos épocas, entre el mundo tradicional y el mundo posmoderno en el que la vida deja de tener sentido.

¿Cuál es la metodología más adecuada para analizar estas novelas? Tal como señala Julio Ortega, no hay que ver en Carmen Boullosa sólo a una escritora fecunda, sino que hay que entender su escritura visible como una parte formal de su escritura en marcha (Ortega, 1994: 330). No escribe por eso “novelas” tradicionales sino que publica unos textos sacados del trasfondo de su obra haciéndose. Es decir, que rompe con la misma noción de literatura articulando la discontinuidad biográfica con una continuidad imaginaria de un sujeto narrador implícito.

Antes y Treinta Años

En estas primeras novelas, Boullosa describe su infancia como un complejo proceso de construcción simbólica (Carmen Boullosa dice que “no traté sólo de contar anécdotas de fantasmas, sino de plantear ante todo un estado de zozobra, de dolor de una conciencia que

no alcanza a una realidad que pueda compartir con los demás.”).¹ Este estado de zozobra y de miedo infantil ante lo desconocido le provoca una necesidad de dar nombre a la realidad social e histórica. Se reconoce entonces como una mujer que comparte la fantasía de pertenecer a un país mestizo y al mismo tiempo no olvida que habitó en un pasado diferente, muy cerca de su abuela indígena. La doble experiencia de vivir en dos mundos: un mundo mestizo y un mundo indígena es lo que nos permite caracterizar varias novelas de Boullosa como fábulas de la identidad perdida.²

Duerme

En esta novela se trata de la historia de Clara Flor, una mujer que oscila entre varias identidades. El contexto histórico es la Inquisición en la Nueva España en el año de 1571. ¿Qué significa esta oscilación entre múltiples identidades? En realidad, la multiplicidad se reduce a dos: la identidad indígena y la identidad española (no hay tres porque para la autora la identidad mestiza corresponde a la identidad indígena). Lo interesante es el modo en que nos describe el paso de una identidad a otra, como si se tratara de atravesar sueños. Según Carlos Fuentes (2010), Clara despierta de su sueño colonial y asume la conciencia de un nuevo modo de ser. Lo que hay entonces es un cruce entre el sueño y la vigilia. Clara representa a México como país dormido que despierta de su sueño. Se sale del sueño a través de las palabras que nombran la realidad ¿No estamos ante la idea de que más que hablar, el lenguaje nos habla? ¿La literatura tiene tanto poder para generar una realidad histórica? En la medida en

¹ Citado por Donald L. Shaw en *Nueva narrativa hispanoamericana*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1999, p.359

² También se podrían caracterizar como fantásticas o de realismo mágico, pero en realidad ello poco importa, ya que como dice Walter Mignolo, la literatura no es un asunto de saber teórico que exige definiciones rigurosas. Lo fundamental es el proyecto de situar la realidad latinoamericana como sincretismo de culturas. Las exigencias de definiciones rigurosas no caben aquí porque estamos ante problemas de comprensión hermenéutica. La literatura no es cuestión de ciencia empírica sino de interpretación. Walter Mignolo, *Teoría del texto e interpretación de textos*. UNAM: México, 1986.

que se trata de una novela y no tanto de un texto histórico, podemos interpretar que se trata de una fábula sobre el poder de las palabras que transforma mágicamente una realidad histórica, en este caso la realidad de la conquista española. Incluso podemos decir que más que una narración psicológica o realista se trata de una narración fantástica, es decir, una invención de acontecimientos que postulan mundos posibles alternativos. En este caso se trata de construir un mundo sin dominadores:

En la casa, al llegar la noche, entran y salen indios. Ella les da dinero para comprar armas, y los organiza. Ahora me ha explicado todo: tengo tantos preparados para dar el golpe, que someteremos a los españoles, sin que nos sientan. No pagaremos un céntimo de tributo al Rey, ni diezmo a la Iglesia. Todos los españoles desaparecerán de estas tierras como si se los hubiera tragado la tierra. (Boullosa, 1994: 145)

Desde la perspectiva de autores como Paul Ricoeur y Jerome Bruner la creación de dichos mundos posibles es la característica propia del trabajo literario (Ricoeur, 1995; Bruner, 1994). Se trata sobre todo de elaborar modelos para volver a describir el mundo. Es así que en el caso de esta novela de Boullosa lo que nos fascina es esa posibilidad de re-describir el surgimiento del mundo indígena como un proceso de liberación luego de un largo sueño colonial.

Cielos de la tierra

En esta novela hay tres relatos: a) el de Hernando situado en el siglo XVI; b) el de Estela, situado en los años noventa, y c) el de Lear, en el futuro.

La historia de Hernando. Nació en Texcoco. Sus padres pertenecieron a la nobleza india. Estudió en el Colegio Santa Cruz de Tlatelolco. Cree haber llegado a ese colegio por error. Tiene una falsa identidad por el hecho de acceder a otra lengua (el español); que su cuerpo ha cambiado según la transformación de las palabras.

Crece en una sociedad donde el hombre no es lobo del hombre (esto es otro ejemplo de un mundo posible alternativo). Hernando escribe testimoniando esta situación para un lector del futuro (el lector que lee en este momento la novela), para liberarse de los frailes franciscanos. Añora y llora a su madre:

No son cosas ni honores lo que lloro. Todos se han muerto. Todo ha desaparecido, mi ciudad, mis hombres, mis hermanos, mi ejército, los motivos de gloria y de dicha, todo se ha ido. Eso no puede regresármelo nadie. Nadie. Nadie. (Boullosa, 1997: 193)

La historia de Estela (la narradora implícita), que dice que se apropió del relato de Hernando porque pertenece a su propia historia. Más adelante sabremos que se trata de una mujer de Tabasco (la autora Carmen Boullosa) que vivió su historia en un contexto indígena con una abuela que tenía parientes en Chiapas, lo que determinó su identidad cultural.

La historia de Lear. Es una mujer que vive en *L'Atlantide*, una ciudad del futuro, y que se lamenta de que se haya olvidado el pasado. Al parecer hubo un acontecimiento apocalíptico que obligó a la gente a sobrevivir pensando en el presente.

Como lectores, podemos interpretar esta novela como otra fábula de la identidad perdida. Lo que deducimos es que la pérdida de la identidad cultural deriva en un borramiento de la memoria histórica, y lo que es peor, a la pérdida del lenguaje y de toda huella de humanidad. La única esperanza es no olvidar los testimonios escritos por los cronistas y con base en ellos dar sentido, como lo hace Estela, en el presente. Ese sentido consiste en actualizar la fábula de un mundo posible alternativo donde el hombre no sea lobo del hombre.

Llanto

En esta novela, Carmen Boullosa toma como personaje a Moctezuma haciéndole renacer en el México contemporáneo. Un día, en el

presente, tres mujeres (Laura, Margarita y Luisa) lo encuentran en un parque público. Primero tratan de conversar con él indagando su origen, pero al no tener respuesta se lo llevan a recorrer la ciudad como si de esa manera Moctezuma pudiera recordar la ciudad que gobernó. Finalmente lo llevan a casa de Laura, que se parece a un laberinto:

Él no sabía que los sillones eran para sentarse, que la mesa era para comer, que los libros que Laura tenía apilados por aquí y por allá eran libros y que se podía leer en ellos, que para abrir una puerta había que introducir la llave en la cerradura, girar el picaporte y empujar. Ver para creer: él no sabía nada de lo que era una casa. (Boullosa, 1994: 71)

Esta anécdota le permite a la autora trazar un conjunto de descripciones imaginarias para voltear la mirada de la historia. Moctezuma es visto no como el rey que un día fue derrotado por el ejército de los españoles, sino como alguien que nunca pudo ver que lo que sucedía era algo relacionado con el fin del imperio mexicano. Dicho de otra manera, su tragedia consistió en la imposibilidad de comprender el mundo (es decir, de que no supo interpretar porque no aprendió la hermenéutica): “lo que Moctezuma no pudo hacer fue mirar de frente lo que sobrevenía. No entendía el alcance de la llegada, aún cuando supo que no se trataba de una guerra más”. (97) Lo que llama la atención en esta novela es cómo Moctezuma puede o quiere interpretar con sus códigos antiguos los códigos de otro mundo (quiere comprender el significado de las instituciones actuales con el código de lo que le han contado en su época) Como ficción todo es posible. Para Boullosa, lo histórico se confunde de tal modo que nuestro siglo se identifica con aquel siglo lejano:

Esa época se parece a nuestro siglo xx. A ellos se les murieron los dioses, los nuestros, el nuestro, ha muerto. No tuvimos conquistador: nuestro mundo ha sido rendido por nosotros mismos. Nuestros dioses han muerto, sentimos que vamos a perecer, vemos con dolor que se acerca el fin del ser humano a manos del ser humano y que si no se acer-

ca es por lo menos algo posible, algo que puede ser, algo factible, algo que el hombre puede hacer. Nuestras sombras se burlan de nosotros, nuestras sombras tienen forma de armas atómicas. (97)

En la estética de Boullosa uno de sus principales motivos para escribir es la comparación reiterada que establece entre nuestra época con otras anteriores. Así, cuando escribió su novela *La otra mano de Lepanto*, quiso inspirarse en el atentado de las Torres gemelas en Nueva York. Este hecho la llevó a examinar y recrear las condiciones históricas del siglo XVII. Esas condiciones históricas le parecían similares al fin de la civilización y de la cultura. En el caso de *Llanto*, la analogía es idéntica. También se trata aquí de mirar el presente con clave del pasado (o de mirar en el espejo del pasado cuando la humanidad se está aproximando a su extinción). Por eso un arqueólogo como Alfredo López Austin aparece como un personaje que habla en náhuatl con Moctezuma. Aquí se muestra la idea de hacer conversar a personajes de distintas épocas. Es como si el tiempo y los espacios se fundieran en un eterno presente. Moctezuma quiere vivir en el presente como si éste fuera un tiempo pasado (y los hombres del presente quieren vivir en aquel pasado como si fuera el presente). Todo es posible gracias al gran poder de la literatura. La estructura de la novela se basa en cartas de relación y códices. Pareciera que Boullosa se atiene a lo que realmente sucedió; por ejemplo, cita el Códice Aubin donde se describe a un hombre que tiene que llevar a Moctezuma a su tumba pero nadie quiere hacerse cargo: “¿Qué me voy a pasar la vida cargándolo en las espaldas?” (77). En la siguiente página se retoma este hecho histórico: “En ningún lugar querían recibirlo. Lo volví a cargar en hombros lamentándome de que nadie quisiera recibirlo, creyendo que tendría que pasar la vida cargándolo en las espaldas” (78). La diferencia entre los dos relatos es que el primero está en tercera persona, mientras que el segundo, en primera persona. Lo que hay que hacer notar es que la narradora se mete dentro del personaje que carga a Moctezuma. Lo que le interesa no es el rey sino el pobre diablo que, como Sísifo en la tragedia griega, se ve condenado a llevar algo por una vida sin sentido. Otro

ejemplo que se puede mencionar para ver cómo la cita directa a las Cartas de Relación de Cortés (cuando éste se refiere a una pedrada que un indio le hizo al rey matándolo), Boullosa reinterpreta este hecho señalando que ella no cree que sucedió como otros hechos:

El personaje terminó siendo otro. No me parece que haya sido supersticioso, no me parece que los presagios hayan ocurrido. Deserté del hombre que murió de una pedrada porque no creo que el pueblo mexicana se haya atrevido a alzar la mano contra su Tlatoani. (96)

El modo en que Boullosa trata el tema de la identidad indígena no se parece a la manera tradicional realista y psicológica determinada por la ideología de la modernidad. Podríamos decir que se trata más bien de una mirada posmodernista. Esta mirada desacraliza no sólo el ámbito familiar y político, sino también la memoria histórica. Por eso tiene que ver más con la contextualización de lo indígena en la discusión poscolonial y “transatlánica” tal como plantea Julio Ortega. Se trata entonces de subrayar el papel de la mezcla y la hibridez de las identidades basadas no en la semejanza, sino en la alteridad (Ortega, 2008: 15). Esto significa romper con las concepciones esencialistas de la identidad. La identidad indígena desde la mirada de Boullosa se puede interpretar entonces como una visión literaria donde el sujeto se construye de múltiples formas a través del mestizaje.

Ignacio Solares

En su novela *Nen, la inútil*, Ignacio Solares trata el tema de la identidad indígena como tragedia de México ¿podemos conocer el pasado sin mirar de frente el pasado de la conquista? Nen es una joven india que tiene sueños visionarios antes de la llegada del ejército de Hernán Cortés. Anticipa la destrucción de su pueblo y su propia muerte (en sus visiones del futuro esperaba a su galán español pero cuando éste finalmente llega, la viola y la mata). Este soldado es Felipe, que

huye de España buscando otro mundo que no sea el que prevalecía en España, un mundo lleno de odio y de violencia, pero en el Nuevo Mundo se encuentra con lo mismo. Y a pesar de sus motivos altruistas (creía, como Hernán Cortés, que había que salvar y redimir a los indios) como todo conquistador no deja de ambicionar el oro. A partir de documentos históricos como la *Historia* de Bernal, *La ruta de Hernán Cortés*, de Fernando Benítez; *Hernán Cortés* de José Luis Martínez, y de la obra de otros autores como León Portilla, Gutierre Tibón, Fuentes Mares, además de relatos como *Terra Nostra* y *El naranjo* de Carlos Fuentes, Solares construye su novela intentando describir no sólo el horror y la crueldad de la cultura indígena (que se expresaba en la educación de los niños reprimiendo la risa) sino también de los españoles que en nombre de Cristo exterminaban a la población. Si bien es loable el intento de no idealizar a los indígenas, no deja de llamar la atención el énfasis de la novela en la brutalidad de los conquistadores. Es así como Solares se apoya en la descripción de León Portilla de la matanza en la Plaza Mayor.

Sin embargo, la novela de Solares no intenta hacer una descripción histórica. Como ficción se concentra más en la personalidad de Nen, que por sus visiones del futuro es llevada al Palacio de Moctezuma y tratada como una virgen destinada al sacrificio a los dioses. En esos sueños visionarios se trata siempre de lo mismo, de la venida de monstruos y fantasmas que destruirían al pueblo indígena. Nen no podía ver otra cosa. Cuando los sueños la despertaban en pleno día sentía que su cuerpo estaba flotando. Por supuesto que hay aquí una descripción de lo mágico. En otras partes de la novela hay alusiones al mundo maravilloso indígena que se opone a la racionalidad fría de los conquistadores. Por esta razón esta novela se parece a la novela de Carmen Boullosa, *Duerme*, donde aparece la contradicción entre el mundo indígena y el mundo colonial. Igualmente Clara es una especie de *médium* o *chamán*, una mujer que flota y sueña en un espacio intermedio. Lo común entre Boullosa y Solares sería entonces esta concepción de lo onírico como vehículo de la conciencia histórica. Claro que no se trata de una conciencia histórica racional. Tal vez la diferencia entre ambas novelas es que

en la de Solares no hay posibilidad para la liberación del colonialismo. Los sueños de Nen son puramente catastróficos, no sólo anuncian el apocalipsis español, sino que atraviesan los siglos posteriores. Así, la Independencia y la Revolución de 1910 son vistos como tragedias, igual que la conquista española.

En la nota final que aparece como apéndice, Solares dice que tiene antecedentes familiares españoles ¿será por eso que se identifica más con Hernán Cortés (del que, por cierto, dice que no hay que juzgarlo sino “comprenderlo”)? En la misma nota habla del turbulento enero de 1994. O sea, que su mirada del pasado de México se realiza desde el presente, pero a diferencia de Boullosa que se identifica con lo indígena, en Solares sucede lo contrario. Quizá por esta razón hay en esta obra una visión pesimista y trágica de la historia de México.

IV

LA DIVERSIDAD ONTOLÓGICA

Mario Bellatin

¿De qué manera se representa la diversidad ontológica en las novelas de Mario Bellatin? Vemos un universo narrativo donde predominan cuerpos deformes, mutilados, desdichados o afectados por alguna causa no natural. Es así como en *Flores*, una droga para disminuir la depresión de las mujeres embarazadas provoca graves malformaciones en los recién nacidos. *Salón de belleza* aparece como exploración filosófica de las deficiencias físicas de los personajes. Estas deficiencias no se presentan como simples defectos biológicos, sino como carencias espirituales de corporalidades incompletas. El “salón de belleza” en realidad es un moridero a donde van las víctimas de enfermedades como el sida o la peste. Los enfermos son como los peces, totalmente encerrados. No tienen salida.

Se puede decir que el universo narrativo de Mario Bellatin se caracteriza por presentar cuerpos a la manera de esas entidades descritas por Deleuze, seres biológicos o flujos de energía que ya no responden a alguna finalidad controlable. Son entidades mecánicas que tratan únicamente de sobrevivir en un medio donde todo está destinado a perecer. No es casual la analogía con los cuerpos descritos por Deleuze, porque las novelas de Bellatin tienen algo que decir frente a la condición de la posmodernidad. Es un mundo donde ya no hay credibilidad en el progreso, la razón o la ciencia. En *Flores*, los mutilados o mutantes son productos de las modernas experien-

cias científicas. Desde la perspectiva de este autor, parece haber un escepticismo frente a las informaciones equívocas que provienen del mundo de la medicina. No hay, según él, razones filosóficas para entender estas desviaciones de la ciencia.

La diversidad ontológica para Bellatin no sólo consistiría en una forma particular de representar la diversidad de cuerpos anormales, sino también de maneras de ser diferentes. Esto significa que la idea de lo normal y lo anormal varía según el tipo de sociedad. En ciertas sociedades, lo anormal puede ser considerado como algo normal. En otra de sus novelas al describir a unos gemelos que nacen sin brazos ni piernas, dice que para determinada sociedad eso era un hecho normal. En esta sociedad también es un hecho normal que los hombres carezcan de dedos en la mano derecha (*La escuela del dolor humano de Sechuán*). Si los defectos físicos pueden ser considerados como normales, con mayor razón la diversidad ontológica. De ahí que para Bellatin, los enfermos que van al moridero en *Salón de belleza*, no son seres anormales sino gente que va a buscar una muerte normal. Por eso es que para el peluquero gay, todos los enfermos son hombres con los que establece una relación afectiva normal.

