

PEDRO F. MIRET

un *raro* del medio siglo

Tesis para obtener el grado de doctor en Letras que presenta

Javier Díaz Perucho

DIRECTOR DE TESIS: Mtro. Federico Patán

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Facultad de Filosofía y Letras



mmviii





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DIRECTOR DE TESIS: Mtro. Federico Patán.

REVISORA: Dra. Paciencia Ontañón.

SÍNODO: Dr. Víctor Díaz Arciniega, Dr. Héctor Perea, Mtro. Arturo Souto Alabarce.

LECTOR EXTERNO: Dr. Alfredo Pavón.

Réplicas, sugerencias y comentarios: jperucho@hotmail.com

ÍNDICE

Agradecimientos	7
Introducción	12
<i>Un territorio por descubrir</i>	12
<i>Miretario</i>	18
<i>Padrón de raros</i>	22
<i>La tentación del cine</i>	24
<i>El problema Miret</i>	26
I. Las posibilidades del diálogo	29
Los oficios del periodismo	29
<i>Oficio de escrituras</i>	31
<i>Archipiélago de raros</i>	34
<i>De sábado a sábado, narrativa de autoctonías</i>	39
<i>El último contestatario</i>	42
<i>Ectoplasma del escritor</i>	43
<i>Los bienes de la tribu</i>	47
<i>Seudoinéditos</i>	48
<i>Adelanto del día cero</i>	49
<i>Sucesos de la vida ordinaria</i>	57
<i>Un horizonte de cajones</i>	65
Un sitio para los geranios	65
<i>Otras nostalgias, otro canto</i>	68
<i>Cinemanías</i>	72
<i>Las posibilidades del diálogo</i>	77

II. Taracena periodística	81
<i>Ultramarinas</i>	81
<i>Arqueología de los estratos</i>	86
<i>Donde palpita el crimen, la picaresca y la grisura</i>	104
III. Miretologías	115
<i>Un viaje de iniciación... cuentística</i>	115
<i>Cuentos más que muy buenos</i>	127
<i>Los imperios del yo</i>	153
<i>Pere, el benevolante</i>	167
<i>La buena fortuna</i>	179
<i>Raros y extraordinarios</i>	194
IV. La palabra. La imagen	202
<i>La diáspora y el cine</i>	202
<i>La generación hispanomexicana y el séptimo arte</i>	203
<i>PFM (1932-1988)</i>	223
<i>La antología del horror, un misterio total</i>	225
<i>La densidad y el juego del tiempo</i>	230
<i>Johnny sepultó a sus paisanos</i>	242
<i>1 millón 250 dólares</i>	244
<i>Historia social del héroe</i>	253
<i>El chili western: sucio, feo y ameno</i>	259
<i>Cinco × cinco ≠ Pedro</i>	263
<i>Un mundo en sepia</i>	264
<i>Poéticas de lo raro y del silencio</i>	264
<i>Dramatis personae</i>	270

V. Inédita (Dramática, fílmica y cuentística)	273
TEATRO	273
Modus scribendi	275
<i>Endemia</i>	281
<i>El hombre mosca, el pitoniso y Ricardito</i>	287
GUIONISMO CINEMATOGRAFICO	291
<i>El cometa Miret</i>	291
<i>Las pulsaciones de la e</i>	293
<i>Vuelo 502</i>	301
<i>Un reino fuera de este mapa</i>	306
CUENTO	311
<i>Una narrativa descalza</i>	311
Guiones extraviados	315
ADDENDA	316
VI. Nosotros, los raros	322
<i>A manera de conclusiones</i>	322
Prolegómenos a una teoría de los escritores raros	322
APÉNDICES	341
A. Cronología: vida, obra y circunstancia de Pedro F. Miret	342
B. Hemerografía de Pedro F. Miret	352
<i>Pedro F. Miret, en las antologías y la cuentística mexicanas</i>	375
C. Iconografía	376
FUENTES	410

Los raros suelen ejercer una literatura forastera, ajena a la zona temática y “problemática” de su tiempo tanto como a las rutinas de una tradición, aun si de algún modo secreto o sesgado terminan inscribiéndose en esa tradición; una literatura tejida, no con los asuntos que impone la universalidad, la nacionalidad y la Historia (que a veces no son sino máscaras de la mera circunstancia y aun de un imperativo comercial), sino con sus preferencias intelectuales, sus obsesiones y hasta sus caprichos.

José de la Colina, Apuntes hacia una teoría de S.E., o del escritor como *el* escritor, 2003

*Pocos son los que lo han leído. Poco hizo para ser leído.
Poco hizo para ser conocido, no tenía porqué.
Probablemente pasará al olvido.
No es justo.*

Pedro F. Miret, “Benito Guerra: ese hombre”, 1986

AGRADECIMIENTOS

A la hora de rendir los agradecimientos, todos los nombres irrumpen en la memoria: obligan los de los amigos y compañeros de trabajo, el del maestro en su sapiente tertulia, el del profesor durante su amena clase, los de los compinches en la juerga y la bohemia, o el de los pares a la mesa con quienes comparto el pan y la sal de las obligaciones cotidianas, que en ocio dilatado o larga desazón también colaboraron, a su manera, en la preparación de esta retrospectiva.

Sin embargo, el nombre y la presencia de mi hija cotidianamente me sobresaltaban mientras escribía, imaginaba, compulsaba estas líneas blanquinegras, pues me solicitaba consuelo, mirándome desde el fondo de su ser niña; tal vez se preguntaba, entre silencios y balbuceos, qué hacía, inmóvil o frenético, ante el monitor digitalizando intermitentemente palabra por palabras. Nubia, cariño mío, no corrí a socorrerte, a jugar contigo, a mesar tu desobediente cabellera rizada, a procurar tu consuelo porque, entonces y ahora, me encontraba dialogando con un hombre del pasado y especulando con su porvenir, porque entonces y ahora, intentaba una forma de domeñar los agrestes quehaceres del día con día.

Un presente que nos permitirá, junto con mamá, conquistar una parcela de tu felicidad aquí en la Tierra, pues al consolidarme como un sujeto productivo, a las inclemencias de nuestro futuro habré de capotearlas con el pararrayos de nuestro presente laboral. A ti te dedico esta tesis ensayo con que concluyo mi ciclo educativo.

Es muy probable que el tiempo destile el saber vital que contienen estos folios; no importa, tú sabrás ponderar su vigencia, entonces quizá guardarás este ejemplar en el cajón de tus bienes sosegados.

Como en libros y lauras anteriores, tu nombre debe estar aquí presente: Candelaria, la mujer de mi vida correspondida por más de una década. El tuyo también, madre, querida madre, Felisa Perucho Contreras que, arrastrándome de los hoyos negros en que he caído succionado por la vida, conteniendo tus lágrimas, has sanado este cuerpo en cada uno de sus descalabros.

Por sus continuas enseñanzas, directas o pasivas, tu nombre — Federico Patán, mi tutor— y acompañamiento también me exigen potestad en esta rendición. Nunca fui alumno tuyo en aula, de modo tangencial o pasivo tus enseñanzas llegaron hasta mí por tus charlas públicas, por tus relatos espirales o en la lectura en voz alta de tu ensayística. Para mí desde hace dos grados, quiero decir, desde que postulé mi tesis de maestría, hasta que te presenté el borrador inicial de mi tesis doctoral, has cumplido las figuras de sinodal, tutor y maestro. Desde entonces, te convertiste para mí en modelos de escritura, exposición oral y parangón de mentoría. Gracias entonces, maestro, por tus enseñanzas y aliento continuo.

Igualmente debo agradecer el apoyo y las facilidades otorgadas por Victoria Schussheim para completar este primer acercamiento a la inconclusa obra miretiana; a su hija primogénita, Maia, por el acceso a los archivos de su padre, la memoria de la familia, y haberme compartido anécdotas de su infancia y regalado su amistad en horas de trabajo. Maia, albergo la convicción de que la empresa de recuperación de la obra de Miret inició, continuará y concluirá en nuestras manos.

También adeudo a Juan José Gurrola (†), más que agradecimientos, pleitesía acompañada de una reverencia y mi silencio de luto, pues ciegamente me confió parte de su archivo biblioteca; de ahí proceden algunos de los guiones cinematográficos y dramas inéditos que aquí se reseñan.

Antes de concluir esta entrega, debo expresar mi más absoluto agradecimiento a la maestra María Rosa Cataldo, coordinadora académica de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), por su respeto y aliento a mis actividades como profesor de la UACM, además de comprensión para terminar lo que estas páginas se convirtieron, en un ensayo de investigación doctoral. Asimismo expreso mi gratitud a la licenciada Celia Ramírez López, coordinadora del Archivo Histórico de la UNAM, quien me tendió los puentes para acceder al expediente Miret, que su siempre bien cuidado acervo resguarda; de ahí proceden las fotografías del escolapio Miret.

El sínodo que revisó cada uno de mis avances de investigación, el doctor Alfredo Pavón, atento cuentólogo de la Universidad Veracruzana, cuyas observaciones me exigieron enderezar el rumbo, así como los doctores Víctor Díaz Arciniega, Paciencia Ontañón, Héctor Perea y el maestro Arturo Souto Alabarce exigen un lugar por su trabajo, dedicación universitaria y alicientes académicos.

A la ingrata y siempre mal recompensada tarea de cazar erratas, leer las primeras versiones del manuscrito, comentarlo y cuestionarlo, se afanaron en diferentes etapas y modalidades Norohella Huerta, Sandra Martinelli y Aliber Escobar quien, además, obsequiándome su tiempo y recursos, multiplicó y estampó el DVD que complementa esta laurea; Teresa Hernández me auxilió en la digitalización, retoque fotográfico y

diagramación de la iconografía; Homero Quezada tradujo del italiano el fragmento incluido de una larga entrevista a Arturo Ripstein. Todos ellos amigos míos que aplicaron sus talentos y oficios a una obra que, no por ajena, es cada vez más suya.

Finalmente, no hay razón para dejar de agradecer y rendir el correspondiente crédito al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), por la beca que concedió durante el periodo 2004-2006 para concluir mi doctorado y la redacción final de la presente tesis, institución que igualmente me apoyó en el buen éxito de mis estudios de maestría.