Para comprender este universo narrativo podemos tomar en cuenta la historia personal del autor, quien carece de mano derecha y usa en su lugar un garfio como aparato ortopédico. Esta relación con una parte corporal faltante le llevó a imaginar cuerpos sin partes, como una pierna o dedos de una mano. También implica una relación del escritor con la lengua. Es como una relación extraña con un ser inexistente. Esto se puede comprender como una forma de disolución o debilitamiento ontológico. ¿Y qué es la metafísica tradicional sino esa reflexión sobre la relación incompleta con el ser? De la misma manera que uno se relaciona con las partes de su cuerpo, también se puede relacionar con partes del espíritu, así tenemos una falsa relación con el Padre, Dios, la nación o los animales. Como ha dicho Žižek siguiendo a Lacan, para sobrevivir necesitamos siempre de un gran Otro (Žižek, 2004).

La narrativa de Bellatin, en vez de acentuar al sujeto como sujeto moral autónomo, prefiere hacerlo con el cuerpo desbordado por

sus pasiones. Entre la mente y el cuerpo se trata de una relación disimétrica, no natural. Lo que se tiene siempre es un vacío. De ahí la constante incompletitud que lleva a relacionar la belleza con la muerte. Y es que para este narrador de universos simbólicos anormales, los cuerpos parece que van como flechas hacia su muerte. La narrativa no tiene que ser poética, sino prosa porque es la única manera de hacer inteligible lo metafísico. Hay un parecido en esto entre esta búsqueda de Bellatin con la búsqueda de la prosa de Alejandra Pizarnik. A ella tampoco le bastaba la poesía, quería hacer prosa, pero por más que lo intentaba era una tarea imposible. Y es que como objetivo metafísico equivale a querer encontrar la transparencia del lenguaje.

En este punto hay que aclarar que la búsqueda inútil de una relación transparente entre la escritura y la realidad no convierte la narrativa de Bellatin en un esfuerzo trágico. Por el contrario, lo que lo caracteriza es más bien un tono despojado de dramaticidad. De ahí el aspecto irreverente de algunas novelas que ni siquiera se toman la molestia de citar a otros autores. Cuando se refiere por ejemplo a Joseph Roth lo hace subrayando su contenido teológico que le permite mezclar épocas, edades y personajes de sexo contrario. *Jacobo el mutante* es la historia de un escritor que narra sus dificultades para hallar un texto perdido de Joseph Roth, el gran escritor austriaco. Aquí, lo que subraya Bellatin es la extraña manera de tratar a los personajes, el hombre se vuelve una mujer (como *Orlando* de Virginia Woolf), niña o anciana, al mismo tiempo que se mezclan las épocas y espacios. Según el escritor, esto es posible porque Roth maneja la filosofía judía que permite hacer esas transformaciones.

Es cierto que Bellatin añora lo sagrado. Quizá por ello ha intentando comulgar con ciertas religiones orientales como el sufismo, pero ahí se ve la impostura de Bellatin. Su literatura que parece ser profunda en realidad es *light* o por lo menos se parece a una escritura similar a alguna corriente *new age*. Esto no significa subestimar la narrativa de este autor, ya que tiene un alto valor artístico al estar emparentada con narradores japoneses como Kawabata. Lo que únicamente decimos es que hay cierta postura de moda al tratar los

cuerpos como depositarios del mal y de todo tipo de enfermedades reales o imaginarias¹. Esto produce en el lector un efecto literario artificial. Con razón puntualiza Terry Eagleton:

Es verdad que muchas de las obras que se estudian como literatura en las instituciones académicas fueron construidas para ser leídas como literatura, pero también es verdad que muchas no fueron construidas así. Un escrito puede comenzar a vivir como historia o filosofía y, posteriormente ser clasificado como literatura; o bien puede empezar como literatura y acabar siendo apreciado por su valor arqueológico. Algunos textos nacen literarios; a otros se les impone el carácter literario (Eagleton, 1998: 25).

La novela *Perros héroes* que trata de la relación de un perro pastor y su entrenador, originalmente no fue concebida como literatura, sino como un *show*, un *happening* o una instalación. Podemos mencionar otros ejemplos para ver cómo la industria editorial y las instituciones académicas convierten algunas obras no literarias en artefactos literarios, pero eso nos llevaría a extendernos. Basta señalar que no hay en ello nada negativo ya que en la medida en que quiere romper el canon, resulta un derecho legítimo.

Analizando la estructura interna de los textos podemos observar que hay una preferencia estética por las zonas oscuras frente a la luminosidad. En *El jardín de la señora Murakami* hay citas directas al libro de Tanikazi *Elogio de la sombra*. Estas referencias directas a la concepción estética japonesa confirma que hay en Bellatin una alusión a otras formas de racionalidad no occidental. *Damas chinas* trata de un médico que lleva doble vida. Tiene una esposa aparentemente normal, pero necesita irse de putas. Este personaje se deja llevar por sus pasiones. Cuando está operando siente un temblor corporal extraño que le domina.

¹ Ya Severo Sarduy en su novela *Pájaros de la playa* desarrolla una trama en torno los enfermos de SIDA que van a morir en un hospital en una isla. Hay una coincidencia con Mario Bellatin en el modo de presentar a los enfermos como cuerpos pintarrajeados para exponer una belleza perdida.

Efecto invernadero trata de un artista (personaje inspirado en el poeta peruano César Moro) que quiere elegir su propia manera de morir, pero la madre se encarga de normalizarlo. Como otros personajes de Bellatin, Antonio es consciente del deterioro rápido de su cuerpo, sabe que va a morir, pero desea que no lo entierren como a todos. Su ideal es hacer de su muerte su propia obra de arte, pero la familia se lo impide. Bellatin se aleja deliberadamente de toda forma literaria basada en la verosimilitud. *Canon perpetuo* es un relato totalmente antirrealista, que habla de una mujer en una ciudad parecida a La Habana. Ella es acosada por la policía política, pero por motivos no muy claros o totalmente incomprensibles. Es como *El proceso* de Kafka donde el personaje no sabe de qué se le acusa. En esta breve novela, la mujer llega a una casa a recuperar la voz de su infancia. Al llegar a dicha casa le cambian su voz de adulta, no sin antes matar a una funcionaria.

Shiki Nagaoka: una nariz de ficción es otra novela que trata de un escritor con una nariz grande como la de Cyrano de Bergerac. Es fotógrafo y quiere proyectar la escritura a la imagen, ideal que atribuye a Juan Rulfo y a José María Arguedas. Es autor de un libro intraducible a ningún idioma ¿significa esto que no es un libro? Lo absurdo predomina en este relato. El escritor es acusado por un sirviente de haberlo asesinado (lo que parece ser la clave de la trama revelada por Pablo Soler Frost en su estudio de Tepoztlán). Lo irracional no sólo es la nariz sino la manera invertida de relacionar la causa y el efecto.

En suma ¿cuál es la estética de Bellatin? No es una belleza clásica donde predominan los cuerpos bellos a la manera griega. Parece más una estética de lo feo y lo grotesco. En este sentido coincide con la estética de David Toscana (tal como veremos más adelante).

Rosa Beltrán

En *Alta infidelidad*, Rosa Beltrán trata el mito de Don Juan. Julián va de una mujer a otra y no decide por ninguna. Hasta aquí el mito

clásico, ¿qué es lo que le añade la autora? Desde su enfoque particular centrado más en el cuerpo, hay una especie de diversidad ontológica que dificulta el encuentro erótico. Se podría decir que la novela gira más en la lógica del deseo ¿El modo como sienten las mujeres es muy diferente del modo en que se sienten una y otra? Marcela es tan diferente de Silvina como ésta de Sabine. La historia empieza con la relación entre Julián y Marcela, después de que él se ha separado de Silvina con quien procreó un hijo. Pero Marcela siente celos tan profundos que le llevan a dudar de su amor “hasta antes de que esas mujeres aparecieran, a Marcela le parecía que ella era la parte atractiva de la pareja. Que era ella a quien Julián veía. Ahora no estaba segura” (Beltrán, 2006: 34). La inseguridad que podría caracterizarse como de raíz ontológica no proviene tanto de la materialidad física sino imaginaria: “Y es que le ha dado por pensar que cuando estamos con alguien no vemos un cuerpo sino una imagen. La imagen de otro cuerpo” (35).

Mientras que Marcela se deja llevar por sus celos, los cuales considera positivos porque tienen propiedades estimulantes para la creatividad, para Julián, que por cierto es filósofo y tiene cincuenta años, las pasiones le resultan confusas. Su filosofía es posmoderna, dice que el pasado no es una experiencia y que, por tanto, no vale la pena tratar de entenderlo. Julián no es un Don Juan moderno, sino posmoderno, porque salir ahora con mujeres para buscar una diferencia es algo inútil y absurdo, puesto que la sociedad en que vivimos ha eliminado toda pasión procurando la satisfacción inmediata de todos los deseos. En este contexto ultra consumista ya no tiene sentido la tragedia: “a las mujeres hermosas las amamos por inclinación natural, a las feas, por interés, y a las buenas por reflexión” (112).

De todos los amores posibles, el más necesario es siempre el que nos resiste. De las tres mujeres de Julián, la más necesaria es Sabine, pero ella es clon de la que menos desea estar. O sea que la búsqueda de la diversidad le lleva a una situación sin alternativa. Esté con quien esté nunca está satisfecho. La diversidad ontológica es un engaño. Detrás de las apariencias siempre hay el mismo

ser y este ser es un objeto inalcanzable. Por eso el desenlace de la novela es que Julián termine postrado en un hospital añorando a sus mujeres y tratando de encontrar una explicación a su vida. Dice que una vez enamorados ya no sabemos (no sabremos jamás en realidad) si el ser amado ya era así o si cambió a causa del enamoramiento.

El paraíso que fuimos

Rosa Beltrán describe la vida cotidiana de una familia mexicana. Aparentemente la familia es feliz, el padre es un empresario de éxito, la madre y las hijas consumen terapias y manuales de autoayuda. Pero pronto la familia entra en crisis a raíz de la situación del país que, bajo el gobierno de López Portillo, sufre una devaluación monetaria. El padre se ve obligado a rematar su empresa. Uno de los hijos comienza a mostrar síntomas de esquizofrenia. Es internado, pero no tiene cura. Sus raptos de locura se parecen a arrebatos místicos. Una de las hijas se vuelve prostituta:

El analista decía que su afán de acostarse con más de un hombre cada semana, buscando adueñarse esas virilidades sin poseer ninguna, era una compulsión. Promiscuidad emocional, decía. Que la había afectado mucho que su padre se hubiera ido de la casa de esa manera, así tan silenciosamente, sin decir nada. (Beltrán, 2002: 187)

Lo que se ve en esta novela es una inversión entre la vida normal y lo que parece un mundo anormal. Bajo la apariencia de una madre común y corriente se revela una mujer totalmente desequilibrada. La locura caracteriza también a un país que no tiene rumbo:

El problema no eran los locos sueltos. El problema eran los cuerdos, que los explotaban. Una vez que dos policías lo encontraron en un mercado comprando huitlacoche lo detuvieron por tráfico de estupefacientes. (158)

O sea que cualquier acto cotidiano, como salir a la calle, es interpretado inmediatamente como un acto de delincuencia o anormalidad.

¿Cómo iban los locos a querer salir al mundo de los cuerdos? ¿Cómo iban ellos, los médicos, los psicólogos, los terapeutas a explicarles a estos pacientes la diferencia entre la realidad y fantasía? ¿Cómo iban a convencerlos de que lo que pasaba en el noticiero era real. que ese crimen y esa maldición y esa limpieza en el mundo lógico al que debían aspirar, y el otro, el de sus reacciones, el anormal, el enfermo? (176).

Y es que en un México dominado y manipulado completamente por la televisión, no había manera de diferenciar la ficción de la realidad. Como toda familia mexicana, la familia Martínez del Hoyo sufre la inversión inevitable que produce la mercantilización. Creyendo que la felicidad equivale al éxito, únicamente caen en la ansiedad y en la psicosis. A esto también se le puede denominar “inseguridad” y “descomposición ontológica”. La familia termina un proceso de descomposición irreversible. La manera como la narradora describe este infierno no es a través de observaciones psicológicas o políticas sino como algo más profundo. Se trata de un desequilibrio ontológico. La familia sufre un debilitamiento y una desorientación existencial. El padre se va de casa y los hijos reaccionan con comportamientos compensatorios que lindan con arrebatos religiosos o ritos de *new age*. El manicomio al que va a parar el hijo se describe como un paraíso artificial, pero en general el espacio feliz de la familia se ha convertido en un espacio de añoranza de una situación edénica.

David Toscana

Santa María del Circo es una novela de David Toscana donde se relata el modo en que los integrantes de un circo viven su mundo tratando de sentir como normales. Saben que en realidad son anor-

males, como los *Freaks*, la película de Tod Browning. Ahí está el enano, la mujer peluda, el acróbata, el Hércules, etcétera. Lo interesante de esta novela no es el relato de la vida de los cirqueros, tema ya muy trillado, sino más bien la forma en que estos personajes quieren salir del pequeño mundo en que viven construyéndose una “comunidad imaginaria”. Así, un día cualquiera deciden dejar su vida de nómadas y asentarse en un lugar. Este acto significa fundar una comunidad, pero dicha fundación necesita inventarse antepasados ilustres, además de acontecimientos simbólicos. Pero los cirqueros no se echan para atrás. Deciden construirse todo eso (en la fantasía, por supuesto) pero antes deben inventarse identidades. Hay una rifa y la suerte decide quién será quién en la nueva comunidad que se llamará Santa María del Circo. En esta rifa, el enano sale como el cura; la mujer peluda como médico; el administrador como alcalde; el Hércules como la puta del pueblo, etcétera.

La novela gira representando situaciones imaginarias donde se desarrollan las nuevas identidades. Hay entonces una sátira de la sociedad como un circo. Igual que afuera, aquí también hay funciones y jerarquías. El enano-cura quiere ascender a obispo; la mujer peluda quiere ser directora de hospital; el alcalde quiere ser presidente... y así se reproducen las luchas por el poder. Nadie quiere depender de alguien que ocupa un lugar bajo. La trama está centrada en los conflictos de donde surgen personajes grotescos²: el enano tratando de cogerse a la mujer peluda; el Hércules (la puta) tratando de no ser cogida; alcalde (el administrador del circo) obligado a ceder un cerdito cuando los otros ya no pueden soportar el hambre. Al final hay una descripción de un ambiente buñuelesco. En un claro estilo paródico, los pobres y marginados reproducen la vida de los amos (la cena de *Viridiana*). No hay nada que los diferencie.

² Renato Prada Oropeza no está desencaminado al caracterizar esta novela como una concepción estética de lo grotesco. En efecto, se trata de un modo de subrayar los aspectos deformantes de lo real que nos aproximan a lo fantástico. Lo grotesco entonces es algo que ya está en la obra misma de Toscana en el modo anormal de configurar a sus personajes como seres monstruosos. Cfr. Renato Prada Oropeza, “Lo grotesco en dos novelas de David Toscana” en Marco Kunz y Cristina Mondragón Eds.). *Nuevas narrativas mexicanas*. Linkgua: Barcelona, 2012.

Tienen los mismos deseos (riqueza, ambición social y poder para aprovecharse de su situación social). Para Toscana, el circo es como un laboratorio que reproduce una sociedad de monstruos. Es una especie de mundo originario, un lugar artificial donde se desarrollan las pasiones más bajas. Más que a los personajes, al autor parece interesarle describir ese bajo mundo mostrando lo convencional de la vida en sociedad. Así exagera al máximo los acontecimientos, fundaciones y los héroes que dan sentido a la historia de la patria. El enano se imagina descender de antepasados ilustres. Los otros se inventan hechos gloriosos. La memoria de Santa María del Circo, al igual que la sociedad de afuera, no es más que una bella mentira. Todo es falso, tan falso como la realidad virtual.

Duelo por Miguel Pruneda.

La historia sucede en 1969 en la ciudad de Monterrey. Se trata de la vida de Miguel, un burócrata de 59 años, cuando le van a hacer un homenaje por sus 30 años de servicio. En esos días se muere Don José, su vecino de 149 años (claro que esto es irreal, nadie puede llegar a esa edad), y que en su testamento desea que no le entierren. Miguel, sus mujeres y sus amigos se encargan de hacer cumplir este deseo y mantienen el cadáver en formol dentro del departamento. La técnica del autor tiende a ser también grotesca. Hay una subversión y distanciamiento radical con la realidad. Se trata de un realismo sarcástico de la vida provinciana. Muestra que Monterrey no fue una ciudad heroica sino traidora, que no se resistió a la invasión de los gringos, por el contrario, les entregó a sus hijas. O sea que la novela describe una doble realidad. La realidad cotidiana no es sólo algo objetivo, sino una convención de lenguaje, como las palabras de una enciclopedia que significan varias cosas. Aquí hay una influencia de Borges, especialmente de sus cuentos sobre John Wilkins. La vida cotidiana, normal. Miguel es “el empleado fiel y puntual que acumula años” (Toscana, 2002: 45). Estela, su mujer; Mónica, su amante. En la otra realidad: “Le citaría en un café y le

diría que hay aviones que se desploman, ancianos que mueren en un sofá, niños que matan a sus hermanitas, niñas que son ultrajadas en la oscuridad de una cripta verde” (110).

Hay otros vecinos, como Horacio y Faustino que prefiguran una vida detrás: son los muertos o espectros que rondan a Miguel. Como Don José, un torero de otra época que mató a un gringo para limpiar el honor de sus paisanos. La niña violada por su profesor (con esta niña imaginaria, Miguel establece una relación ambigua, se identifica con el agresor, pero a la vez desea ser su salvador); el niño Emigdio al que enterraron vivo o la vecina del cuatro y su hija quinceañera desaparecida. La técnica de Toscana en esta novela es la de narrar historias que ocurrieron en algunos departamentos antes que llegaran Miguel y sus amigos. Es como en la película donde se mezclan varias épocas de México. Es interesante señalar algunas semejanzas con su anterior novela, *Santa María del Circo*:

- Comparte la invención de un pasado o de una identidad ilustre, en este caso de don José. Su apellido Videgaray se conecta con sus antepasados de hace 300 años, nacidos en Guipúzcoa España.

- La confusión entre hechos reales e imaginarios, como el atentado contra un político en un “avionazo”. La historia se vuelve mito cuando se asocia la idea de que el gobierno mandó a asesinar a un político opositor. Otras veces el mito se vuelve realidad: “Cada día cambio de opinión sobre José Videgaray, de pronto me parece un héroe, de pronto un criminal común y corriente, a veces un simple imbécil” (173).

- La idea de que el pueblo (Santa María o Monterrey) tienen sus propios rituales, En este caso, Monterrey es el mundo del narco, de los asesinatos diarios. “Los sepelios de más llanto son los de gente asesinada” (107).

- La confusión de identidades: Estela se confunde con la niña asesinada: “Estela salió con vestido rojo, huaraches verdes y un peinado pasado de moda”. Esta frase nos sorprende porque antes nos había dicho que la niña asesinada llevaba un vestido rojo y huaraches verdes: “Miguel descubrió en Estela a una quinceañera que

debía cumplir con el destino de quien sale al cine vestida con esos colores” (190).

- Las identidades como representaciones: Igual que en *Santa María del Circo*, los amigos fingen estar en el avión que se cae. Estela hace de la niña asesinada, violada para que Miguel se la coja. Miguel haciendo de torero para matar a Madrazo (estos personajes se confunden con situaciones reales e imaginarias).

El último lector

En esta novela se desarrolla la idea de que la vida es buena y la gente se rehúsa a la literatura: “Todos buscan el final feliz, romper con el destino natural, evitar la tragedia; persiguen lo banal y desabrido” (Toscana, 2004: 110). Hay aquí una idea eje de que Lucio no diferencia la realidad de la ficción porque no sabe catalogar los libros. No ve la diferencia entre los libros de historia y las novelas, por ejemplo Babette:

En ese tiempo Babette existe, es más real que un héroe patrio sepultado en la rotonda de los hombres ilustres; jamás podría estar Babette en un estante con rótulo de ficción... entonces no me explico por qué se resisten a entrar en mi biblioteca, por qué piensan que hay un abismo entre la vida y el papel ...Babette lo mismo murió en París que en Icamole, que las novelas también se viven en el desierto aunque nadie las escriba porque siempre es más útil un río que la arena seca. (118-120)

Así como Lucio no puede diferenciar la vida de la ficción, mezcla personajes y situaciones entre novelas: “Coloca *Las nieves azules* (una novela de Igor Pankin sobre su escritorio y se dispone a leer cuando le viene una idea. Él le regala a Babette (personaje de otra novela) un paraguas; la caja que arroja Radoslav debe contener un obsequio” (127). Lucio es un lector posmoderno (o pre-moderno) que debido a su ignorancia provinciana interviene y corrige lo que otros han escritos en los libros: “en literatura existe el derecho de

meterle mano a los originales, de rayarlos, de decirle al autor aquí te faltó un acento, acá te sobran palabras, erraste en una fecha, en un dato, para qué dices gruesos goterones si el goterón es grueso sin el adjetivo” (129). ¿A qué se debe la mezcla hechos reales y ficticios? Por ejemplo, Porfirio Díaz y el autor de la novela francesa *Babette*: “Todo el mar se inundó de desierto, pero queda la isla de Babette. Descanse en paz, dice don Porfirio”. Aquí hay una idea posestructuralista: la palabra muerte no es la muerte. Que las novelas se viven “Si los lectores no distinguen entre una muerte real y una falsa, no es importante que el escritor lo haga; y en todo caso las novelas son solo palabras, y la palabra muerte no es lo mismo que la muerte” (158). Lucio es director de la biblioteca del pueblo. Vive la vida como una ficción. Tuvo una mujer, Herlinda, que falleció a raíz de una picadura de alacrán. Es un personaje acomplexado. Tiene los tres traumas de todo provinciano: ser antiespañol, antigriego y misógino.

La novela gira en torno a una niña muerta. Aparecen policías que investigan si fue un asesinato. Un día Remigio, amigo de Lucio, la encontró dentro de un pozo y luego la enterró bajo un árbol. La niña muerta es Anamari, pero es evocada por Lucio como Babette. Hay otros personajes como Melquisedec, amigo de Remigio, un viejo verde acusado de matar a la niña. Lo curioso es que Toscana no trata a sus personajes a partir de un desarrollo de una trama normal. Para él la trama parece una historia pre-escrita, como si él solo fuera un narrador narrado o un simple testigo de que el futuro de los pueblos como Icamole ya está escrito en los libros. Por eso dice que a Melquisedec, luego de identificarlo como el asesino de la niña:

Lo arrojaron de una camioneta a toda velocidad, entonces vendrán a esta biblioteca a buscar en las novelas con quienes las engañan sus maridos, cuándo se marcharán sus hijos de Icamole o por qué nunca volvió el que se fue a trabajar al otro lado. (158)

¿Hay antecedentes en otros escritores sobre esta descomunal confusión de lo real? En Toscana parece que los policías que inves-

tigan la muerte de la niña no investigan en la realidad sino en los libros, porque creen, igual que todos, que la historia del pueblo ya se escribió. La madre de la niña es otra gran lectora por lo que hace analogía de su hija con la historia de un personaje de novela. El contexto es Icamole, Villa de García, Monterrey. Se trata de los típicos pueblos que emigran de una región seca, siempre en el desierto. Son sitios donde la gente no llega, se va; no hay hospitales pero sí una biblioteca ¿Y por qué es más importante una biblioteca que un hospital o una cosa más útil? Según el narrador porque en los libros está la historia del pueblo: “Babette lo mismo murió en París que en Icamole, que las novelas también se viven en el desierto, aunque nadie las escriba porque siempre es más útil un río que la arena seca” (175). El pueblo con sus costumbres, como llevar sillas a la iglesia. Como todos los pueblos de Monterrey tiene una historia porfiriana.

V

LA REPRESENTACIÓN DE LA DIVERSIDAD SEXUAL

Enrique Serna

Fruta Verde

¿Cómo se plantea la identidad homosexual en México? ¿Hay tal identidad? En la literatura mexicana reciente existen bastantes novelas que tratan este problema pero no todas con igual fortuna. El acierto de Enrique Serna consiste en el modo de tratarlo, de un modo irónico festivo, a la manera carnavalesca de Bajtín. La historia narrada en *Fruta verde* trata del aprendizaje de la identidad homosexual de un adolescente, Germán. Cuando entra a la universidad estudia Ciencias Políticas. A través de lecturas (no de experiencias) se hace un intelectual marxista. Conoce los argumentos de Engels sobre el origen de la familia y la propiedad privada. Luego descubre que en su propia familia hay una madre posesiva, autoritaria y con una moral pre-moderna. Lo natural entonces es irse de este ambiente represivo. Conoce a Mauro, un dramaturgo tabasqueño que trata de abrirse campo en la capital porque, según él, en el ánimo de los funcionarios las conveniencias políticas siempre pesaban más que el mérito artístico. Tienen una relación amorosa, pero finalmente opta por las mujeres. En esta historia, lo carnavalesco reside en la manera como retrata el ambiente familiar y laboral. Germán trabaja en una agencia publicitaria donde también están Mauro y otros como él:

Cada vez que entro al edificio de Mauro me siento culpable y perseguido, como el hombre del brazo de oro cuando salía a buscar una dosis de morfina, las manos en los bolsillos del gabán, mirando con angustia a un lado y otro de la calle. (Serna, 2006: 260)

También es altamente carnavalesco el modo de retratar a la madre: “¿no te da vergüenza mamá? Eres hija de un comunista y defiendes los principios del *Opus Dei*” (206). Paula, la madre de Germán, proviene de una familia española (lo cual explica según el narrador sus actitudes conservadoras). Después de divorciarse no puede restablecer su vida. Tiene tres hijos que no sabe cómo educar. Se enamora de Pavel “un Edipo atolondrado”, pero no puede romper sus prejuicios por mucho que se lo proponga:

Al carajo con los impedimentos sociales. Reconocería con valor civil que amaba a ese párvulo ante cualquier tribunal. Félix me tacha de pendeja por haber sido una esposa decente ¿no? Hubiera preferido que me comportara como una golfa. Pues le daremos el gusto y ahora seré la madre de familia más puta del mundo (285).

Por su parte, Germán no sabe al principio si le gustan las mujeres o los hombres. Para esto tendrá que recorrer una larga etapa, primero de frustración con una noviecita y luego de confusión e incertidumbre ante su relación con Mauro:

Lo que me pesa es tener una personalidad bifronte. Preferiría tener una sola cara con bigote y rímel en las pestañas, en vez de cambiar de papel según el público que me observa. Uno de mis públicos me inspira confianza y el otro pánico escénico. Mi círculo familiar toleraría quizá una definición tajante, si mañana me declaro puto en un arrebatado confesional. ¿Pero estoy seguro de ser un joto hecho y derecho? (263)

A lo largo de la novela, el narrador nos hace recorrer circunstancias y situaciones diversas que hacen confusa e incierta la identidad de Germán. Al mismo tiempo que tiene relaciones con mujeres no

puede ocultar su identidad. Él ya sabe que no es un problema hormonal, de pura biología: “Hasta hace poco yo creía ser hombre de una pieza, y estar seguro de que mi recio carácter era un atributo natural, una especie de blindaje orgánico. ¿Pero quién sabe de verdad cuál es su propia naturaleza?” (264). Su identidad se plantea en términos ontológicos, otra manera de ser pero ¿cómo ser homosexual en una sociedad tan machista como la de México? La sexualidad se define cuando tiene la seguridad de sentirse mejor con los compañeros de oficina:

¡Cómo me gusta hablar en femenino con mis queridas hermanas! Es un alivio físico y mental desprenderse un momento de las modalidades viriles, como quien se quita una impedimenta militar. Cuando le digo ‘manita’ a la Chiquis o nos ponemos a hablar con la letra i en las juntas de oficina (‘quí bírbiri mijir’) me siento como pez en el agua (264).

El contexto es la administración de López Portillo con los ambientes gay de la capital, como la esquina mágica de Insurgentes y Baja California, zonas de ligue, la rambla de Álvaro Obregón, los baños de *Sanborns*. Al frente de la política cultural estaba la hermana de López Portillo y es descrita como “una mujer rubicunda de facciones porcinas”(50). Muchos actores homosexuales leen libros, pero lo que más les importa es el espíritu bohemio: “—Qué maravilla de libro ¿lo estás leyendo? —No, lo cogí esta mañana porque tiene las tapas grises y hace juego con mi traje. Yo siempre llevo a la oficina libros que combinen bien con mi ropa” (118). Germán, al igual que muchos jóvenes de esta época, era un poco bisexual aunque no lo supiera. La familia de Germán es de clase media, con traumas familiares, machistas y con ideas de la homosexualidad como algo contranatural o perverso. La madre con su moral puritana, una señora chapada a la antigua que llega tarde al desmadre de los años sesenta. Esa época se caracteriza por la influencia de los movimientos de sub-culturas, como el de los *gays*, que empezaban a tener fuerte impacto en ciudades como San Francisco, California. Es importante señalar que la novela

se desarrolla en la ciudad de México, porque en este país los alcances de emergencias culturales como ésta son de muy diferente impacto en la capital que en las ciudades de los estados. En efecto, el centralismo cultural que había caracterizado a México antes de la influencia de los medios electrónicos, había provocado una recepción cultural muy desigual y por lo tanto un cambio muy lento de las mentalidades. Es precisamente en el medio artístico capitalino en el que Mauro Llamas puede desarrollar su vocación hacia la dramaturgia y su preferencia homosexual, una vez que abandonó Villahermosa. En su ambientación en la gran ciudad, tiene más pronto éxito en realizar libremente su sexualidad que en colocarse en el medio teatral como creador. De manera paralela, se desarrolla la vida de Germán. Su vocación literaria lo une con Mauro y su conflicto interno consiste en establecer una relación creativa con el Otro, en quien encontraba un maestro y que por ello se constituyó en un foco de fuerte atracción (un homosexualismo a la griega, en que el maestro mantiene una unión estrecha con el discípulo como parte del proceso de formación), junto con su mundo de “locas” y su rechazo a mantener con él una relación homosexual. Se trata de un mundo de subversión que contrasta con el de su madre, que en apariencia comparte su liberalismo heredado del exilio republicano español y de su afición a la lectura.

La sangre erguida.

En esta novela, Enrique Serna continúa su interesante exploración por los caminos de la diversidad sexual. Aquí el problema está trabajado desde el punto de vista de las dificultades que conlleva para el varón lidiar con la preeminencia del falo sobre la conciencia y los sentimientos. Se trata del tema del falocentrismo y sus consecuencias en la vida cotidiana de los personajes. La narración está ubicada en la Barcelona contemporánea donde por diversos motivos confluyen tres personajes: el catalán Ferrán Miralles o Amador Bravo, que sufría de una impotencia sexual psicológica;

el mexicano Bulmaro Díaz en quien el falo tenía predominio sobre su conciencia; y el argentino Juan Luis Kerlow, quien tenía pleno dominio de su falo, pues podía controlarlo con su fuerza mental. Están aquí representados tres modelos de relación entre la sexualidad y la conciencia en la vida cotidiana. La relación de Ferrán Miralles con su sexualidad lo hace cargar con un complejo de inferioridad desde su adolescencia cuando falla en la conquista sexual de una compañera. Al recurrir al viagra (que adquiere mediante internet de un vendedor que resulta ser el mexicano Bulmaro Díaz), recupera su autoestima sexual, se vuelve un conquistador compulsivo, experimenta las posibilidades de la relación sexual que ofrece la Barcelona nocturna. Establece relaciones con mujeres que presentan una imagen de sexualidad exacerbada, hasta que termina relacionándose con una mujer influyente, a la que sin querer traiciona en mantener su relación oculta, cuando por confusión, publica en internet un video en el que aparecen en pleno acto sexual. Al reencontrarse con la mujer, convertida en una matrona grotesca que atestiguó su impotencia sexual, inicia un plan de venganza que concluye de manera trágica con el suicidio del esposo de la mujer. Ferrán va a dar a la cárcel donde descubre que el viagra era solamente un placebo. El análisis que se puede hacer de este personaje es el de la dependencia de las imágenes y los modelos sexuales sobre la propia concepción de la sexualidad, en una sociedad que exalta la exposición de la sexualidad como comprobación de que se es alguien.

El caso del argentino Juan Luis Kerlow es opuesto, pues él ha adquirido desde su adolescencia el poder sobre su falo, de tal manera que se convierte en un medio de vida, a través de su actuación en películas pornográficas y su trabajo sexual de lujo con las mujeres que lo requerían. Sin embargo, en una etapa crítica de su carrera se traslada a Barcelona, conoce a una joven de la cual se enamora; pero descubre que el enamoramiento debilita su potencia sexual, pues no puede mantener el dominio de su falo como lo hacía antes cuando sus relaciones con las mujeres no estaban establecidas por el amor. En este caso el problema es la relación entre la sexualidad y el afecto.

En relación con el mexicano Bulmaro Díaz, su falo lo domina a tal grado que por seguir a una mujer muy atractiva deja toda su vida con su esposa, sus hijos, su próspero negocio de mecánica automotriz, para trasladarse a Barcelona donde su amante espera hacer carrera artística como cantante. Las necesidades económicas lo conducen a trabajar en el negocio ilícito de venta de viagra pirata, mediante contactos por internet. Bulmaro Díaz da cuenta de la debilidad de carácter que se construye cuando los requerimientos del cuerpo dominan a la conciencia.

Podríamos decir que en esta novela de Enrique Serna, se trata de las dificultades de tres varones para ejercer su sexualidad con las mujeres. Bulmaro Díaz se relaciona con Romelia, una cantante dominicana que conoció en un bar del puerto de Veracruz; después de romper con su esposa Carmen y sus hijos, vender su taller mecánico, la sigue hasta Barcelona donde ella espera un mejor desarrollo artístico. Juan Luis Kerlow llega a Barcelona buscando una revitalización de su carrera como actor de películas porno que empezaba a declinar en California, a donde originalmente había llegado desde Argentina para realizar estudios de biomedicina en UCLA, estimulado por sus padres, profesores universitarios; se enamora de la catalana Laia, una joven estudiante que está elaborando su tesis de doctorado. Ferrán Miralles, nativo de Cataluña y agente de una inmobiliaria, se relaciona con diversas mujeres sin poder establecer un nexo sólido con ellas dado su trauma sexual ocasionado por una mala experiencia en su primera relación que le provocó una impotencia psicológica. Son personas que, desde el punto de vista cultural moderno, se encuentran en una etapa de crisis en relación con la potencia sexual física: Ferrán tiene cuarenta y siete años; Juan Luis, treinta y nueve, y Bulmaro, cuarenta y cinco.

El manejo temático de la novela está estructurado mediante la alternancia rítmica y de imágenes lingüísticas de tres manifestaciones musicales en el relato: 1) El bolero como represión del machismo mexicano; 2) El tango como represión del europeísmo argentino y 3) El flamenco como represión del franquismo sin Franco.

1) *El bolero como represión del machismo mexicano*

Bulmaro vivía con su esposa una vida de estabilidad aburridamente razonable que es irrupida por la pasión revitalizante que Romelia ofrece a su vida sexual: Romelia es:

... una pantera de ojos verdes, con facciones de blanca y cuerpo de negra, ... Tenía un huracán dormido en la comba de los senos, una cintura ondulante que gobernaba el flujo de las mareas, sus piernas de ámbar incitaban al canibalismo y al verla menear el trasero de espaldas al público, pasó del estupor al arrobó místico, del crudo apetito al sublimado deseo de pertenecerle (Serna, 2010: 13).

2) *El tango como represión del europeísmo argentino*

Juan Luis experimenta con Laia por primera vez la pasión unida al enamoramiento. El contraste se establece entre sus relaciones con las mujeres clientas que compraban su actividad sexual y la mujer que ejerce una actividad sexual liberada pero con la exigencia del amor mutuo en la pareja y que lo admira por su calidad intelectual:

Juan Luis sintió que por primera vez una mujer lo admiraba por su intelecto. En ese intercambio de ideas había un trasfondo erótico, como si cada silogismo fuera una caricia abstracta. Lo más hermoso era sentir que poco a poco Laia se abría como una flor para dejarse fecundar por sus razonamientos, un milagro que jamás habría ocurrido si se hubiese presentado con ella como un actor porno (...) Juan Luis creía saberlo todo en materia de erotismo y descubrió que hasta entonces su piel había sido una callosidad insensible, una especie de cáscara amortiguadora, pues la piel enamorada que ahora estrenaba expandía la sensibilidad individual: era una piel entreguista, con electrones desleales y tráfugas, que tendían un arco voltaico entre su cuerpo y el infinito (86-89).

El costo sexual para Juan Luis es la pérdida del dominio de sus erecciones.

3) *El flamenco como represión franquista*

Ferrán Miralles fue un joven que inició su actividad sexual en la época del destape, recién muerto Franco, pero no el franquismo, lo que dio paso a una generación que oscilaba en los extremos: la exigencia de liberación y el conservadurismo impuesto a la sociedad española en la dictadura. En el presente de la historia narrada, las mujeres con las que se relaciona Ferrán le sirven para reafirmar su potencia sexual que atribuye al consumo de viagra, medicamento que le sirve para recuperar su vida sexual fallida desde su adolescencia, aunque en realidad consumía un placebo que le compraba al mexicano Bulmaro. Transforma su comportamiento hasta el punto del exceso, pues usa el sexo como arma para conquistar y reafirmar su sexualidad puesta en entredicho. Al referirse a una de sus relaciones dice lo siguiente:

Debo reconocer que el rechazo de Fabiola me dejó algunos resquemores. Yo había pensado siempre que una mujer bien follada soporta cualquier rudeza con tal de conservar a su macho. ¿Tanto rencor solo porque la maltraté un poco en el quinto polvo? (165).