Termino agradeciendo las facilidades otorgadas por Iván Trujillo Bolio, ex director de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, quien me permitió digitalizar los carteles o fotografiar los *stills* de las películas donde intervino Miret; a Silvia Molina, ex directora del Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura-INBA, quien igualmente me autorizó digitalizar o fotocopiar en su totalidad el expediente de Miret; asimismo, a la licenciada Ángeles Sánchez, directora de Acervos de la Cineteca Nacional de México, por cuyo auxilio pude acercarme a ciertas películas inconseguibles donde participó Miret. Debido a las gentilezas del maestro Jorge Ruiz Dueñas, director del Archivo General de la Nación, pude localizar el grupo documental donde se guardan las formas migratorias del padre de Miret, Enrique F. Gual. Por último, Víctor Cabrera, editor literario de la Dirección de Literatura de la UNAM, me facilitó el acceso al expediente de Luis Ignacio Helguera para conocer el inédito que allí se resguarda. A los cinco, gracias.

A todos, de nuevo, una multitud de gracias.

INTRODUCCIÓN

UN TERRITORIO POR DESCUBRIR

La vida y obra de Pedro Fernández Miret —el nombre civil con que fue registrado—, constituyen dos problemas que se distinguen por su carácter inédito, pues muy raramente se han abordado o investigado en los ámbitos, perímetros y epicentro de la academia o la crítica literaria al uso, por tal razón se dispone de escasas referencias analíticas sobre estos dos aspectos.¹ Someramente, las razones para explicar este descuido se bocetan en los subsiguientes folios.

Fernández Miret no es un escritor que de manera habitual forme parte en los censos de las antologías cuentísticas, las historias literarias, integre el canon predominante o goce de las prebendas del leonino gusto editorial. Muy al contrario. Es un escritor de estratos, pues subyace en el empedrado de la historiografía, ya que no se convirtió, o adoptó por las generaciones sucesivas, en modelo narrativo o paradigma de escritura; sin embargo, naturalmente, su aliento persiste por las voces de sus colegas, amigos y nuevos y entusiastas lectores. Aunque debe tomarse en cuenta que dadas las condiciones y

¹ Dirigida por Alfredo Pavón, la colección Destino Arbitrario, auspiciada por la Universidad Autónoma de Tlaxcala y especializada en el cuento mexicano, sólo contiene en su veintena de volúmenes no más de cinco menciones, en su mayoría referidas por estudiosos adscritos a la academia universitaria: Rossell M. Cluff, Jaime Erasto Cortés, Angelina Muñiz-Huberman, Federico Patán y Arturo Souto Alabarce. Y, a primera vista, mayoritariamente comparten la filiación transfronteriza de la misma generación literaria.

Para el segundo caso, en más de un centenar de páginas, Angelina Muñiz-Huberman, en *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*, México, UNAM-GEXEL, 1999, 189 pp., apenas lo cita una vez, y eso como ejemplo de obra trunca por la muerte temprana.

exigencias del mercado editorial contemporáneo, la ficción miretiana no interesa mayormente al “mercado”, ese ogro filantrópico de la literatura que define los gustos públicos, las tendencias y canonizaciones, fomenta desgracias y fortunas, o determina protagonismos de *best-sellers*.

Ese silencio en torno suyo obliga a reconsiderar y sopesar el alcance de sus aportaciones a la cultura y literatura nacionales que, dicho de una vez, son innumerables. Y al desconocimiento, que ha llevado a afirmar que Miret recurrió a “cierta narrativa en prosa que han practicado en España y América autores como Pedro Salinas, Corpus Barga, Max Aub, Pedro F. Miret [...]”.²

La importancia del tema que planteo con respecto a sus rasgos de aspecto, espacio y tiempo, radica justamente en su carácter de territorio por descubrir, cartografiar, nombrar, datar, acciones todas que permitirían ciertas aportaciones a la disciplina; es decir, roturar, abonar y sembrar parcelas inéditas de los estudios, la historia y la crítica literarias nacionales. Asimismo, su condición de transterrado lo ubica en una superficie singular por fronteriza, el de las historias literarias española y mexicana, aunque en ambas tradiciones sigue cayendo en el olvido, para no afirmar que habita ya en ese reino.³

² Adolfo Castañón, “José de la Colina: Fiesta de la prosa en el mundo”, en José de la Colina, *Traer a cuento. Narrativa (1959-2003)*, México, FCE, 2004, p. 26.

³ Poco se ha hecho y menos se sabe de los esfuerzos de recuperación de su narrativa en España, a pesar de los constantes ciclos y periodos de revalorización de las “literaturas exiliadas”, y de que formó parte de esa pléyade de “niños transterrados en México”. Sin embargo, Julià Guillamón, el crítico literario de *La Vanguardia* (Barcelona) ha iniciado su difusión, a partir del rescate documental de la obra de Enric F. Gual, padre de Miret.

En su monográfico más reciente sobre el tema, “La narrativa breve del exilio republicano”, la revista *Quimera. Revista de Literatura* (Barcelona, núm. 252, enero de 2005), ni siquiera lo considera, pues lo eclipsan las figuras tutelares de Max Aub, Ramón J. Sender, Francisco Ayala, Manuel Andújar y Paulino Masip, entre otros. Exactamente un año antes, este ponente coordinó el número “Pedro F. Miret, letra e

Recuérdese que él nació en Barcelona, mas en algún momento de su vida adulta optó y adoptó la nacionalidad de la patria que acogió a su familia, la cual llegó con el éxodo español a fines de los años treinta. En la “Iconografía” se localiza un par de imágenes que dan cuenta de ese tránsito.