Detrás de la inestabilidad que experimentan estos personajes están los modelos socioculturales afianzados a través de pautas familiares, como la pervivencia de la moral franquista que Ferrán Miralles hereda de sus padres; la familia catalana por línea materna que Juan Luis reencuentra en Barcelona, o en el caso de Bulmaro el discurso del deber familiar a través de su hermana. La dependencia de las imágenes y los modelos sexuales sobre la propia concepción de la sexualidad, en una sociedad que exalta la exposición de la sexualidad como comprobación de que se es alguien, la relación entre la sexualidad y el afecto y la debilidad de carácter que se construye cuando los requerimientos del cuerpo dominan a la conciencia. El final del trayecto no conduce a la felicidad.

De acuerdo con la hermenéutica de Ricoeur, Bajtín y Jauss hay que ubicar el horizonte de expectativas de los lectores y preguntarse sobre los efectos que podría producir en ellos. La discusión puede

enmarcarse en la configuración mediante los recursos estructurales que conducen a la percepción conservadora del tema, en un contexto socio-cultural en el que se considera superada por nuevos modelos sobre la sexualidad. Cabe entonces preguntarse si la representación alimenta la percepción ideológica del tema o abre la posibilidad de una refiguración liberadora. Se puede subrayar el recurso de la ironía que, como define Paul Ricoeur “sugiere lo contrario de lo que se dice, retirando la afirmación en el momento de hacerla... el ardid consiste en crear indicios que orienten hacia el segundo nivel de significación” (Ricoeur, 2001: 130), recurso que en esta novela invita al lector a realizar un camino que parte de la risa superficial, de la carcajada suscitada por la cursilería de las figuras de lenguaje utilizadas por Serna, hacia la risa bajtiniana, que conduce a la posibilidad de reflexión liberadora sobre el tema. Es en esta táctica donde el recurso de los géneros del bolero, el tango y el flamenco crea imágenes cuyo conservadurismo no puede pasar desapercibido para el lector atento, quien experimenta extrañeza y se ve impulsado a percibir el contrapunto del relato que está detrás de la superficie narrativa. Lo que se busca, entonces, son los indicios que llevan al lector a percibir el segundo nivel de significación en el conflicto planteado en este relato. Así, la ironía es una operación interpretativa que corresponde hacer al lector para percibir en el relato de Serna la burla que suscita al retirar la afirmación en el momento que la refiere. El lector ingenuo es susceptible de caer en la trampa ideológica que vehiculan los géneros musicales empleados como recurso narrativo. Siguiendo la hermenéutica de la recepción de Hans Robert Jauss, podríamos decir que la identificación que pudiera establecerse con el héroe puede generar una disposición receptiva de extrañeza que despierte la creatividad, la sensibilización de la percepción y la reflexión crítica (Jauss, 1999).

El tema de la novela se enmarca en un contexto actual en que la concepción y el manejo de la sexualidad masculina se imaginan en un entorno de las nuevas ideas que sobre el tema circulan hoy, respecto a concepciones liberadas de la sexualidad masculina heterosexual. Frente a ello, en esta novela se representa en un nivel

superficial un ejercicio de la sexualidad que responde a imaginarios conservadores, supuestamente dejados en el pasado, tales como el machismo mexicano (el bolero), la mirada trágica sobre el sexo (el tango) o la doble moral (franquismo sin Franco). Sin embargo, una mirada profunda revela que detrás de cada uno subyace un trauma histórico-cultural particular como la autoestima del varón basada en la fuerza para complacer sexualmente a su contraparte femenina, la certeza del control de la sexualidad frente a la razón o la creencia de la superación de una doble moral. La pauta de lectura que imponen los géneros musicales usados en la configuración del relato, expone la fragilidad de estos imaginarios instalados en los personajes.

La representación de la mujer, como contraparte, es imaginada como pasión no como razón. Los tres personajes coinciden en su percepción de la mujer-pasión proporcionada por la cultura androcéntrica o falocrática, hablando en términos de los estudios de género (Cavarero, 1998: 299). Sin embargo, la representación de la mujer-pasión es percibida como estadio superior en las conquistas de género. El contexto cultural de hispanidad como característica histórica común de estos personajes, con las particularidades de cada uno, como pueden ser la represión franquista, la europeidad argentina y el machismo mexicano, sugiere que el autor hace confluir en su relato una representación de las imágenes sexuales del hispano heterosexual contemporáneo. Utiliza la ironía para mostrar las contradicciones del imaginario de cada uno; así está el narcisismo de Ferrán, la autoconcepción de dominio de su sexualidad en Juan Luis y la lucha interna de Bulmaro entre su visión apegada al principio de realidad y su entrega al dominio del falo que lo convierte en un mandilón o un hombre que toma el lugar que el androcentrismo ha reservado a la mujer. Ferrán es un sujeto de la represión sexual por los vestigios de la moral franquista que no se han podido superar en un sector conservador de la sociedad española contemporánea.

Barcelona como espacio diegético recrea en la novela la confrontación de imaginarios hispanos como el del inmigrante en situación de desventaja como es el caso del mexicano Bulmaro frente al inmigrante en situación favorable como la del argentino Juan Luis, de

tal manera que es posible realizar un análisis desde la perspectiva trasatlántica, en relación con el tema particular de la sexualidad hispana en el contexto contemporáneo. Es comprensible entonces que un mexicano y una dominicana vivan en Barcelona, por el contexto de la inmigración, lugar que le sirve al autor para poner en diálogo los discursos culturales y sociales de los personajes, para evidenciar sus características. En el caso de Juan Luis, el creciente auge de las películas porno en Barcelona, lo devuelven al centro de un conflicto no presente en el contexto de la modernidad estadounidense o en el imaginario argentino. Ferrán se encuentra en su hábitat socio-cultural propio. Quizás en esta circunstancia se comprenda que los relatos de las historias de Bulmaro y Juan Luis, los extranjeros, estén narradas en tercera persona, mientras que la de Ferrán corresponde a su propia voz que relata su experiencia como trabajo terapéutico indicado por su psicoanalista.

Hay que subrayar que en el estudio de los efectos de la representación en el lector, interesa resaltar el peso que tiene en este proceso el recurso de la ironía en su uso particular en la narrativa de Serna, que es utilizada para confrontar esquemas culturales conservadores que en realidad rigen el comportamiento de quienes sostienen la creencia de asumir concepciones liberadas, en este caso respecto a la sexualidad. Así el origen de un modelo histórico de comportamiento sexual está representado en Antonio López de Santa Anna, en otra novela de Enrique Serna, *El seductor de la patria*. Otro ejemplo es el comportamiento conservador evidenciado por la madre y el hijo, personajes protagonistas en *Fruta verde*, novela del mismo autor, quienes se ven involucrados en una oportunidad de transgredir los cánones morales pequeño burgueses en el disfrute de la sexualidad gay por parte del hijo, y de la relación con un joven en el caso de la madre. En *La sangre erguida*, Enrique Serna aborda el tema de la diversidad sexual desde el punto de vista de las dificultades de tres personajes varones para lidiar con la preeminencia del falo en relación con la masculinidad sobre la conciencia, los sentimientos y las consecuencias en sus vidas cotidianas. Se trata de la representación de la estructura falocrática en la sociedad contemporánea.

Ana García Bergua

Púrpura

En *Púrpura* encontramos la historia de Artemio González, un provinciano de San Gil, un pueblo de Tonalato. Tiene un primo al que acude por consejo de la madre para ayudarlo a ser alguien. Mauro lo envía al DF con Willie Fernández que aparenta ser su socio. En principio, éste le hace creer que ama el arte y se dedica a la política con un grupo de héroes anarquistas. Más tarde descubre que en realidad es un padrote, dueño de un conocido burdel capitalino:

Willie vivía en este burdel, si no es que lo regenteaba él mismo, y lo de su esposa y sus cinco hijos era, como ya antes había sospechado, pura baba de perico, al igual que lo sería el alegre grupo de arte y anarquía que cantaba y leía poemas bebiendo tequila a la luz de las velas (García, 2000: 96).

En la capital, Artemio conoce a Alejandra, una diva, amante de políticos, de quien se enamora antes de descubrir que en realidad está enamorado de Mauro, el cual siempre se le aparece como una sombra: “Lo mejor que podía hacer era entregarme al amor por aquella mujer magnífica y aprender de ella para elevarme del vulgo. De eso a estar siempre a la sombra de Mauro, sin que él me considerara jamás como a un igual, quizá era mejor” (57). Artemio se da cuenta desde el principio de que su relación con Alejandra no podía ser real dado que por su educación provinciana sólo llegaría a establecer una relación de caballero medieval con su dama. Sus impulsos animales no pueden entonces ser satisfechos más que con los hombres que representan su realidad inmediata, como Mauro. Claro que la homosexualidad así descrita no se concibe como puramente instintiva sino que aspira a un nivel poético. La gran atracción es sobre todo a la mirada, que ya desde el epígrafe de la novela recoge un verso de López Velarde (“cuando los ojos se miran, naufragan en un mar de púrpura”). Lo poético también se expresa

muchas veces en aquellas alusiones a Goethe. Artemio sueña ser un escritor romántico al estilo alemán, como una manera de fugarse de una realidad dominada por la corrupción.

El contexto es la época posterior a la revolución mexicana, de desarrollo del anarquismo bajo gobiernos militaristas como el del General Caso, muy parecido a Lázaro Cárdenas, por su política en favor de emancipación de las masas. Época de Salvador Novo y de Diego Rivera, con quien Artemio quiere estudiar en la Escuela de La Esmeralda. La ciudad de México con bandas criminales como “la banda del automóvil gris”. Mauro es un industrial aparente que encubre una personalidad extraña, mezcla de vampiro pre-moderno y conspirador. Tiene como pareja al doctor Lizárraga, que además opera como su mano derecha en asuntos políticos y de negocios. Abundio es hermano de Artemio, y es reclutado como guardaespaldas. Freddy Santamaría es otro empleado de Mauro y cumple la función de iniciador sexual de Artemio:

Mauro acudió a mi imaginación como vampiro a la media noche, quizá con la capa y el sombrero de copa con que lo sorprendí aquella noche en Tonalato, y me introdujo entre las cortinas púrpuras del dosel planeado por Freddy a esa cama que ya era como un animal, como una carne pura y sangrante... Aquella imagen vampírica me asaltaba, me mordía, me asfixiaba y me poseía con su mirada azul, llenándome de satisfacción (101).

El desenlace de novela consiste en una compleja trama de conspiración política. Mauro aparece complotando con la mafia china y con militares opositores. La conspiración no prospera y el golpe es abortado mientras Mauro vuelve a la provincia y Artemio se va a Hollywood, apoyado por una estrella de la época, Ramón Navarro, donde termina su vida escribiendo películas para el público latino. Esta novela de Ana García Bergua resulta interesante por su tratamiento de la identidad homosexual como una metáfora del vampirismo posmoderno. Cada vez vemos más que la industria editorial y televisiva (como la serie *True Blood*) recurren al vampi-

rismo, no sólo como una manera de interpretar la vida económica y política de la actualidad sino también de la vida familiar y sexual. En este sentido, es un acierto que Ana García Bergua vea ya desde la época de la revolución mexicana los nexos del vampirismo político (la mafia china, los anarquistas y los militares golpistas) con el vampirismo familiar (su hermano Abundio, su amante Alejandra, su primo Mauro). Todas estas identidades políticas y sexuales parecen variaciones de una misma identidad. Son encarnaciones de un mismo personaje: Artemio, alguien que no encuentra su lugar en la provincia, busca su sentido en la ciudad tratando de modernizarse, pero sólo encuentra identidades efímeras hasta que finalmente acaba refugiándose en el cine como la única manera de construirse identidades ilusorias. Del vampirismo provinciano, con su cauda de prejuicios machistas y nacionalistas, llega así al vampirismo posmoderno de los actuales medios de comunicación.

Desde el presente, se hace una representación de un momento histórico de México, en los años treinta, aunque los indicios de la temporalidad están marcados en la novela por acontecimientos como la inauguración del Palacio de las Bellas Artes o por la ideología socialista que algunos personajes refieren. Es el momento de industrialización de México, el nacimiento de la gran capital versus la provincia. La modernización cambia la perspectiva cuando el pueblo originario de Artemio, San Gil Tucantecuhltli, nombre barroco porque incluye tanto la visión indígena como la colonizadora, cambia a la modernización con la llegada de la fábrica de papel estadounidense, al nombre de San Gil McEnroy.

En relación con los personajes, Mauro Bolívar representa la figura que nace con el desarrollismo mexicano. En la diégesis está caracterizado como una figura vampírica y homosexual. Es el modelo del progreso, tiene una personalidad magnética. Su mirada vencía todas las resistencias. Tonalato es una ciudad intermedia entre San Gil y México. Desde ahí van los capitales a la ciudad de México. Artemio González es el pueblerino que cultiva una sexualidad hetero, es admirador ferviente de su primo Mauro. Considera que tiene cualidades para la creación literaria. El doctor Lizárraga,

amigo sexual de Mauro, es muy parecido a él. Ya en la ciudad de México, Artemio se relaciona con otra serie de personajes, como Willie Fernández (comandante Heredia) y ahí realiza totalmente su transformación (iniciada en Tonalato cuando vivió en la casa de su primo Mauro). Artemio empieza a dudar de la orientación sexual de Mauro. Su relación con Alejandra Ledesma (una concertista de piano mucho mayor que él) suple una relación materna que sostenía con su madre en San Gil. Esta novela nos presenta un nuevo tipo de personaje mexicano. Cuando Mauro y Artemio se separan, Mauro trata de vampirizarlo, pero se arrepiente y Artemio se percata de que Mauro no es el ser ideal que él había imaginado. Después de concluir su estancia en la ciudad de México, da paso a su inclinación literaria, y se traslada a Hollywood con Lola, la prostituta que formaba parte del grupo de mujeres que tenía Willie; y con Ramón Navarro, el último amigo que pudo conservar en la capital, donde se convierte en guionista de cine. Este desenlace de la novela no es casual, sino que responde al marco de la intriga política dentro de un régimen de los años treinta. Una policía encubierta o secreta (Willie se hacía pasar por empresario cuando en realidad era un policía) que representaba los manejos corruptos del régimen con los empresarios. Mauro estuvo a punto de hacer tratos con el General expulsado por el régimen y con los ventajosos comerciantes chinos.

Umbral

En una anterior novela, *Umbral*, de 1993, la autora planteaba ya una problemática similar a través del relato de la historia de su hermano Jordi, a través de la figura de Julius. Esta novela está narrada por Nati (que en realidad es la misma Ana García Bergua, pero que no se presenta como tal, sino como la hija de Nati). Aunque no es un relato muy acorde con la realidad, es una recreación de la misma. El padre es un anarquista catalán. Militante de la CNT exiliado en México. La madre tiene alzheimer y a la muerte de Don Juan Lizardi (su marido) resucita un viejo amor (Don Luis). Ya sea por

antecedentes genéticos o culturales, Julius está descrito como un personaje diabólico. Sufre alucinaciones y cree dar vida a las cosas o a los animales (como hacer levitar a su gato). Cree en la clarividencia y la telepatía, y como los grandes genios cree estar poseído por la melancolía. Es un gran lector de poesía y novela, por lo que confunde la realidad con la ficción, él mismo parece un ser ficticio, es decir, salido de un libro (al final de la novela Nati descubre en una biblioteca pública un extraño libro donde Julius aparece vestido de cazador luchando a rifle partido contra un caimán). Julius muere muy joven, a los treinta años. En la vida real Ana tuvo un hermano (Jordi) que escribió una excelente novela y murió a esa misma edad. Nati es la hermana rebelde, descubre su talento para escribir y se va a París a estudiar letras, pero allí no encuentra su identidad y regresa a México mediante extrañas llamadas de Julius a través de sus sueños.

A lo largo de la novela aparecen numerosos símbolos esotéricos como la pluma negra del Ángel, que puede transportarse psíquicamente desde México a París. La cobra que se transforma en un hombrecillo de ojos verdes o el hombre de traje negro que habla con Nati en París, en una habitación desierta y llena de polvo. Ella sólo puede vislumbrar que detrás de estas figuras alegóricas y rituales ancestrales hay una secta de elegidos de la que forma parte su hermano, que finalmente es sacrificado devorado por un tigre divino. Es como si el destino se les presentara a los hermanos como una serie de signos misteriosos. Hay un eco de la novela de Robert Musil (*El hombre sin atributos*) en la medida en que se traza un amor incestuoso imposible entre Julius y Natividad. Igualmente, el destino es inexplicable y absurdo. Puede decirse entonces que esta novela es también una búsqueda de la identidad sexual. Nati quiere saber quién es a través de la figura de su hermano. Pero esta figura se le presenta como una identidad indescifrable porque está conectada al mundo de lo sobrenatural. Ella no puede acceder a ese mundo masculino. De ahí que la única certeza que tiene es la presencia de la muerte que sólo le produce confusión. Por más que quiso, Nati nunca pudo establecer una relación normal de pareja. Primero lo intentó con Ovidio, un mexicano aficionado al arte que la acompaña a París y que finalmente la

abandona, prefiriendo los museos que a ella. Después de romper con Ovidio, Nati intenta estabilizarse con un francés, pero nuevamente fracasa. Es ahí cuando escucha en sueños el llamado de su hermano, pero cuando regresa a México éste no la reconoce: “A Julius le había llamado la atención que aquella muchacha bonita del retrato entrara a la casa y lo abrazara. Hizo esfuerzos por recordar quién podía ser, pero estaba rendido, resignado. Ya nada de lo terreno tenía para él interés” (García, 1993: 116).

Daniel Sada

Casi nunca

Es la historia de Demetrio Sordo, un empleado en una empresa pública agrícola que pasa su tiempo de ocio en Parras, Coahuila, visitando los burdeles. Se enamora de una prostituta, Mireya, quien le ofrece su cuerpo para realizar todas sus fantasías. El proyecto del narrador es narrar esta relación en clave de humor confrontándola con otra historia no menos erótica: su relación con Renata, una virgen de provincia, mujer a la que elige su madre para casarlo:

Renata contra Mireya. Pureza queriendo ser impureza... Mejor no pensar en cosas cochinas. Mejor pensar en la santidad de la allí presente, en su dulcísima mirada y en su cuerpo, ay de florecita de campo... Ante esta beldad campirana, jamás el agrónomo podía usar el lenguaje marrano que usaba con Mireya, tal vez después (Sada, 2008: 46).