La validez de su estudio se justifica por sí misma. De él pueden desglosarse e inferirse aspectos generales de la estética y poética que le correspondió aprender, asimilar y modificar; igualmente, los usos literarios vigentes que aprehendió en el medio siglo de su vida, como los criterios de validez estética que dominaron la generación a la que el historiador literario podría afiliarlo en tanto que mexicano, o como transterrado español sin patria nativa.⁴ Dos generaciones paralelas conviven con él: la del Medio Siglo y la que se ha denominado la generación Hispanomexicana de la Diáspora, aunque se le ha conocido con otros nombres, verbigracia, la generación Nepantla, término que no suscribo porque no me auxilia en mis afanes de clarificación, ya que es inexacto, obedece a pésimos esfuerzos de *ninguneo* nacionalista e intenta expulsar a los protagonistas de un espacio literario concreto.

F. Miret es, ante todo, un escritor mexicano, renuente a la filiación generacional, tráfuga de la estética consagrada y la militancia partidista del

imagen”, para “La Jornada Semanal”, México, núm. 463, 18 de enero de 2004, 16 pp., un esfuerzo de recuperación de la versátil personalidad artística del escritor mexicano.

⁴ La generación hispanomexicana y la literatura chicana comparten ciertas problemáticas comunes: nacionalidad, educación, nostalgia, preservación de valores, exilio, asimilación y rechazo, idiosincrasia, identidad, patria perdida, entre otras temáticas de la experiencia humana del desarraigo. Sin embargo, la primera es netamente mexicana por sus temas, educación de sus exponentes principales, aportaciones a la cultura y adopción; en cambio, la chicana es una parte de la literatura estadounidense, aunque se exprese en español, incluya en sus temas a los mexicanos de la diáspora, o en sus remembranzas incluya la nostalgia del terruño.

gusto literario en boga. En definitiva, es un cuerpo extraño en una tradición adocenada que se rige por los valores encarnados en la disciplina, el rigor, la autocorrección, la sistematización de la lectura y la autocrítica. Valores y usos —aspiraciones nuestras— a los que, según los testimonios y ponderaciones personales disponibles, no era adepto ni mucho menos alternaba con ellos de manera consistente.

Temperamento que, en su momento, recordó Raúl Busterso:

Yo a él, en persona, ya lo había visto sentado en una mesa del café “El Perro Andaluz”, rodeado de cineastas, escritores, actrices, actores y mujeres elegantes [...] Soplabla el viento y él se reacomodaba el mechón de pelo que le viajaba de un lado al otro de la cabeza, parpadeaba muy fuerte un par de veces, hacía un gesto de boxeador con cualquiera de los dos brazos y se quedaba mirando fijamente a ninguna parte. Desconcertaba a los demás. Se reía cuando aparentemente no había nada de qué reírse. El que estaba hablando no sabía si se reía con él, o de él y Pedro seguramente se reía de otra cosa. Cuando ya nadie lo esperaba, los sorprendía a todos, poniendo atención.⁵

Su más joven crítico comentó en una ocasión, a raíz de su muerte:

Se trata de un creador nato de un potencial imaginativo singular y excepcional, egresado del dibujo, la arquitectura, el cine —pasión que comparte con su admirado [Dino] Buzzati— y los cafetines, que *sólo en segunda instancia es un escritor*. Y una rara especie de escritor: no es el prosista elegante, de admirables malabarismos verbales y de maniático perfeccionismo en la depuración estilística [...] Prosista despeinado, distraído, desaliñado, salvaje, como si no tuviera tiempo para releerse y menos para reescribirse, en su urgencia por apresar lo concreto, lo tangible de la realidad que observa con ocio agudo, y la cual demasiado frecuentemente es así, como su estilo, desaliñado, brutal.⁶

⁵ Raúl Busterso, “Pedro F. Miret”, en “La Jornada Semanal”, 12 de julio de 1989, p. 12.

⁶ Luis Ignacio Helguera, “Pedro F. Miret (1932-1988)”, en *Vuelta*, vol. 13, núm. 151, junio, 1989, p. 56. (Cursivas mías.)

La de él fue una escritura silvestre que se alimentó con el automatismo, la sobredosis de puntos suspensivos y la escasa apelación a la metaliteratura; en sus escritos literarios difícilmente se hallará alguna referencia, asociación o paráfrasis literarias.

Estudiar su obra y documentar su vida misma, aportarían ciertos aspectos no estudiados de su convivio en la república literaria, que se dio de los años cincuenta a la década vigésimica de los ochenta, el tiempo vital de Miret. Pongamos por caso éstos: su idiosincrasia literaria y generacional, tradiciones, usos, técnicas y recursos literarios; compadrazgos, modos de vida, interrelaciones personales o cenaculares, educación literaria o sentimental, patrocinios —uno de los bienes más preciados en la evolución, promoción y consolidación de un escritor en la edad contemporánea, de los que Miret no se benefició en vida—. Aspectos particularmente llamativos en el caso de Miret por su condición de “extranjero” en patria criolla, y en general por el origen ibérico de la migración.

Respecto a su vida, singular en sí misma, ofrece materia de estudio por la versatilidad de su persona (arquitecto, pintor, guionista, narrador, escenógrafo, actor) y obra, cuyos atributos se desdoblán en sus temperamentos narrativos de cuentista, comentarista literario, dramaturgo y novelista. Sin embargo, el deslinde de la figura pública ahí termina, pues es la esfera que concierne a las tareas de la crítica y las labores del historiador literario, aunque también el carácter y la psicología del ciudadano Miret explicarían proporcionalmente su obra, por lo tanto es indispensable conocer algunos de sus pormenores para tenerla como piso subterráneo de su escritura narrativa. No obstante, la familia

inmediata (esposa, hijas) y algunos de sus contemporáneos (José de la Colina, Juan José Gurrola, Gerardo Deniz, Raúl Busteros, Tomás Pérez Turrent), las fuentes verídicas de esa información, apenas nos han revelado ciertos hábitos, facetas, manías, rasgos, gustos y aficiones, los claroscuros que distinguen a una personalidad.

En cierto momento, Deniz trató de desmenuzar en un olvidado ensayo los complejos edípicos que batallaban en su amigo;⁷ personalmente no pretendo escarbar en las cicatrices ni en las heridas abiertas de su memoria, o los huecos dejados vacíos, porque el acercamiento en el que me empeño no llegará ni recurrirá a la lectura psicoanalítica, ya que ésta por sí misma impulsaría un estudio particular que exploraría los intrínquilis entre literatura y psicoanálisis: el caso Miret.

Por último, el acercamiento aquí planteado proporcionaría no sólo la novedad del análisis literario sobre un caso olvidado en la historiografía literaria, sino también trazaría líneas paralelas entre los escritores nacidos en México y los naturalizados mexicanos a causa de la guerra civil española; de la misma manera, esta aproximación trazaría el influjo de las figuras que los tuvieron bajo su tutela (Alfonso Reyes y Max Aub, para ambos contextos, astros en el firmamento del medio siglo mexicano). Pero ante todo, pretendo un estudio integral de la estética creativa de Miret, pues aquí se dará noticia primera de los variados registros y temperamentos (cine, arquitectura, dibujo,

⁷ Gerardo Deniz, "Un tema de Miret. I", en "El Semanario Cultural", suplemento dominical de *Novedades*, México, núm. 351, 8 de enero de 1989, pp. 1-2; "Un tema de Miret. II y última", en "El Semanario Cultural", suplemento dominical de *Novedades*, núm. 352, 15 de enero de 1989, pp. 3-4. Para Deniz, Miret se convirtió en un tema más de sus "narrativas", ya que puede localizarse en casi cualquier artículo firmado por él.

literatura) con los que se valió en su intento para armar, tal vez desanimadamente, una estética poco usual para su época e incluso para el siglo en el que vivió, que para calificarla primariamente recurriré al muy trillado pero al fin adjetivo literario de *rara*, que lo sitúa y describe a la perfección. ¿Una estética de lo raro? Sí, y una poética. Entonces tendríamos a Pedro F. Miret como un escritor raro que irrumpió en la medianía del siglo XX.

Miret se inscribe en esa corriente ajena y equidistante al canon — considerado aquí como paradigma literario— que lo empata con Francisco Tario, otro caso raro de las letras mexicanas del siglo pasado.

Los raros del siglo veinte: Miret y Tario. Miretario. Sin embargo, en qué consiste esa *raridad*. En el apartado y capitulado siguientes procuro su definición. Adelanto que la noción ortodoxa de estilo literario no encaja en la definición de su escritura.

“Un signo de originalidad, comentó Harold Bloom, capaz de otorgar el estatus canónico a una obra literaria es esa *extrañeza* que nunca acabamos de asimilar, o que se convierte en algo tan asumido que permanecemos ciegos a sus características.”⁸

MIRETARIO

Dicha rareza se explicará en función de la literatura miretiana; es decir, se atenderá al compacto conjunto de su obra de ficción disponible al público (*Esta noche... vienen rojos y azules*, *Prostíbulos*, *La zapatería del terror*, *Rompecabezas antiguo*, *Insomnes en Tahití*), pero también recurrirá y

⁸ Harold Bloom, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, traducción de Damián Alou, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 14. (Cursivas mías.)

recopilará la obra periodística dispersa en la prensa mexicana de la época (la revista semanal *Sucesos para Todos* y el diario *El Universal*) y la obra inédita (*Eclipse con explosión* y “El hombre del abismo”). Aunque también me detendré a ponderar su trabajo cinematográfico y arquitectónico, pero en menor medida, claro, pues el cometido final es la documentación y el estudio integrales de su legado literario.

Inicialmente abordada así, la estética de lo raro se define por su carácter alterno, subyacente, pretérito y, a su manera, ambiciona la permanencia en el panteón de las letras. Si no llega a conformar un río subterráneo, al menos da origen a un manantial, a un borbotón de vitalidad para los escritores numerados que trasiegan con él.