Desde la perspectiva del narrador, el sexo y la decencia se combinan como mezcla explosiva para trazar un cuadro del erotismo provinciano como una historia libertina. Aunque no hay referencias directas a otros autores, se pueden notar ciertas similitudes con Jorge Ibargüengoitia, Agustín Yañez y muchos otros. Pero la huella de Daniel Sada resalta en el modo irónico en que contrapone el destape moral de Demetrio con la rigidez de las normas provincianas

de Renata. Lo novedoso de esta novela es que este provincianismo moral extremo resulta subvertido, y por tanto más radical que el liberalismo urbano. El contexto de la novela es el gobierno de Miguel Alemán en 1945. No es casual que tenga este contexto histórico y social porque es cuando se inicia en México el proceso de modernización que pretende urbanizar la provincia, asimilándolo a la cultura estadounidense. Puede parecer que el autor deliberadamente quiere situar a los lectores en el momento en que comienza el éxodo de ilusos a las ciudades. Así, la precisión histórica de este contexto le sirve al autor para comprender a Demetrio como un personaje siempre errante, ¿qué otra cosa es sino la filosofía del migrante? La analogía con los sentimientos es evidente. También quiere emigrar de un cuerpo a otro cuerpo, de la puta a la santa y de la santa a la puta. Esta filosofía del migrante se complementa muy bien con una filosofía del vejete:

Caminar sin fe, sentarse por ahí, y de grado en grado, hasta convencerse de que ése no era su lugar, que el mundo de la pequeñez terminaba por representarle un fastidio supremo; era como achicarse a conciencia a bien de adquirir en un dos por tres una filosofía de vejete; era la no contaminación, o al menos, el no contagio con lo desconocido, o el aferramiento a unas cuantas ideas fijas que él tenía que fortalecer con ingredientes neutros, jamás perturbadores; era la no emancipación y el no atrevimiento, más aún la senilidad de todo, de su alma (141).

Esta filosofía explica el constante peregrinar de Demetrio de un cuerpo femenino a otro, de la perversión a la santidad y de la santidad a la perversión. El resultado es siempre un vacío, un vuelo no muy alto por miedo a caer. Es como los personajes de Kundera que tienen miedo de ser libres y desprenderse de su ser (*La insoportable levedad del ser*). En el caso de Demetrio se trata de la misma imposibilidad de romper sus ataduras:

Acaso un espíritu con ataduras. Un espíritu joven cuyo vuelo no lograba ser mayor que el de un colibrí: esto es: picando solamente en lo

conocido, en lo muy evidente, y así el zigzagado del pensamiento en busca de una estribación, por mor de alcanzar más refocilo: un deseo que no, que cómo y hasta donde (141).

Demetrio vivía feliz con la prostituta hasta que la madre lo lleva a Sacramento, una provincia donde encuentra a una doncella de quien rápidamente se enamora. Pero pasan los años y la relación no se consuma. El humor explota cuando el novio en vez de besar cortésmente la mano de la novia le lame como perro. A partir de este episodio la relación se complica hasta límites absurdos como la aparición de otros miembros de la familia de Renata (como su madre, Doña Luisa, una puritana típica y autoritaria) que convierten el proyecto matrimonial de Demetrio en una especie de calvario: “Puedes ser borracho, matón, ratón, o incluso desobligado o malhumorado y, pese a pese, ella estará contigo. Pero mientras tanto tienes que fregarte” (94).

Aparece también una tía de Demetrio, Zulema, que intentando ayudar a los novios obstaculiza su relación consiguiéndole un trabajo en una región alejada. Demetrio añora su vida sexual holgada con Mireya. Se encuentra solo y aburrido supervisando tres ranchos que si bien le permite ahorrar dinero para casarse, no le ayuda a desfogar todo su erotismo. Decide entonces regresar y establecerse con un negocio de billar. Ya con fortuna y habiendo pasado muchos años de contención, por fin se casa y entonces explota la represión en forma de un libertinaje santo, sólo después de vencer los rituales del matrimonio (rituales o tretas que sirven para incrementar el deseo). Hay una especie de parodia de estos rituales como si la trama nos quisiera decir que la larga espera tiene su recompensa. En ese sentido, no es casual la introducción de una subhistoria de amor, de la tía Zulema y su primo que se encuentran en la vejez y deciden consumir su relación prohibida aunque sea tarde: “sus sexos –¡ni modo!– respetarlos, para darle honra a su impotencia. Lo sagrado en cueros cobrando altura, y así se la pasaron durante tres días... Hasta que el galán caduco había muerto. No pudo. ¡Pobre! ¡Qué circunstancia tan de a tiro!” (180). Pero más que parodia, esta his-

toria parece una sátira cruel al estilo de Buñuel, historia incestuosa del amor otoñal:

Es que sin amor el sexo era asqueroso y fraudulento, un sufrir de oquis, una satisfacción horripilante. Entonces, para bien, la gana de pureza y empeño indestructibles. Así el refuerzo de fijación en un culo sagrado, aquél que presentía colmado de belleza y de misterio, una noción de túnel con paredes flexibles, pero aún férreas y muy resbaladizas, algo así como un cáliz –¿sí?–divino –¿sí?– puesto en el centro de un altar bizarro (14).

Lo que hay que destacar también es el modo en que Daniel Sada construye la trama como si fuera la construcción de una película. En varias partes lleva al lector a colocar situaciones de los personajes como encuadres. Explícitamente señala que debemos enfocar ahora tal lugar... y lo hace como si el relato fuera narrado con una cámara de cine, con acercamientos y alejamiento o fundidos entre las escenas: “De hecho, cuadremos la escena como si viéramos a media altura y a través de una lente” (116). Pero además de tratar el relato como una narración cinematográfica, Sada introduce al lector como si fuera codirector: “Aquí también elija usted la razón que se le antoje para endilgársela a doña Telma” (287). Otra cosa que nos sorprende mucho es la manera de tratar la narración despojándola de sus aspectos clasistas: “No tiene caso decir cada cosa que comieron para no aburguesar la narración” (302). Contra la idea del autor omnisciente, Daniel Sada se declara ignorante de lo que sucedió o podría suceder a sus personajes:

Ahora sólo queda especular hasta donde llegaría la camioneta cargada de ladrones, qué dispersión habría, que tal vez terminaron peleándose, que hubo muertes, quizás; qué alguien se quedó con todo, el más listo, por supuesto, pongámosle un ‘quizás’ y pasemos a otra cosa. (304)

Y si Demetrio se hubiera dejado atrapar por Mireya? De ser tan puta, se había convertido en una santa increíble. Santa luchadora. Santa madre. Santa sexual, repujada en un más allá siempre cambiante. E

imaginó a la gran puta meciendo con tristeza a su hijito, un a la ruru inverosímil (311).

Desde la perspectiva del lector se podría decir que esta novela presenta una ideología del macho aspirante a capitalista. De ahí que el contexto del alemanismo sirve para caracterizar las aspiraciones arribistas de un empleado público que no aspira en la vida más que a hacer negocios y corromperse como todo mundo. Demetrio no representa otro modelo de conducta. Simplemente aspira a ser igual que todos, cierta comodidad económica y refugio matrimonial para desfogarse de todas sus represiones. No pretende cambiar su vida mediocre. Quizá se puede decir que contrariamente a los personajes de la vida moderna que buscan la emancipación y la transformación de sus vidas, lo que quiere es establecerse. Y se puede decir que lo logra, con lo que supera su condición de migrante (tanto en lo geográfico como en lo erótico). Pero esto es poco creíble. La novela de Sada tiene valor sólo por el humorismo. Sin él, únicamente se convierte en pura apología del conservadurismo provinciano.

VI

LA IDENTIDAD MESTIZA

La representación de la identidad mestiza es otra corriente de la nueva narrativa mexicana que se abre a la vertiente cosmopolita. Esto significa que estamos ante una situación explosiva que rompe con un reduccionismo literario a lo nacional o local ¿A qué se debe esta situación explosiva? En la medida en que se desarrollan los procesos de migración a raíz de la globalización, las identidades dejan de ser exclusivamente particulares. En este capítulo partiremos de la representación de la identidad mestiza en una novela de Enrique Serna que se sitúa en un contexto colonial clásico. Seguidamente, abordaremos otra forma de identidad mestiza en algunas novelas de Pablo Soler Frost, donde el mestizaje implica un cruzamiento cultural entre un inmigrante de Dinamarca y una mujer católica mexicana en el contexto histórico de la región de Tabasco, donde habitan los lacandones y con los cuales se ven obligados a convivir. Y finalmente veremos otra forma de mestizaje en una novela de Álvaro Uribe que trata de la historia de un profesor mexicano que emigra a Francia. El problema es que sin olvidar su identidad de origen tiene que dar sentido a su vida desde los códigos del mundo académico parisino. Su relación con México pasa a ser entonces una relación puramente laboral o profesional.

Enrique Serna

Ángeles del abismo

En *Ángeles del abismo* el autor configura la trama a partir de un caso verídico registrado en los archivos de la inquisición. Se trata de la vida de una beata embaucadora, Crisanta, una joven criolla, y de Tlacotzin, un indio nahua. En relación con la diversidad étnica, un tema central es la manera en que en el presente se resuelve un problema que surge de la colonización española: el racismo. Crisanta y Tlacotzin llegan a consumar una unión que tiene fruto en su hijo mestizo. Se trata de un problema histórico en el que la configuración narrativa es un esfuerzo de olvido que puede tener efectos en el presente. La manera en que lo hace es representando el comportamiento psicológico que guía la socialidad de los personajes coloniales, tales como los jerarcas de la iglesia, los aristócratas, los artistas, los obreros, en relación con su identidad como españoles (gachupines), criollos, e indios, para resolver en el mestizaje. Es interesante destacar que el autor propone una comprensión intercultural que se presenta en estratos socioeconómicamente marginales en la sociedad colonial, como el de los indígenas y el de los criollos pobres, como los personajes del teatro que rodean a Crisanta, cuyo padre es un carpintero. En esta narración, Serna representa la vida colonial desde el presente mexicano, de tal manera que la novela propicia una recepción en la que el lector puede realizar una interpretación de su vida en el siglo XXI, a través de la interpretación que Serna hace del pasado mexicano. Esto tiene un efecto hacia la comprensión de la mentalidad que se ha construido históricamente y que explica muchas creencias y actitudes de los mexicanos en pleno siglo XXI.

Dentro de la obra de creación de autores de la nueva narrativa mexicana, la de Enrique Serna constituye una fuente para interpretar la representación de la problemática identitaria en México, mediante el replanteamiento paródico de la historia oficial. Son ejemplo de ello, sus novelas *Ángeles del abismo* y *El Seductor de la patria*, en las que Serna construye las respectivas diégesis basándose

en hechos documentados en la historia mexicana, como el juicio registrado en los archivos de la inquisición a una beata embaucadora en el siglo XVII y la vida de Antonio López de Santa Anna, personaje histórico que participó en la lucha de independencia mexicana y posteriormente ejerció, durante varios períodos, la presidencia de la República instaurada en los principios de la independencia. Este replanteamiento histórico presentado por Serna incide en la reflexión sobre la identidad en los lectores actuales.

La interpretación de *Ángeles del abismo* tiene como guía la hipótesis interpretativa de que la configuración de la historia contada permite percibir una intencionalidad textual en la que el autor propone una comprensión intercultural, a través de la trama entretejida donde se cruzan las historias de vida de los dos personajes centrales Crisanta y Tlacotzin, en oposición al autoritarismo colonizador, que posibilita la resolución para nuestro presente de un conflicto del pasado colonial mexicano. ¿Cómo se explica hermenéuticamente la incidencia de la narración en la reconsideración de la identidad de los lectores? Ricoeur toma el concepto de historia de una vida como unidad temporal, para trabajar la noción de identidad narrativa y resolver el problema de la dialéctica entre la identidad individual como permanencia en el tiempo de una persona y la identidad colectiva como los cambios que inciden cuando se da la relación con lo otro, lo extraño, dialéctica que por otra parte es inevitable puesto que la identidad individual se construye solamente en la colectividad, es decir, mediante la intersubjetividad (Ricoeur, 2001). El relato es la dimensión lingüística a través de la que se puede dar cuenta de la dimensión temporal de la vida humana. Es el mediador entre la permanencia y el cambio. ¿Cómo? Mediante la trama del relato que es el soporte para la identidad. De esta manera somos o tenemos una identidad gracias a los relatos que nos son contados. La trama configurada que ofrecen los relatos históricos y los de ficción nos permite apreciar un todo donde hay un principio, un medio y un final. Podemos decir que Serna al recontar y alterar la historia oficial introduce la contingencia, es decir, la posibilidad de que un acontecimiento haya podido ser otro o no haber sido, lo

cual introduce la discordancia del relato, por ello las contingencias ponen a prueba la identidad de los personajes y en la recepción la de los lectores.

Las variaciones imaginativas que suscita el texto permiten al lector salir del imaginario propio. De esta manera, la narración proyecta el análisis del sí mismo en otra dirección. En el caso de *Ángeles del abismo*, esta hermenéutica se particulariza en Latinoamérica, pues es una novela barroca no sólo porque su configuración recrea los géneros propios del barroco histórico, sino también porque los ofrece en una parodia, creando un referente actual, en una perspectiva neobarroca. El autor configura la trama a partir de un caso histórico registrado en los archivos de la Inquisición en la Nueva España. De esta manera, el relato se sitúa en el México colonial del siglo XVII. La estructura de la novela, a diferencia del documento del archivo de la Inquisición que reduce a una referencia mínima la relación de la mujer sentenciada con un indígena, equilibra la presencia histórica de ambos personajes, restituyéndoles a los actores marginales de la historia colonial su papel activo en la construcción de la identidad cultural mexicana.

La novela está conformada por tres partes. En la primera, los capítulos alternan el relato de las vidas de Crisanta y Tlacotzin hasta su encuentro que se realiza gracias a la fuerte atracción erótica entre los dos personajes:

Obedientes al imperio de la sangre, ni ella ni Tlacotzin sintieron temor al pecado, y sus jadeos de placer, exentos de culpa, brotaron con la misma inocencia que el canto de los jilgueros. En el remanso de calma que siguió a la explosión de gozo, Tlacotzin reclinó la cabeza en el pecho de Crisanta (Serna, 2004: 271).

En esta parte del discurso, los dos se encuentran inconformes con la situación ambigua respecto de los valores sociales y morales, tanto paternos como religiosos, hasta que se apartan de esos yugos. Ambos personajes luchan contra sus ataduras externas e internas hasta la liberación en que pueden realizar su voluntad, aunque no

exenta de tensiones difíciles de resolver, como las religiosas y las sociales. En el caso de Crisanta, se libera del machismo cruel de su padre para insertarse en el mundo del teatro. Por parte de Tlacotzin, su liberación se realiza en la lucha que sostiene entre dos vertientes machistas, la de su padre que lo fuerza con violencia a conservar los valores culturales y religiosos reprimidos por los colonizadores, pero también por las exigencias de la religión cristiana, concretada en el autoritarismo de la orden de los dominicos. Por otra parte, tanto en el caso de Crisanta como de Tlacotzin, está presente la figura simbólica femenina, que no necesariamente se materializa en mujeres, pues está la madre y la virgen para Tlacotzin, pero también el franciscano fray Gil de Balmaceda, que lo reclaman de manera amorosa, aunque de severidad extrema en el ascetismo del fraile, hacia el lado cristiano y la figura masculina agresiva por la necesidad de conservar los valores originales, como Axotécatl, el padre, y Coanacochtli, la intermediaria entre los humanos y los dioses aztecas. Así, Tlacotzin se veía obligado a convivir con las dos prácticas. Para Crisanta la figura simbólica femenina se concreta en las actrices Isabela y Nicolasa, que conocían a su madre, pero también en el dramaturgo Francisco de Sandoval Zapata. Tanto Tlacotzin como Crisanta sufren de la ausencia materna, pues Dorotea la madre de ella tuvo que huir de la crueldad de Onésimo y desprenderse de la hija; lo mismo sucede a Tlacotzin, que sufre la ausencia de su madre Ameyali vejada por su esposo Axotécatl. Sin embargo, los paradigmas de vida desde la religión cristiana y la indígena no satisfacen las expectativas gozosas que unían a los dos personajes. En efecto, ni el ascetismo extremo de los franciscanos o el erotismo destructivo y de doble moral de los dominicos, ni la extrema dureza de la educación paterna satisfacían las expectativas de vida de Tlacotzin y Crisanta, quienes crearon para sí un modo de disfrute liberador respecto de ambas posiciones frente a la vida.

Sobresale el hecho de que Enrique Serna ubica en las capas sociales populares la parte activa de los cambios que se presentan en la trama y que influyen la perspectiva de vida construida por Crisanta y Tlacotzin, desafiando la historia oficial. Las interpre-

taciones neobarrocas del período colonial como las que presenta Petra Schumm, señalan que en estos estratos se negociaron realmente las identidades culturales (Schumm, 1988). El relato de esta novela representa la identidad mestiza intercultural como proyecto realmente existente en el contexto colonial, dadas las condiciones de algunos estratos sociales de la época, en este caso los populares, indígenas, criollos y mestizos. Proyecto que la ficción neobarroca ofrece como posible en nuestro presente.

El contexto socio-cultural de esa época estaba compuesto por las tensiones entre el indio colonizado, el criollo que también se percibía en un esquema colonizador por parte de los peninsulares o “gachupines”, que mantenían la hegemonía en aspectos como el económico, el religioso, el cultural y el social. Esta liberación prepara el momento del encuentro de Crisanta y Tlacotzin. En la segunda parte, Crisanta y Tlacotzin desarrollan una nueva forma de vida construyendo valores autónomos, burlando el orden establecido y por lo tanto en condiciones difíciles hasta llegar al conflicto que esta unión tuvo como consecuencia social, por las acciones de Crisanta y Tlacotzin, ella como beata embaucadora y él como activista en un grupo de recuperación de las cosmovisiones indígenas a través del combate y la destrucción de las imágenes de la religión cristiana impuesta.

En la tercera parte se desarrolla el castigo que proviene del orden establecido por los colonizadores, pero se encuentran con un hijo mestizo que se presenta como alternativa esperanzadora, de ahí la conexión con el presente de la creación del relato: “Era un niño de piel morena y brazos robustos, con la espalda cubierta de vello, que manoteaba como un pez fuera del agua, la cara contraída por el frío y la sensación de orfandad” (Serna, 2004: 501).