A su manera, también constituye un paradigma literario para sus acólitos y seguidores, en otro modelo subyacente al cual apela un puñado de escritores pues, en el caso específico de Miret, se trata de un escritor para escritores, quiero decir que su público objetivo ha sido conformado exclusivamente en las dos últimas décadas por literatos. En fin, como caso se trata de un genuino escritor de culto y, como tal, considero que es el único mexicano que disfruta de esa naturaleza. La consagración *sui generis* de un raro.⁹

Tanto Miret como Tario tienen sus respectivos club de *fans* y círculo de lectores cuyos principales animadores y suscriptores se encuentran justamente

⁹ Apenas cinco antologías lo registran en sus censos recientes, en el siguiente orden cronológico: Christopher Domínguez Michael, “Pedro Fernández Miret. ‘Tormenta sobre Europa’ ”, en *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, FCE, 1989, tomo II, pp. 293-305; Luis Ignacio Helguera, “Niño”, en *Antología del poema en prosa en México*, México, FCE, 1993, pp. 368-369; Mario González Suárez, “La zapatería del terror”, en *Paisajes del limbo. Una antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, Tusquets, 2001, pp. 101-139; Alejandro Toledo, “24 de diciembre de 19...”, en *El hilo del minotauro. Cuentistas mexicanos inclasificables*, México, FCE, 2006, pp. 132-154.

entre la inteligencia y los protagonistas de la vida literaria mexicana. Los dos han perdurado en la memoria porque su lectura es habitual, silenciosa y trasiegante; porque proponen valores literarios más afines a la república literaria, como institución viva, que al panteón de las letras, el locutorio de los cadáveres, cuya lengua perpetuidad se pone a prueba en cada acto de escritura. Como poéticas, sus creaciones obedecen a un cuasi sistema que se vale de un vocabulario, temas y estilos, personajes y escenarios, tiempos y modos, ritmos, tesitura y epifanías. Al fin, una retórica.

En el caso particular de Miret, dicho arte se abona y beneficia de recursos y técnicas procedentes de otras disciplinas artísticas, las ya expresadas arriba: las fantasmagorías del cine, la poética del espacio arquitectónico, el trazo y la línea del dibujo, las veleidades de la literatura, así como de una afición suya: la música, afición travestida de melomanía. De ese entrecruzamiento disciplinar, surgió una la mezcla mestiza de la hibridación genérica. Hasta aquí, entonces, los más apreciados componentes de la estética miretiana de lo raro. Silencio. Línea. Palabra. Espacio. Ritmo. Imagen. Tiempo.

Tales componentes más la contemplación pasiva de la realidad, en las ficciones cuentísticas y novelares de Miret, sufrieron un proceso de licuefacción de cuyas mezclas textuales se obtuvo la cera con la que se estampó el sello indeleble de una genialidad incomprendida, administrada para el fracaso y el olvido: el sino de los raros.

Es probable que los motivos de su rareza escritural se encuentren en las temáticas frecuentadas por él, muy distantes de las preocupaciones estéticas y sociales de la época, así como de su comunidad inmediata; aquellas temáticas se encuentran en un perímetro alejadísimo de las causas del éxodo, no son

sensibles a la añoranza, el sentimiento de la patria perdida y el postergado retorno, que detonaron las narrativas y líricas del exilio. Ésta es mi hipótesis de trabajo, a la que agrego unas conjeturas complementarias: la dificultad de lectura que imponen los relatos miretianos, salpicados en cada periodo con inhabituales puntos suspensivos; sus invenciones cuentísticas son lineales, anticlimáticas y, por lo mismo, carecen de epifanía. Por lo que colijo de su lectura que, para él, al registrar la condición y la experiencia humanas, no era necesario recurrir a ningún tipo de revelación. Esa falta de peripecia —en su sentido literario: la mutación súbita que ocurre al protagonista de una escena dramática— distingue su obra. En él no se resuelve el nudo climático con un cambio inopinado de la acción dramática. Invariablemente sus finales son contenidos por una *implosión*, no estallan pirotécnicamente, se reservan para sí.

Fernández Miret fue un hombre sin socializaciones, no alimentó las indispensables relaciones públicas que le hubieran dado brillo a una trayectoria ya de por sí singular. Vivió en la tertulia, no para la tertulia, acción que lo hubiera catapultado a otras esferas del poder cultural, o al menos la hubiera convertido en su atalaya.

Los propósitos de esta investigación coinciden con el programa de valoración planteado por Wilfrido H. Corral en su “¿Teoría de los raros?": “Junto a proyectos recuperativos particulares, que pueden mitificar, la transformación del canon raro debe empezar con una empresa bibliográfica de base que delimite un corpus, establezca prolegómenos, criterios interpretativos y colecciones de fuentes. De este procedimiento, factible, se podría obtener un

entendimiento renovado y más justo de lo que se conoce como *historia literaria*.”¹⁰

PADRÓN DE RAROS

Rubén Darío y Pere Gimferrer, en libros homónimos, censan a los principales exponentes de esa tradición de la extrañeza y la raridad. El poeta del modernismo bocetó la semblanza literaria de una docena de escritores marginales, entre ellos León Bloy, Villiers de l’Isle Adam, Madame Rachilde, Max Nordau, Jean Richepin, Leconte de Lisle y Eugenio de Castro y otros cuantos más. Sin embargo, también consideraba rarezas literarias a Paul Verlaine, Henry Ibsen, José Martí, Edgar Allan Poe e Isidore Ducasse (con el buen nombre de pluma de *Lautréamont*), escritores que por sí solos forman un continente narrativo hoy plenamente visitado en sus geografías por los lectores contemporáneos, que no son pocos.¹¹ Varios de ellos auténticos raros clásicos.

Excéntrico él mismo, Gimferrer recorrió los caminos de la literatura universal para realizar un censo demográfico de las personalidades fronterizas, solitarias, malditas, extravagantes, marginales, en una palabra adjetival: el escritor que fue y es hoy una rareza literaria. Y encontró a los desconocidos, porque un “raro” es eso: un desconocido, un extraño en y para su tradición. Aunque en ese viaje a lo ignoto no se encontró con el íngrimo Miret, a pesar de compartir catalanidad, ser escritor de la periferia, un típico forastero en la república literaria y un aventurero en soledad, que son algunos de los rasgos que distinguen a los protagonistas de esa literatura extraña y rara. “Escritor

¹⁰ Wilfrido H. Corral, “¿Teoría de los raros?”, en *Paréntesis*, año 1, núm. 8, marzo de 2001, pp. 12-13. (Cursivas del autor.)

¹¹ Rubén Darío, *Los raros*, Zaragoza, Libros del Innombrable, 1998, 301 pp.

aislado y esencialmente excéntrico”, dijo de él uno de sus antologadores.¹² Miret sigue siendo un extraño hasta entre los raros de la literatura universal.

El padrón de raros de Gimferrer asciende a siete docenas, procedentes de todas las lenguas, culturas y geografías de la literatura universal. Tomados al azar, algunos de ellos son los siguientes: Bartolomé Leonardo de Argensola, Guy Dupré, Estefanía de Requesens, Juan de Espina, Eduardo López Bago, Carlo Goldoni, José María Eguren, Giorgio Baffo, Messire Pierre de Bourdelle, pero baste con estos nombres de escritores desconocidos y raros, excéntricos y modernos. Habitantes de una ignota república letrada.¹³

La revaloración de los escritores raros es una tradición literaria gala, cuyo origen bicentenario se remonta a Paul Verlaine, quien en 1884 escribió en razón de ensayo *Les poètes maudits*, como un afán de recuperación de los poetas malditos, fórmula con la que él mismo se distinguía, por su ebriedad, catolicismo converso y “obsesión” por la poesía.¹⁴ Los no tan raros, por ser ya unos auténticos clásicos, fueron entonces los poetas simbolistas Paul Verlaine, Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé, además del atribulado Philippe-Auguste Villiers de L’Isle-Adam. Los únicos raros, para nuestra época, son Tristan Corbière y Marceline Desbordes-Valmose, perdidos en el panteón galo de las letras.

En este censo deben estar presentes los mexicanos Julio Torri, Efrén Hernández y Gerardo Deniz; los rioplatenses Macedonio Fernández y

¹² Christopher Domínguez Michael, “Pedro Fernández Miret...”, en *op. cit.*, tomo II, p. 293.

¹³ Pere Gimferrer, *Los raros*, Palma de Mallorca, Bitzoc, 1999, 343 pp.

¹⁴ Paul Verlaine, *Los poetas malditos*, edición y traducción de Rafael Sender, Barcelona, Icaria, 1980, 132 pp.

Felisberto Hernández, indudablemente raros en el canon latinoamericano del siglo XX.

LA TENTACIÓN DEL CINE

Tradicionalmente el cine, la arquitectura, la música y el dibujo han sido las artes más afines a la expresión literaria en México —tal como en el siglo XIX el médico literato fue una profesión corriente—, disciplinas que, ya se apuntó arriba, Miret frecuentó con genuina devoción. Sin embargo, como medida de contención a este estudio, nada más daré cuenta de la tradición que ha alimentado simultáneamente al cine y a la literatura. Una frondosa tradición que se remonta a los mismísimos orígenes del cine mudo nacional y que aún hoy prevalece en las vocaciones cinematográficas de —por mencionar a un par de impares narradores— Vicente Leñero y Guillermo Arriaga, narrador que es a la vez el autor del guión de *Amores perros*, la película mexicana de mayor impacto socio cultural en la última década.

¿Por qué sólo del cine? Porque es el otro medio donde Miret mejor y más se expresó, mayormente frecuentó y del que pueden inferirse y trazarse los nexos que engarzan el cine con la literatura. Los vasos comunicantes entre la palabra y la imagen. Y porque de esas relaciones nace y se robustece una tradición netamente nacional digna de estudio, que por lo demás ya se ha planteado, abordado y, de manera relativa, estudiado en los medios académicos nacionales e internacionales: los escritores en el cine mexicano, del tránsito entre Federico Gamboa a Guillermo Arriaga. De nuestra inmaculada *Santa* hasta el loco amor de *Amores perros*.