¿Cuál es la propuesta identitaria de esta novela en relación con la unión de estos dos personajes y el nacimiento de su hijo mestizo? ¿Por qué son “ángeles del abismo”? Podemos decir que el efecto neobarroco de esta novela consiste en proponer una nueva manera de estar en la vida, a través de la relación que construyen los personajes de Crisanta y Tlacotzin. Una forma de disfrute de la vida

por la que ellos fueron condenados porque desafiaron el orden dominante, hasta convertirse en ángeles del abismo: “El abismo no era un destino elegido: hacia allá los empujaba la tiranía de los justos, como a los ángeles réprobos expulsados del paraíso” (194). La fuerza erótica se plantea en la novela como factor de progresión de la propuesta temática y narrativa. De esta manera, a medida que avanza el relato, se acentúa la putrefacción del dominico Cárcamo como representante de la vileza colonial, en su erotismo perverso y destructivo, mientras que el erotismo creativo de Crisanta y Tlacotzin los une y los redime de sus propios actos destructivos, con el nacimiento de un hijo sano en medio de las ínfimas condiciones de vida de la prisión de la Inquisición. El final también desafía la realidad histórica, pues en lugar de la ejecución de la pena de muerte, se plantea la huida de Crisanta y Tlacotzin hacia Cuba, y la sobrevivencia del hijo muestra una propuesta desde la ficción que va en el sentido de resolver en el presente y para el futuro un problema generado en el pasado, de considerar otra historia que no es la que nos han contado desde la historia oficial. La ficción se propone así como una resolución posible del mestizaje y la interculturalidad como una modernidad barroca.

Pablo Soler Frost

Edén

En varias novelas de este autor se plantea la identidad mestiza más allá de un contexto local o nacional. En su trilogía sobre los Jensen, que trata sobre una familia de Dinamarca, se ve desde distintos ángulos cómo para este autor se puede plantear el mestizaje fuera de las perspectivas tradicionales. En *Edén*, la tercera parte de la trilogía¹, Norman Jensen llega a México, se casa con una mexicana

¹ La primera parte es *La mano derecha*, que trata la vida de los abuelos de Norman Jensen en su Dinamarca natal. Aquí se ven las dificultades de sus ancestros por arraigarse en un lugar. Tienen que viajar y buscar fortuna en otros países. En la segunda parte *Malebolge*, se trata de

católica, y vive el ambiente de ebullición de la revolución de 1910 y posteriormente de la guerra cristera. Lo interesante de esta novela es que presenta la identidad de este personaje no como la de un inmigrante europeo común y corriente, sino de alguien que por diversas razones aprende a convivir con culturas extrañas, como los lacandones:

A Norman le interesaban los lacandones como seres humanos que vivían de sí, de natural, en el lugar que él había escogido también. No le interesaba, digámoslo así, su cosmología, ni estaba preparado ni ansioso porque le desvelaran antiguos secretos. Apreciaba su humor y su hombría. Y si le decían que el árbol chem-chem era malo prefería no pasar bajo su ramaje ni tocarlo (Soler, 2003: 218).

Aunque le resulta ajena la religión cristiana de su esposa (él es luterano) aprende a comprender esa visión, por lo que inevitablemente se vuelve un enemigo de Tomás Garrido Canabal. Se ve obligado entonces a huir al monte y finalmente, cuando las condiciones sociales le impiden seguir viviendo en México, regresa a su país natal junto con su esposa y sus hijos: “Norman Jensen se volvió un contrarrevolucionario. Tabasco siempre había sido un lugar demasiado peligroso y revuelto por ser tan montescos todos, pero ahora, en la turbulencia, era inútil quedarse a ser colgado” (190).

Hay que subrayar que su identidad es ya una identidad mestiza. El hecho de vivir tantos años en México no sólo ha modificado sus costumbres sino también su relación con la realidad. Esta relación ya no es la de un sujeto que se relaciona técnicamente con el mundo de una manera positivista, sino de alguien que por las circunstancias se ve obligado a tomar posición a favor de los cristeros. Esto no implica forzosamente que el autor de la novela sea un “conservador”².

la vida de Friederich Jensen que vivió en el contexto de la revolución nacionalsocialista. Friederich hereda la tradición naviera y guerrera de sus padres. Aunque primeramente rechaza ser miembro del partido nazi haciéndose fotógrafo, finalmente se afilia, practica sus rituales y muere en un accidente.

2 Rafael Lemus, en <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/anatomia-de-un-conservador>. Según esta crítica, Soler Frost sería un autor católico conservador por su rechazo

La novela en sí misma tiene su propia lógica. Norman Jensen sigue un desarrollo que no puede concluir de otra manera más que en la construcción de una identidad mestiza, esto significa que siendo un danés inmigrado se vuelve partidario de los cristeros no sólo por su vínculo matrimonial, sino también por su nueva condición de propietario de una hacienda.

1767

Es cierto que Pablo Soler Frost no oculta su adhesión a la religión cristiana. Esto se ve más claramente en su novela *1767* que trata de la expulsión de los jesuitas del territorio mexicano. Soler se expresa como conservador cuando repite las tesis tradicionales de los culpables de la expulsión. Pero lo que salva al autor es que no cae en el panfleto en la medida en que sus ficciones se desarrollan como tales apoyándose en hechos históricos. *1767* no es un ensayo histórico, documental, sino una novela y como tal tendría que ser leída y valorada. La historia gira en torno de Pablo Rayón, un hombre joven que ingresa a la orden de los jesuitas por convicción y por ello inevitablemente se ve expulsado y exiliado en Italia. La novela por tanto no intenta en ningún momento buscar culpables como le achacan algunos críticos. Ni siquiera se concentra en los jesuitas como únicos protagonistas de la historia. Lo que Soler subraya es sobre todo el efecto de los jesuitas en la conciencia de la población. Lo que muestra es que a diferencia de los dominicos, franciscanos y otras órdenes, los jesuitas tuvieron una gran influencia entre las clases bajas en el México de aquellos años. De ahí que hubiera tanta gente que se lamentara de la expulsión. Quizá habría que señalar que esta novela de Soler es una búsqueda no lograda de otra forma de identidad mestiza. Nos referimos a la identidad barroca. Sabemos hoy que el barroco no es sólo un estilo artístico sino otra forma

a la revolución equivalente a la modernidad. El conservadurismo consistiría en una visión opuesta al progreso. A nuestro modo de ver este enfoque ya no tiene mucha credibilidad porque concibe el análisis literario desde una perspectiva histórica ilustrada y evolucionista.

de racionalidad y de modernidad. Esta forma de conciencia híbrida no podía prosperar en México por el hecho de que se basaba en lazos de solidaridad y cooperación. Aquello que coincidía con el tipo de religiosidad que predicaban los jesuitas en muchos lugares de competencia y la productividad capitalista, no podía ser tolerado. Quienes estaban más interesados entonces en liquidar a los jesuitas eran los propios capitalistas que veían amenazados sus intereses enteramente orientados al lucro y la explotación de los indios.

Sería interesante entonces hacer otra lectura y valoración de la novela de Soler desde esta perspectiva de la identidad mestiza como identidad barroca.

Álvaro Uribe

Por su nombre

Otra forma de representar la identidad mestiza es la novela *Por su nombre*, de Álvaro Uribe. La historia trata del profesor Manuel Artigas, un profesor de letras hispánicas de la UNAM que empieza enamorándose de Patricia. Intenta varias veces establecer un vínculo amoroso pero siempre termina en un fracaso: “todos mis esfuerzos resultaron vanos. Aunque evocaba sin dificultad las circunstancias en que había deseado a Patricia, no podía resucitar el deseo” (Uribe, 2001: 106). En realidad Patricia encarna a México, un cuerpo inaprensible y evanescente. El problema de la identidad mestiza se plantea cuando Manuel obtiene una beca para estudios de posgrado en París. En principio no piensa en quedarse sino en volver a México, pero aprovechando una oferta de trabajo termina estableciéndose en la Universidad de Nanterre. Su relación con México comienza a cambiar, ya no se trata de restablecer el vínculo de identidad con la patria sino de volver únicamente por razones de trabajo. En uno de sus viajes se reencuentra con Patricia, pero se da cuenta de que ella ya vive con otro hombre. Y cuando vuelve, en otra oportunidad, la encuentra con otro. Manuel no quiere aceptar

esta realidad e insiste en recuperar su amor. Un día ella viaja a París y él la lleva a vivir a su departamento, no sin antes hacerle conocer la ciudad:

En el *Pont-des Arts*, deslumbrado por un pintoresco atardecer sobre el Sena, hablé con elocuencia de Oliveira y de la Maga y, en un arrebatado de genuino entusiasmo cortazariano, recité de memoria un párrafo completo de *Rayuela* (p. 214).

Ciertamente esta novela tiene cierto parecido con *Rayuela* de Cortázar. La trama es similar en la medida en que hay una búsqueda de la mujer mítica, soñada, pero siempre inatrapable. Según Uribe, la patria se funde con la mujer mítica (Patricia). No es que Manuel pierda su identidad de origen sino que al permanecer más tiempo en Francia su identidad se modifica al extremo de no poder representarse a sí mismo y su realidad más que con códigos de la cultura francesa. Es así como su identidad se vuelve progresivamente mestiza. Lo extraño es que esta nueva identidad producto de la hibridación cultural no significa una nueva forma de enriquecimiento sino de pobreza existencial absoluta: “Lloré porque estaba solo. Lloré más todavía porque era solamente yo” (64).

Para salir del laberinto de su soledad, Manuel realiza en París un aprendizaje sistemático de nuevas costumbres y técnicas eróticas. Hasta la mitad de la novela nos da la impresión de que se trata de un catálogo de exploraciones por cuerpos femeninos bellos y feos. Pero nos damos cuenta de que tal descripción está lejos del propósito del autor. La única justificación de la introducción de escenas sexuales “sucias” quizá reside en la profunda necesidad de Manuel por convencerse de que no es impotente. La duda surgió cuando no pudo hacer contacto carnal con Patricia. Antes de volver a verla piensa él que necesita mucha práctica. Pero el resultado es inútil. Por muy experto que se haya vuelto sigue sintiendo un vacío total. El supuesto erotismo que promete el máximo placer le resulta siempre evanescente y se le vuelve humo. Al seguir leyendo la novela también nos damos cuenta de que la sexualidad no es el tema cen-

tral. La búsqueda real de Manuel es de la identidad de origen, por eso es que México aparece siempre como un símbolo que encarna Patricia. Lo que él quiere es poseer la tierra. Le duele la nostalgia y añora fundirse en un abrazo total con algo que le resulta imposible. Y es por eso que la identidad mestiza se vuelve un problema: ¿cómo querer recuperar su identidad cuando ya se ha vuelto un ciudadano francés? Su nueva identidad no es una ni otra. Es como el ajolote, un ser incierto, siempre cambiante. Su amor por Patricia es una mezcla de atracción y rechazo. Patricia decide separarse definitivamente porque no soporta que se hagan daño mutuamente. Ella regresa a México y vive con un narcotraficante. Fallece escapando de una patrulla. Manuel se queda solo y en un último viaje a México va a buscarla, pero ella ya está muerta, tan muerta como su patria.

En esta novela el autor se despoja de toda pretensión literaria. No busca deslumbrarnos con su identidad francesa, como si fuera mejor que la otra. Ni siquiera intenta hacer una novela enmarañada en los laberintos metafísicos igual que *Rayuela*. Con un lenguaje sencillo y directo logra mostrarnos una problemática compleja del desarraigo y el exilio.

VII

LA IDENTIDAD EN EL ARTE

Álvaro Enrigue

La muerte de un instalador

En *La muerte de un instalador* vemos cómo un empresario negociante del arte utiliza a un artista para descargar toda su frustración y al mismo tiempo demostrar que ese acto es una obra de arte (una “instalación”). Así, primero lo atrapa como una presa, lo cuida y lo alimenta, hasta que finalmente después de habituarle al opio, lo asesina, convirtiéndolo en una obra artística. La novela plantea entonces la recreación del asesinato como una de las bellas artes. Aristóteles Brumel persigue a su víctima, un artista bohemio llamado Sebastián Vaca, averigua dónde vive y en qué trabaja. Se entera de que va a quedarse sin vivienda y le ofrece albergue sin provocar la menor sospecha al aparentar ser un mecenas, pero en realidad es un lobo. El negocio de Aristóteles es especular y traficar con el arte; es lo único que sabe hacer:

Tú vas con el cheque recién lavado, compras un local y lo remodelas, luego regresas y me compras unos cuadros que te voy a vender carísimos; los prestanombres del lavador compran por otra suma exorbitante los cuadros de los que tú te hiciste con su propio dinero. ¿Tú que ganas?”. Un poco en la primera venta, pero sobre todo, inflo el valor

de mi colección; son trabajos de mis artistas los que se van a vender a precios espectaculares (Enrigue, 1996: 52).

Lo que se paga de un cuadro es su valor de cambio, no sus cualidades estéticas. Cuando se valora más las instalaciones, los cuadros pierden valor o viceversa. En el mercado del arte las cualidades estéticas son apreciadas como en toda mercancía, es decir, como algo extraño, secundario y completamente superfluo. En cierto momento de su vida, Aristóteles se consagra a su víctima. Deja de tener una vida propia para seguir los rituales de Sebastián: primero lo alimenta, lo contrata como su jardinero, lo convierte en un drogadicto, se apropia de su mujer y finalmente lo mata. Lo que se ve en esta novela es el modo como funciona la vida de los artistas, las galerías de arte y especialmente los patrocinadores. El ambiente es de feria, una especie de carnaval, pero también un matadero. Hay quienes como Aristóteles viven chupando la sangre de los artistas como Sebastián.

Hipotermia

En esta otra novela de Álvaro Enrigue, también hay una descripción del escritor como artista que se solaza en sus defectos. La novela empieza cuando el hijo de un escritor frustrado le dice en su cara que él no es tal, dado que nunca publicó un libro. El escritor reconoce que es cierto, que no es más que un redactor que se vio obligado a abandonar las letras y sobrevivir para mantener a su familia. A lo largo de toda la novela el narrador, que en este caso es el mismo autor, no deja de burlarse de sí mismo, ya sea en su estancia de varios años en Washington tratando de ser un gringo, o a su retorno a México como cualquier otro inmigrante. Estamos entonces ante una autoparodia, el autor hace de sus experiencias personales una especie de laberinto cómico o surrealista, como si la contemplación de sus desventuras de escritor frustrado no fueran más que pretextos para una contemplación del arte. Igual que en el

caso de Diego Rivera, estamos ante otra divagación sobre la imagen del artista como espectáculo.

Héctor Manjarrez

La maldita pintura

De manera similar a la novela *La muerte de un instalador* de Álvaro Enrígue, la novela *La maldita pintura* de Héctor Manjarrez trata de diseccionar el modo en que un artista construye un espectáculo sorprendente. El pintor encierra a dos mujeres jóvenes y las “instala” mostrándolas desnudas en el último piso de una casa. En este espacio las observa y deja que otros espectadores las contemplen, una de las mujeres “se había vuelto un animal, un antropoide, o lo emulaba fantástica y aterradoramente con el pulgar derecho en la boca, como una niñita, y el anular izquierdo en su *gata*, cual loca de Charcot” (Manjarrez, 2004: 46). La historia es de dos amigos que se han hecho pintores en Londres: “Somos dos personas descontentas en su propio país, gente que emigra no por motivos políticos ni económicos sino por desajuste con todo lo cercano y propio, y vinimos a esta tierra mojigata, triste país donde lo natural no tenía más cabida que como vulgaridad de la gente o cursilería” (68). El tema de la novela es la confusión entre la vida y el arte, o si se quiere, del mito de Pigmalión: “ni el amor ni el arte tienen sentido para él” (61). Este sinsentido proviene del fracaso de las vanguardias. Efectivamente, hay una buena contextualización de las instalaciones como alternativas a la muerte del arte que hasta los años setenta, se representaba en pinturas que revolucionaban los estilos. Cuando el comercio y la mercantilización del arte bloquean la creatividad de los artistas, entonces sobreviene el descrédito. En este ambiente de desencanto se sitúa esta novela. La trama se complica cuando los dos amigos tienen rivalidades. Uno de ellos abandona la pintura y desaparece de escena. El otro amigo decide ir a buscarlo, lo encuentra, habla con él y escucha las razones de su abandono, que residen en el hecho de que cuando un artista

triunfa no es porque su obra sea buena sino porque hay quienes deciden encumbrarlo para especular. Después de esta conversación lo invita a ver su última obra en el último piso de su casa:

Lo que vi arriba no lo esperaba, nunca lo soñé. Una y Cinco (dos amigas) detrás de barrotes grises de pulgada y media, desnudas como dementes de otra época, en Bedlan, en Charenton, desnudas con los pezones desnudos como timbres de metal, desnudas con sus macetas de pelo en el sexo, la cabeza y las axilas, desnudas como animales de zoológico (45).

El amigo explica que él no encerró a las mujeres sino que ellas mismas le pidieron. Lo extraño es que la novela concluye con una reseña periodística señalando que tal instalación se presentó en la galería Tate.

Daniel Sada

Ritmo Delta

La perspectiva del autor en la novela *Ritmo Delta* configura un relato de la vida de Roberto y su tío Dagoberto. Roberto trabaja en una editorial comercial. Tratando de no ser despedido, dedica horas extras y se esfuerza por hacer méritos para subir de nivel. En este afán tiene que memorizar fórmulas para escribir *best sellers*. Cuando ya tiene un puesto de director descubre que su tío Dagoberto ha escrito muchos libros, pero que nunca los ha publicado. Rescata uno de ellos y gracias a sus habilidades mercadotécnicas lo convierte en un gran éxito. Daniel Sada ha señalado en una entrevista que el argumento de esta novela tiene su referente en el contexto de la industria editorial actual que gracias a la publicidad convierte cualquier basura en buena literatura. La novela entonces logra mostrar ese submundo urbano donde se explota a los lectores vendiéndoles chatarra cultural. Si todo esto fuera narrado de un modo convencional la novela no tendría el alto efecto humorístico de Sada. Aquí se trata de un

humor irónico porque lo falso aparece como verdadero, incluso la vida íntima de Roberto que se relaciona eróticamente con una empleada. El humor estalla cuando Sada nos da a entender que tal relación comienza a fallar dado el desigual desarrollo intelectual de la pareja. Mientras él busca inútilmente estabilizarse emocionalmente, ella busca únicamente beneficios económicos, para lo que no duda en embarazarse y de este modo quedar como su única heredera.

Sobre la perspectiva de la trama se puede decir que el libro de Dagoberto, que supuestamente tiene virtudes estéticas, no es más que un complicado relato sobre la telepatía y los sueños (el “ritmo delta” sería un momento onírico profundo a diferencia de otros ritmos más relacionados con la vigilia). El libro convence a los lectores sólo en principio. Posteriormente todos se dan cuenta del engaño. La estructura del relato se caracteriza por introducir ese aspecto de la superstición, hacer creer que el tío tiene virtudes telepáticas y es experto en el asunto de los sueños. Quiere hacer creer que sabe tanto como Georges Bataille o Gastón Bachelard, o el mismo Borges –hay una alusión a este último cuando señala que se podía soñar a otra persona que sueña– (Sada, 2005:171). Más que vender un libro sustentado académicamente, a los dueños de la editorial (los “jerarcas-gangsters”) les importa más sacar ventajas mercantiles facilitadas por el ambiente posmoderno favorable a la difusión de manuales de autoayuda y superación personal. Si la posmodernidad es esta cultura de la desesperanza, nada mejor que vender fórmulas para ser feliz aunque sea por la vía del sueño: “por tratarse de un autor que había perdido la vista, el tema de los sueños se disparaba hacia un ámbito enigmático, que era justo el terreno más propio del arte” (292).

Jorge Volpi

El temperamento melancólico

En *El temperamento melancólico* Volpi cuenta la historia de Renata Guillén, una actriz que junto con otros nueve actores son contra-

tados para filmar una película durante tres meses en una hacienda de la provincia de México. Lo que une a los diez actores es que el argumento tratará de basarse en sus propias vidas marcadas por el desamparo y la melancolía. Renata, en especial, cumple un papel central por ser una joven mujer que acaba de romper con su esposo. Este estado de crisis matrimonial será bien aprovechado por el director que, a su vez, ha sufrido el abandono y suicidio de su esposa Sophie. El director de la película es el cineasta alemán Carl Gustav Gruber quien intenta plasmar su propia historia en el filme. A la vez, quiere marcar un hito, un nuevo modo de hacer cine poniendo en escena la vida real de sus actores. No es difícil de comprender que estamos ante el viejo mito de Pigmalión. Se trata de fundir el arte con la vida. Como proyecto estético, el desafío consiste en intentar trabajar directamente con los sentimientos y experiencias auténticas de los actores. Para ello, el director elabora una trama analógica: reconstruir un cuadro perdido: *La melancolía*, del pintor renacentista Mantegna. El mito de Pigmalión se expresa cuando el director intenta plasmar su propia visión del mundo como drama de resurrección de una vida perdida. Así se confunden cuerpos vivos y cuerpos muertos. Se puede decir que el modo en que Volpi construye la trama resulta afortunada ya que hay un planteamiento, un desarrollo y desenlace interrelacionados y lógicamente coherentes. Hay momentos en la novela en que el autor nos hace creer que las situaciones son verídicas, como cuando el director de enamora de Renata: “no comprendo la razón por la que ella me recuerda tanto a Sophie, la va suplantando al menos en mi memoria” (Volpi, 1996: 164), o hace interactuar a los personajes como miembros de una familia. Zacarías, el actor que hace el papel de padre, muere de manera extraña, igual que Ana, otra actriz. Hay una atmósfera de misterio que es subrayada por el relato emotivo de Renata. La melancolía del director está bien expresada cuando la película fracasa:

Nos había convertido en simples objetos de su arte, en figuras de ficción que se había encargado de trasladar de su mente a la realidad, nada

humano quedaba en nosotros. En su afán de hacer verosímil lo falso, había terminado por volver falso lo real. La suya no era sino otra más sofisticada suplantación de la vida por el arte; el arte había corrompido nuestros cuerpos y nuestras almas hasta dejarlos vacíos, huecos (263).

El incendio de la casa donde se desarrolla la filmación nos hace creer que ese hecho no es más que la concientización de que todo intento de dar vida a través del arte es un esfuerzo inútil. De ahí las citas a la melancolía de Durero y Mantegna. El artista cae en una profunda depresión porque sabe que por más vida que intente darle, la pintura no deja de ser una cosa muerta. O que en el caso de Gruber, la película proyectada por más que intente fundir la vida con el arte, es un ideal imposible. Las imágenes siempre son imágenes y por tanto destinadas a perecer. Lo único que permanece es el estado de melancolía. Por eso los actores cuando vuelven a su rutina diaria vuelven a su ambiente de fiestas, marihuana, ácidos, sexo indiscriminado y arte. Aunque Renata se reconcilia con su esposo, sabe que esta reconciliación sólo es una negociación momentánea: “nunca regresé con Carlos, pero al menos guardo una relación cordial con él y no puedo decir que me sienta satisfecha con mi vida” (282). Por eso la novela concluye donde empezó, es decir, cuando la actriz toma conciencia de que por más que intente convertirse en otras personas, siempre seguirá cautiva de sí misma.

Enrique Serna

En *El miedo a los animales* Enrique Serna utiliza como pretexto una trama policial para desnudar la vida de los escritores mexicanos que, al igual que en política, utilizan la literatura para cometer los peores crímenes ya sea por envidia o por venganza. Aunque no es muy convincente el modo en que suceden estas cosas en el “mundillo” de las letras (“un mundillo o estercolero donde ningún crítico decía lo que pensaba y las componendas gansteriles decidían el éxito o el fracaso de un libro” (Serna, 1995: 280), sin embargo la trama está

bien construida: hay un policía judicial aprendiz de escritor que en principio busca esclarecer el crimen de Roberto Lima, un periodista que aparentemente fue ejecutado por sus críticas al gobierno. Evaristo Reyes descubre que fue asesinado por una causa más trivial como la envidia de un colega. Al inicio de la novela el autor nos presenta al policía judicial como el falso culpable, pero al final nos revela que el verdadero culpable es su jefe, Jesús Maytorena, una especie de Negro Durazo, que lo quiere eliminar.

El tema de los crímenes a raíz de las envidias en el mundo literario no es un tema original de Enrique Serna. Ya Roberto Bolaño lo utilizó con bastante fortuna en varias de sus novelas. En el caso de esta novela no puede decirse que está mal construida, aunque resulta un tanto forzado su apego a una estructura hollywoodense. El corrupto policía judicial aparece metamorfoseado en un escritor genial y además convertido en el héroe en medio de un montón de literatos mediocres, impostores, fariseos y arribistas. Para Serna incluso los mejores escritores de izquierda como Palmira Jackson (alusión directa a Elena Poniatowska) son simples mortales que únicamente buscan su propio beneficio. No hay matices para Serna. Todos los escritores mexicanos no son más que estrellas vanidosas y servidores del poder de turno. Su héroe Evaristo es el único que se sale de esta normalidad al rebelarse contra sus jefes. Después de ganar el premio a la mejor novela abandona la gloria y termina como policía en Culiacán, la cuna del narcotráfico. Desde la perspectiva de Serna, el mundillo de las letras sólo responde a una lógica clientelar. El éxito gira en torno de algún padrino o madrina en una oficina de gobierno que reparte premios, becas o viajes al extranjero: “Hasta los narcos de Sinaloa dan becas a los jóvenes escritores” (38). Todos los periódicos están al servicio del gobierno. Los disidentes forman parte de la nómina oficial. En este mundo falso, ser escritor equivale a hablar bien delante de todos y hablar mal por detrás:

Hay veces en que uno debe ser mentiroso por diplomacia. La Tinoco nos invitó a presentarle un libro ¿qué querías? ¿Qué se lo hiciéramos pedazos enfrente de sus amigos? Hubiera sido una chingadera. Ella

sabe que le hicimos un favor y dentro de poco nos lo va a tener que pagar. Así funciona esto (82).

También las escritoras como Fabiola o Perla Tinoco hacen todo lo posible por acceder al éxito. Por lo que Evaristo “no podía confiar en una prostituta cultural capaz de vender a su madre con tal de publicar un libro” (110). Sin dejar de subestimar los méritos de esta novela, se puede decir que no obstante su visión de los escritores resulta maniqueísta. No se ve la diferencia entre la política y la literatura. Para Serna sólo hay dos clases de hombres: los corruptos y los corrompibles.

VIII

LA DISOLUCIÓN DE LA IDENTIDAD NARRATIVA

Desde la perspectiva de Paul Ricoeur, la identidad es un proceso de construcción narrativa. De la misma manera como se configura una personalidad, también se puede diluir o perderse (Hernández Alvírez, 2008). En la literatura mexicana reciente hay varias maneras de mostrar este complejo proceso identitario, desde Eduardo Antonio Parra, en *Nostalgia de la sombra*, hasta Gonzalo Celorio en *Y retiemble en sus centros la tierra*; Juan Villoro en *Materia dispuesta* donde desarrolla la idea de que la identidad del mexicano equivale al ajolote. Mientras en estas novelas se trata el tema de cómo se disuelve la identidad individual en una entidad híbrida, hay otros casos donde se plantea la disolución de la identidad colectiva como un proceso más allá de lo individual, como en *Los secretos de la aurora* de Jorge Aguilar Mora.

Eduardo Antonio Parra

Nostalgia de la sombra

Si la identidad es un problema de construcción narrativa, *Nostalgia de la sombra* es una novela sobre la disolución de la identidad. Al igual que en sus cuentos, en esta novela Eduardo Antonio Parra trata a sus personajes como identidades moribundas imposibles de concretarse en algo:

Su recién adquirida propiedad le otorgaba una personalidad falsa que nada tenía que ver con él. No obstante, era cuestión de acostumbrarse, de adaptarse a lo nuevo. Lo sabía. Al no contar con una existencia propia, nada le impedía meterse en la casa o en el pellejo de cualquiera. Los disfraces le sentaban bien (Parra, 2004: 122).

Lo interesante de esta novela es que estos personajes siempre disfrazados responden a una lógica que tiene que ver con el paso de una memoria en ruinas. Es como si las identidades moribundas de estos personajes se reflejaran como ruinas de una ciudad moribunda: “Las casas se caen solas o las derriban. Por allá una familia emigra y desaparece. ¿Por qué no los barrios y las ciudades? También ellos sufren el deterioro del tiempo ¿no?” (165). Mientras Ramiro va en busca de su presa, vuelve a la ciudad de su infancia (Monterrey) y en este retorno que se parece a Ulises en su retorno a Itaca. Aquí también se extraña de que las cosas hayan cambiado: “¿Qué esperabas Ramiro? ¿Que el lugar siguiera idéntico, tal como lo dejaste? Si algo has aprendido en esta visita a la ciudad es que el tiempo no para. Todo lo desajusta, lo trastoca, lo pudre. ¿No ha hecho lo mismo contigo?” (165).

Nostalgia de la sombra trata de la historia de Ramiro Mendoza, un pistolero guarura que se dedica a matar a cambio de dinero. Una empresa lo contrata para matar a una ejecutiva (Maricruz Escobedo). La novela comienza cuando inicia la búsqueda y termina cuando realiza el acto encargado. En esa búsqueda el personaje recuerda su infancia, adolescencia y juventud. Cada etapa de su vida está marcada por un cierto contexto o lugar: un río en Monterrey, un basurero cercano a un mercado de la misma ciudad; una ciudad fronteriza y una penitenciaría. En estos lugares Ramiro recuerda sus distintas personalidades bajo diferentes nombres, cada uno distinto del anterior y siempre desconocido. En el basurero su identidad aparece como el Chato, un pepenador que convive con otros vagabundos, lisiados y teporochos; se enamora de “la Muda”, mata por ella y tiene que huir a una ciudad fronteriza. En Nuevo Laredo es Genaro Márquez. En Monterrey es Bernardo de la Garza, co-

rector de un periódico. El retrato que hace el autor de la ciudad de Monterrey es terrible: ciudad de tránsito migratorio intenso con un calor enloquecedor de más de cuarenta grados. Se trata de un escenario falso. Tiene una apariencia de calma pero en el fondo esconde una oscura maldad:

Te conozco pinche ciudad, aparentas calma y sosiego cuando te agitas por debajo del pavimento, detrás de las paredes chillas y das brincos y te hundes, oscureces a tus habitantes y los encoges en tanto tú te delatas con el fin de llegar a todas partes a devorar inocentes y desprevenidos. Estás llena de maldad, de artificios que te sirven para torcer incautos, hablas en lenguas, modulas cualquier tono, sabes manejar el silencio, desparramas por tus calles lloros, risas, carcajadas y gritos histéricos para infundir miedo o alegría entre quienes pululan en ti. Te disfrazas de paraíso, de ámbito de libertad, y a fin de cuentas pasas tu vida eterna rumiando el desquite contra quienes día a día te machacamos con las suelas de nuestros zapatos (206).

Así descrita la ciudad, parece el personaje más importante de la narrativa de este autor. Y es que en efecto, la ciudad de Monterrey que en los últimos años se ha visto como protagonista a raíz del narcotráfico que la ha convertido en una de las ciudades más violentas del país. Desde la perspectiva de Parra, ya lo era desde muchos años antes. Y es que tampoco faltan en esta novela las referencias a los narcos, justamente a través de Maricruz quien se dedica a lavar dólares. ¿Quién es Maricruz? Primero era estudiante del “TEC”, luego se volvió empresaria ejecutiva por su posgrado en Chicago; luego fue una chica arribista y soñadora “que abre las piernas cuando le hablan bonito” con su filosofía regiomontana (“el dinero todo lo cura hasta el remordimiento”). Tigresa de las finanzas “una zorra para captar los movimientos del mercado”.

La estructura formal de la novela es como la obra de alguien que escribe un guión de película: “Un día de estos voy a escribir. No mataré yo sino uno de mis personajes y ellos pertenecen al mundo de la ficción. No soy el héroe sino el asesino”. Cuando va a matar a

Maricruz vuelve a la ficción, al nivel diegético. Pero enseguida se sale de este nivel: “Si hubiera escrito mi historia (su película) me habría gustado que actuaras en ella. Esta película degenera cada vez más en farsa. Demasiadas sorpresas. Demasiados giros. Y yo no acepto correcciones en el argumento”. Así como Ramiro se confunde con otras identidades o máscaras de él mismo (el chato Genaro, Bernardo, etcétera) igualmente confunde las identidades de Maricruz con otras mujeres de su vida en diferentes etapas; Victoria, la Muda, etcétera. En esta confusión se le mezclan los ojos de una con los de otras.

Gonzalo Celorio

Y retiemble en sus centros la tierra es una novela donde describe la historia de Juan Manuel Barrientos, un profesor de literatura barroca de la UNAM que acuerda reunirse con un grupo de alumnos en un bar del centro histórico de la ciudad de México. Este personaje no es el autor Gonzalo Celorio, aunque se inspira en él. Celorio es profesor de la UNAM. En la novela no hay ningún indicio que nos permita afirmar que el autor se introduce en el texto como tal (metalepsis) ni tampoco que el texto se confunda con la vida del autor. Además el personaje no se identifica con Celorio porque a diferencia de él, sufre un proceso de desequilibrio mental que desemboca en su muerte.

Después de una noche de borrachera, el profesor Juan Manuel Barrientos se despierta confundiendo el día para una cita con sus alumnos. Esperando que lleguen a la cita se toma unas copas que inmediatamente le colocan en una situación etílica. Evoca entonces momentos de su infancia, adolescencia y juventud, su amor y fracaso con Alejandra e incluso de su vida reciente como su enamoramiento por una de sus alumnas. Toma conciencia de su decrepitud y su profunda frustración como profesor y escritor: “Ya no tienes que escribir todas las mañanas. Para qué, si todo ya está escrito, tu vida misma y tu inminente muerte, de la que tu pinche escritura no te va

a salvar” (Celorio 1999: 183). Después de recorrer iglesias barrocas y cantinas termina en un burdel del barrio de La Merced, donde es asaltado. De ahí se dirige al Zócalo donde es acribillado. Mientras agoniza contempla la catedral, que al igual que toda la ciudad se va derrumbando: “La fachada principal, agobiada por el peso del reloj, se dobló por la cintura, como si se arrodillara, de manera que el cuerpo inferior cayó hacia el frente y los superiores hacia atrás en un alarido de terremoto” (205).

La novela concluye cuando un día después sus alumnos van a la cita, pero al no encontrarlo reanudan su vida normal, extrañados de la falta de puntualidad de su profesor. No deja de sorprender que al principio de la novela el narrador nos muestra un personaje que evoca las maravillas de la ciudad de México, pero que al final acaba decepcionado de todo:

Ya lloraste todas las lágrimas de tu vida. Ya no vas a llorar nunca más. La cruda que has venido convocando todo el día no te la vas a poder curar nunca. Se va a quedar contigo por toda la eternidad. Ese es el infierno, Juan Manuel: una cruda eterna, incurable, estancada, permanente (p. 192).

La configuración narrativa presenta una contradicción que invita al lector a proponer un trabajo de refiguración. El punto débil de la trama reside en su descripción nihilista del personaje, como si el profesor Barrientos se dejara tragar por sus propios fantasmas en el contexto de un México en su fase apocalíptica. La trama parece ir de la luz a la oscuridad y de la vida a la muerte ¿Por qué no podría haber una lectura menos obsesionada con la autodestrucción? El final surrealista que acompaña la desintegración de la conciencia del personaje ¿no podría desligarse de la desintegración de México como nación? Y es que en la mirada del autor ¿la muerte de su personaje es el fin de todo? Aunque sus alumnos acuden a la cita un día después y al no encontrarlo reanudan sus actividades, esto no tiene tanto peso como el hecho de que el profesor Barrientos coexiste en un mundo alternativo como

fantasma. Esto hace suponer al lector que esa realidad fantasmática es mucho más fuerte y predominante que la otra realidad (la de la referencia). La perspectiva del lector bien podría aparecer como una visión discordante con una trama configurada alrededor de la decadencia de un profesor universitario de clase alta que por su alto refinamiento educativo y cultural termina totalmente desadaptado de la realidad.

Juan Villoro

Materia dispuesta es una de las novelas más logradas de Juan Villoro. La historia es la de Mauricio Guardiola, un adolescente que en su paso a la vida adulta se identifica con la metamorfosis del ajolote. Esta identificación equivale a no querer pasar de un estado a otro, de lo dulce (el niño) a lo salado (la salamandra): “Mamá solía decirme ‘pronto te va a gustar lo salado’. Crecer era abandonar los dulces que me engordaban” (Villoro, 1997: 95). Mauricio es como el ajolote que se niega a crecer. Al revés de un tipo de novela de aprendizaje o crecimiento, esta novela de Villoro es más bien un relato de retroceso. En vez de progresar, Mauricio quiere retornar o permanecer en un estado indefinido. Como en un estado permanente de letargia o de adormecimiento producido por el sueño o las drogas. En su relación con el padre es una especie de cómplice de las aventuras extraconyugales. Con relación a su madre, cree que ella es la causa de su sufrimiento. La identidad de Mauricio simboliza la identidad de la nación mexicana, pero no la verdadera sino la nación de los turistas y de los políticos corruptos. Su padre aparece junto con el grupo de los que gobiernan el país:

Sabíamos que el mundo se dividía en mexicanos y turistas, pero jamás cruzó por nuestras mentes que tuviéramos que demostrar de qué lado estábamos. Sin embargo, desde que entró al bufet, mi padre pasó horas tratando de despertar en nosotros algo que sólo puedo llamar “pasión representativa” (28).

Esta “pasión representativa” no es otra cosa que ideología del nacionalismo metafísico. Se trata de la vieja idea de un México imaginario como conjunto de esencias inmutables. Pero más que reflejar y hacer la apología de ese falso país, la novela termina dando una impresión de criticar esa visión idealizada. Por eso es que representa un momento del derrumbe de los valores del individuo asociados a la identidad nacional. La manera como se representa este derrumbe de valores es a través de una oposición entre el pasado y el presente, entre el campo y la ciudad; Xochimilco es el lugar de la muerte del agua y la terminal “Progreso” la colonia donde está la casa de Mauricio: “la colonia se llamaba como la última parada del tranvía: Terminal Progreso. Los canales de Xochimilco quedaban cerca pero la zona carecía de encanto rural. Un planeta abandonado” (43).

Mauricio juega diariamente con los ajolotes, los acaricia y les rinde una especie de veneración porque representan lo opuesto a la realidad. Los ajolotes son símbolos del pasado y de la mitología náhuatl. Como esos animales prehistóricos, Mauricio no quiere transformarse en adulto. Su identidad sexual es indefinida y ambigua (“su gordura lo convertía en un bulto asexual”). El ser mexicano se parece a una búsqueda absurda de su identidad: “Te sales del camino, te desvías y das con algo que era tu meta sin que lo supieras; de seguro lo aprendiste como taxista: tu ruta era perderte: no hay patrones en las calles, ibas a donde te llevaran, medio veleta, según el favor del viento” (287).

Jorge Aguilar Mora

El tema de la novela *Los secretos de la aurora* de Jorge Aguilar Mora es la disolución de la identidad colectiva como pérdida de su memoria, como olvido de las identidades individuales y ausencia de sus imágenes. Los personajes al perder sus identidades aparecen como exiliados o extranjeros de la tierra y de sí mismos, carecen de recuerdos.

La novela está estructurada en tres partes:

1) Como historia de una revolución (de 1910) no es lineal o cronológica. No hay descripción de hechos. De lo que se trata es de una exploración novelesca de la subjetividad, de las huellas o sentimientos que quedaron después de la revolución. Por ejemplo, los sonidos de la campana que acompañaron el llamado a la insurrección. La novela trata del fin de una era imaginaria, de la desaparición del amor, de la amistad y de otros sentimientos. Se trata de la insensibilidad de los cuerpos, las voces perdidas de los muertos. Historia de una rebelión como una serie de disoluciones de identidades individuales. Los principales personajes son los antiguos jefes de la revolución: Matilde Villasaña, José de la Lana (quién luego se volvió contrarrevolucionario), Gaxiola Hipólito, líder de los “julianitas” (una secta que creía en el lenguaje adánico); Eusebio Hernández, médico, el mejor amigo de Carlos, Sebastián Toledo y Rodolfo Lenz. Hay otros personajes que no participaron en la revolución, pero que la documentan como periodistas o historiadores, por ejemplo Hermano Méndez, seductor de Nelly, hija de Matilde.

2) Como historia de una familia. La novela está narrada por el hijo de un ex revolucionario Carlos Domínguez. La estructura es elíptica, comienza el día de la muerte del padre a raíz de un cáncer y termina ese mismo día. El hijo vive la muerte del padre como una progresiva revelación de sus secretos, desde sus encuentros y relaciones con otras mujeres. Se entera por él mismo y por los demás que fue acusado de traición, pero dicha traición se debió a la necesidad de salvar la revolución. El hijo cree en el padre, en su lenguaje adánico y su fe cree en las palabras (las palabras le revelan secretos de una armonía universal, igual que los sonidos del piano ejecutados por su madre):

Entonces me tranquilicé y pude escuchar el milagro de aquella noche: desde las primeras notas del concierto para piano solo de Alkan ...era un ritmo puro de lo inimaginable, del desencuentro de la vida con los hechos y del secreto que parte del cuerpo (399).

La madre es una concertista virtuosa, tocaba como Schnabel, estudió en París, es deísta, panteísta, asume la muerte de su esposo como un hecho natural, pero más que una pasión por él, su verdadera pasión era la música.

3) Como historia de una ciudad, San Andrés se prefigura como personaje. Tiene puentes colgantes entre azoteas; es una especie de Venecia, con canales y vaporetos. Hay constantes asesinatos entre pandillas. La ciudad está dividida en barrios que se definen por su olor: San Hipólito, San Felipe, el “barrio indio”, etcétera. En esta ciudad todos son mentirosos “en la ciudad, se había hecho necesario mentir para todo y en todo, hasta para pedir lo que a cada quien le correspondía por derecho y por hecho; hasta para expresar lo que cada quien sentía. No era una mentira de ocultación, era una mentira por hambre y sed de no decir la verdad” (231).

Más que “una crítica conservadora de la historia como liberación” (Domínguez, 2007: 26) la novela es una exploración sobre la memoria y el olvido. La ciudad de México se presenta como el recuerdo de una realidad histórica confusa donde los líderes de la revolución aparecen como identidades contradictorias y difusas. La memoria colectiva es un conjunto de identidades individuales en proceso de disolución. Es como si uno estuviera ante un mundo extinguido sin posibilidad de conservarse en el tiempo. Lo único que sobrevive del pasado son culpas imaginarias, secretos y palabras ocultas o no dichas, o más bien recuerdos de palabras, memoria de la revolución como memoria de las traiciones y conspiraciones. El significado de la novela es una memoria de símbolos de la rebelión como la campana que desde la clandestinidad llama siempre a la liberación, de los “julianitas” y su veneración del verbo, de los fetiches divinos; el mundo como lenguaje en vez de cosas reales. Los personajes creen en el lenguaje adánico, una especie de idioma oculto. Las palabras revelan secretos de una imaginaria armonía universal. Pero lejos de este mundo imaginario lo real es que estamos ante una comunidad que ha perdido su identidad colectiva. No queda sino una memoria vacía y un conjunto de identidades individuales en proceso de disolución.

CONCLUSIONES

En esta investigación hemos intentado comprender la nueva narrativa mexicana a partir de la manera en que los escritores representan la diversidad cultural a través de varios tipos de identidad (de género, política, en lo étnico, sexual, etcétera). Después de analizar muchas obras podemos llegar a las siguientes conclusiones:

1) Estamos ante una nueva generación de escritores que se caracteriza por su rechazo a toda norma o canon literario. Ya no se trata de oponer narradores locales y universales (“macondistas” contra escritores “cosmopolitas”). Lo que vemos ahora es un nuevo tipo de literatura en la que los escritores tratan de vivir y expresar simultáneamente su relación con la realidad mundial y nacional. La ruptura con el canon anterior (que se planteaba dentro de una sola tradición) consiste en una nueva ubicación donde no hay más que un proceso de mestizaje cultural donde interactúan varias tradiciones. El modo en que los autores que hemos analizado, Daniel Sada, Enrique Serna, Mario Bellatin, Ana García Bergua, Juan Villoro, Álvaro Enrigue, Pablo Soler Frost, Gonzalo Celorio, Héctor Manjarrez, Eduardo Antonio Parra y Jorge Aguilar Mora construyen sus narrativas no se parece a la manera tradicional realista y psicológica determinada por la ideología de la modernidad. Podríamos decir que se trata más bien de una mirada posmodernista. Esta mirada desacraliza no sólo el ámbito familiar y político sino también la memoria histórica. Por eso tiene que ver más con la contextualización histórica poscolonial. Se trata entonces de subrayar el papel de la mezcla de las identidades basadas no en la semejanza sino en la alteridad. Esto significa romper con las concepciones esencialistas de la identidad. La identidad mestiza se puede interpretar entonces

como una visión literaria donde el sujeto se construye de múltiples formas a través del mestizaje. También significa aventurarse por una narrativa distinta y riesgosa, inconforme con sus propias soluciones.

2) Hay otra vertiente de la narrativa mexicana que vuelve a tratar el problema indígena, sin caer en los clichés de la vieja literatura indigenista. Hernán Lara Zavala, Carmen Boullosa e Ignacio Solares se refieren a las identidades indígenas que en México resultan del proceso de colonización española. Si bien el tema se ubica en un lejano pasado (la conquista o la guerra de castas en Yucatán) lo novedoso es que nos plantean problemas del presente. Las identidades indígenas sobreviven como alternativas futuras en el contexto de la posmodernidad. A pesar de que la globalización ha intentado eliminar las diferencias culturales, lo que vemos en estas novelas es una recuperación de lo étnico. Lo que se advierte aquí es un rechazo fuerte contra el proyecto de homogeneización mundial. En vez de un solo mundo uniforme se plantean alternativas de vida basadas en las particularidades culturales.

3) Hay una nueva relación entre los escritores y los lectores. Esta relación se caracteriza por una nueva forma de encuentro con ciertos textos que problematizan la identidad de género. Carmen Boullosa y Cristina Rivera Garza, rompen las ideas tradicionales de la identidad femenina. Lejos de una visión modernista que planteaba la igualdad, lo que ahora se plantea es el reconocimiento de lo particular y la diferencia. Esto significa que a diferencia de la literatura feminista, estas autoras plantean una literatura a secas. No hay propiamente una perspectiva literaria de la mujer, sino más bien una representación de los problemas no reductibles a “las diferencias de sexo”.

4) Otra corriente de la nueva narrativa está relacionada con la diversidad ontológica. Lo anormal como lo extraño se interpreta aquí como una actitud filosófica de carencia. Autores como Mario Bellatin, Rosa Beltrán y David Toscana plantean nuevos problemas a partir de las fragilidades y descomposturas del cuerpo. Esto es una novedad ya que la literatura de épocas anteriores, salvo algunos au-

tores, no hacía tanto énfasis en la corporalidad (y es que gran parte de la literatura del pasado estaba preocupada en una estética de los cuerpos bellos, mientras que hoy predomina una estética de lo feo y de lo grotesco). La nueva preocupación surge a raíz del desencanto y el nihilismo frente a los proyectos de la modernidad ilustrada. Estos autores se atreven a desafiar de manera irónica y desenfadada todo lo que tiene que ver con el culto a la salud física y mental, sinónimos de “racionalidad”. Lo que se plantea es lo contrario, es decir, una preocupación por la muerte, las enfermedades y la descomposición, equivalentes de la “locura” y de la “anormalidad.”

5) De la misma manera irónica y desenfadada hay quienes tematizan sobre la identidad sexual. Así como en el mundo neoliberal se reciclan las capacidades y habilidades mentales, también pueden reciclarse los cuerpos. Como en el caso de algunas novelas de Enrique Serna se trata de conseguir cualquier empleo, como la prostitución masculina, o vender viagra en las calles de Barcelona. O como en otras novelas de Ana García Bergua basadas en el mito del vampirismo posmoderno hay siempre la sensación constante de estar traicionando, de no ser más que cuerpos en venta o en alquiler indefinido.

6) Y finalmente ¿cómo se representa la identidad política? Autores como Carlos Montemayor, Paloma Villegas y Álvaro Uribe plantean en sus narraciones acercamientos desprovistos de dramatismo. Lejos ya de los heroísmos sesentaocheros, los personajes de Paloma Villegas buscan ubicaciones provisionales en los partidos “democráticos” como el PRD, o como en el caso de Carlos Montemayor en las filas del EZLN. Pero todo esto desemboca en fracasos y nuevas frustraciones. De todas maneras, esta vertiente de la narrativa no evade los problemas de la vida política actual. Es importante en la medida en que nos permite comprender las raíces del desencanto con las utopías emancipatorias.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR MORA, Jorge (2002). *Los secretos de la aurora*. Era: México.
- ARRIARÁN, Samuel (2007). *Barroco y neobarroco en América Latina*. Ítaca: México.
- BARTRA, Roger (1987). *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. Grijalbo: México.
- BELTRÁN, Rosa (2002). *El paraíso que fuimos*. Seix Barral: México.
- ____ (2006). *Alta infidelidad*. Alfaguara: México.
- BELLATIN, Mario (2005). *Obra reunida*. Alfaguara: México.
- BOULLOSA, Carmen (1993). *La milagrosa*. Era: México.
- ____ (1994). *Duerme*. Alfaguara: México.
- ____ (1994). *Llanto*. Era: México.
- ____ (1997). *Cielos de la tierra* (1997). Alfaguara: México.
- ____ (2006). *La novela perfecta*. Alfaguara: México.
- ____ (2005). *La otra mano de Lepanto*. Fondo de Cultura Económica: México.
- BRUNER, Jerome (1994). *Realidad mental y mundos posibles*. Gedisa: Barcelona.
- CAVARERO, Adriana (1988). “La pasión de la diferencia”, en: Silvia Vegetti Finzi. *Historia de las pasiones*. Losada: Buenos Aires.
- CELORIO, Gonzalo (1999). *Y retiemble en su centro la tierra*. Tusquets: Barcelona.
- CORTÁZAR, Julio (1983). “La escuela de noche”, en: *Deshoras*. Nueva Imagen: México.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christhoper (2007). *Diccionario crítico de la literatura mexicana 1955-2005*. Fondo de Cultura Económica: México.
- DURAND, Gilbert (2004). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Fondo de Cultura Económica: México.

- EAGLETON, Terry (1988). *Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica: México.
- ENRIGUE, Álvaro (1996). *La muerte de un instalador*. Mondadori: México.
- _____. (2005). *Hipotermia*. Anagrama: Barcelona.
- FUENTES, Carlos (2010). *La gran novela latinoamericana*. Alfaguara: México.
- GARCÍA BERGUA, Ana (1993). *El umbral*. Era: México.
- _____. (2000). *Púrpura*. Alianza Editorial: Madrid.
- HERNÁNDEZ ALVÍDREZ, Elizabeth (2008). *La lectura hermenéutica de textos literarios*. Colegio de Estudios de Posgrado de la ciudad de México: México.
- JAUSS, Hans Robert (1999). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Taurus: Madrid.
- KUNZ, Marco y MONDRAGÓN, Cristina (eds.) (2012). *Nuevas narrativas mexicanas*. Linkgua: Barcelona.
- LARA ZAVALA, Hernán (2011). *Península, Península*. Alfaguara: México.
- LUDMER, Josefina (2007). "Literaturas post autónomas", en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>
- MANJARREZ, Héctor (2004). *La maldita pintura*. Era: México.
- MIGNOLO, Walter (1986). *Teoría del texto e interpretación de textos*. UNAM: México.
- MONTEMAYOR, Carlos (1991). *La guerra del paraíso*. Planeta: México.
- _____. (1999). *Los informes secretos*. Joaquín Mortiz: México.
- _____. (2003). *Las armas del alba*. Joaquín Mortiz: México.
- ORTEGA, Julio (1994). *Arte de innovar*. UNAM-El equilibrista: México.
- _____. (1988). *El principio radical de lo nuevo. Posmodernidad, identidad y novela en América Latina*. Fondo de Cultura Económica: México.
- ORTEGA, Julio y DEL PALACIO, Celia (coordinadores) (2008). *México trasatlántico*. Fondo de Cultura Económica: México.
- PARRA, Eduardo Antonio (2004). *Nostalgia de la sombra*. Joaquín Mortiz: México.

BIBLIOGRAFÍA

- PIMENTEL, Luz Aurora (2001). *Espacios de ficción*. Siglo XXI: México.
- PUÉRTOLAS, Soledad (1999). *La señora Berg*. Anagrama: Barcelona.
- RICOEUR, Paul (1995). *Tiempo y narración*. Siglo XXI: México.
- ____ (1999). “La identidad narrativa” en: *Historia y narratividad*. Paidós: Barcelona.
- ____ (2001). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Fondo de Cultura Económica: México.
- ____ (2001). *La metáfora viva*. Ediciones Cristiandad/Editorial Trotta: Madrid.
- RIVERA GARZA, Cristina (1999). *Nadie me verá llorar*. Tusquets: México.
- ____ (2004). *Lo anterior*. Tusquets: México.
- ____ (2007). *La muerte me da*. Tusquets: México.
- SADA, Daniel (2005). *Ritmo Delta*. Joaquín Mortiz: México.
- ____ (2008). *Casi nunca*. Anagrama: Barcelona.
- SCHUMM, Petra (Ed.) (1998). *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano*. Iberoamericana: Madrid.
- SERNA, Enrique (1994). *Amores de segunda mano*. Cal y arena: México.
- ____ (1995). *El miedo a los animales*. Punto de Lectura: México.
- ____ (2004). *Ángeles del abismo*. Joaquín Mortiz: México.
- ____ (2006). *Fruta verde*. Planeta: México.
- ____ (2010). *La sangre erguida*. Seix Barral: México.
- SHAW, Donald (1999). *Nueva narrativa hispanoamericana*. Cátedra: Madrid.
- SOLER FROST, Pablo (2001). *Malebolge*. Tusquets: México.
- ____ (2003). *Edén*. Jus: México.
- ____ (2004). *1767*. Joaquín Mortiz: México.
- TODOROV, Tzvetan (2002). *Deberes y delicias*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires.
- TOSCANA, David (1998). *Santa María del Circo*. Plaza y Janés: México.
- ____ (2002). *Duelo por Miguel Pruneda*. Plaza Janés: México.
- ____ (2004). *El último lector*. Mondadori: México.
- URIBE, Álvaro (2001). *Por su nombre*. Tusquets: México.
- ____ (2004). *La lotería de San Jorge*. Tusquets: México.

- VOLPI, Jorge (1995). *La paz de los sepulcros*. Aldus: México.
- _____ (1996). *El temperamento melancólico*. Nueva Imagen: México.
- _____ (2004). *El fin de la locura*. Seix Barral: Barcelona.
- VILLEGAS, Paloma (1995). *La luz oblicua*. Era: México.
- _____ (2004). *Agosto y fuga*. Era: México.
- VILLOORO, Juan (1997). *Materia dispuesta*. Alfaguara: México.
- ZIZEK, Slavoj (2004). *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI: México.

Nueva narrativa mexicana
editado por Bonilla Artigas Editores
se terminó de imprimir en octubre de 2013
en los talleres de Formación Gráfica, S.A. de C.V.,
Matamoros núm. 112, colonia Raúl Romero, C. P. 57630,
Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México.

En su composición se utilizó el tipo Horley Old Style.
Para los interiores se utilizó papel bond ahuesado de 90 gramos
y para la portada papel couché de 300 gramos.
La edición consta de 500 ejemplares.