Idealmente, un repaso somero transcurriría de los ateneístas, los Contemporáneos, el exilio republicano y el Medio Siglo, hasta los escritores afines al Nuevo Cine, pasando por otra personalidad inclasificable por fronteriza: José Revueltas. Tal acercamiento, empero, rebasa los límites naturales del tema aquí planteado, por dicha razón me centraré en las tentaciones fílmicas que alimentaron la imaginación cinematográfica del exilio español, pues ahí se localiza una veta de estudio explorada con parquedad y aún sin beneficio para los estudios literarios o culturales.¹⁵

Ahora bien, las películas en las que intervino Miret —únicamente como guionista, aunque también participó como actor y escenógrafo— equivalen casi al mismo número de sus libros publicados, a saber: *La Puerta; La hora de los niños; Arde baby, arde. Burn, Baby, Burn. Lucky Johnny Born in America; Nuevo Mundo; Cananea; Bloody Marlene. El brazo de oro e Historias violentas*. En este recuento también comentaré sus guiones inéditos, pero siendo documentos parcialmente por localizar y registrar en los archivos o bibliotecas de las instituciones encargadas de velar por la conservación de la documentación con valor artístico, reservo su comentario para el lugar y tiempo respectivos. Adelanto que la Cineteca Nacional de México, la Filmoteca de la UNAM y dos archivos biblioteca de escritores (Miret y Juan José Gurrola †) resguardan entre sus acervos parafílmicos y bibliográficos al

¹⁵ José de la Colina, en “Los transterrados en el cine mexicano”, en Eduardo Mateo Gambarte, *El exilio español en México, 1939-1982*, México, FCE-Salvat, 1982, pp. 661-680, fue uno de los primeros escritores con la sensibilidad fílmica para registrar sus aportaciones al cine nacional. Aunque siguió con puntualidad el ensayo de Roman Gubern, *Cine español en el exilio, 1936-1939*, Barcelona, Lumen, 1976, 239 pp.

También al respecto, véase en el capítulo III, “La palabra. La imagen”, que es un acercamiento inicial sobre la participación generacional de los escritores naturalizados mexicanos en el cine sonoro del siglo XX, que constituyeron una sólida tradición de la imagen.

menos siete guiones inéditos y otros tantos originales llevados a la escena fílmica. Su noticia y recensión las retengo para los capítulos IV y V, “La palabra. La imagen” e “Inédita (Dramática, fílmica y cuentística)”, respectivamente, donde hay una noticia puntual de cada uno de ellos.¹⁶

EL PROBLEMA MIRET

Para acotar el objeto de estudio planteado aquí, parto de una perspectiva de análisis que privilegia la observación personal del fenómeno literario, la documentación meticulosa del biografiado, el registro minucioso de los archivos y la actualización exhaustiva de la bibliografía de y sobre el narrador nacido en Barcelona (España) el 22 de abril de 1932, aunque ese rigor en el tratamiento de la información, administración y sistematización del saber literario lo adobaré con anotaciones y comentarios ensayísticos, pues considero que el renacimiento de la obra miretiana se deberá, en parte, a la amenidad, exactitud y prestancia de sus exégetas.

Por la naturaleza de dicho tratamiento y abordaje, espero entretejer con suficiencia el problema Miret, situarlo en su contexto cultural e historia literaria pero, por ser imprescindibles, también en el tiempo y espacio histórico que le correspondió habitar y transitar, ya como español de nacimiento, ya como mexicano por adopción. Repito: Pedro F. Miret es un escritor que *pertenece* a la cultura mexicana y como tal debe colocarse en la historiografía literaria respectiva. Para atajar las objeciones a este planteamiento, en el siguiente capítulo I, “Las posibilidades del diálogo”, en

¹⁶ El Centro de Documentación e Información de la Cineteca Nacional (México), Departamento de Guiones; la Filmoteca de la UNAM y los archivos biblioteca de Juan José Gurrola y Pedro F. Miret.

cuyo apartado “Los bienes de la tribu”, asiento su condición de nacionalidad, ciudadanía cultural y aportaciones al patrimonio artístico mexicano.

La guerra civil española fue un fenómeno histórico que tiene una presencia obligada en el planteamiento de la investigación, aunque de manera secundaria o colateral; sin embargo, es tal su complejidad y tanta la información disponible generada en casi siete décadas de documentación, que correría la suerte de rebasar los límites y perspectiva de un análisis literario como el que aquí se propone, pero tampoco resulta pertinente sustraerse a las razones del conflicto bélico.

Finalmente, a manera de hipótesis de trabajo, planteo que Pedro F. Miret fue un escritor ajeno a las modas, a los usos literarios en boga, que perteneció —se relegó a sí mismo, también sería pertinente decir— a una tradición postergada de la historia cultural mexicana, la cual encuentra en Francisco Tario a otro de sus epígonos, en la rareza y poética del silencio —sobre todo callar, no vanagloriarse ante el alumbramiento literario—. ¹⁷ Por ello sostengo que el primero no perteneció a ningún grupo, capilla o corriente literaria, más que a la cerrada tertulia de amigos (los Taibo, José de la Colina, Gerardo Deniz, José Antonio Alcaraz, Luis Alcoriza, Arturo Ripstein y Felipe Cazals, Rafael Castanedo y Tomás Pérez Turrent, el círculo de amigos más cercanos; Max Aub y Luis Buñuel, su cielo protector), decisión mediada por su personalidad y el principio ético-estético de la marginalidad.

En el panorama del medio siglo anterior, no existió ningún temperamento artístico equiparable, tampoco encuentro algún antecedente con el que pudiera

¹⁷ Puede trazarse otra coordenada que los emparenta: ambos acostumbraron en sus narraciones los ambientes y escenarios, los recursos y fantasmagorías de la literatura gótica.

establecerse un horizonte de influencias (fílmicas o narrativas). Éste es un rasgo peculiar de la estética de lo raro: en apariencia carece de precedentes, aunque irradia valores que se convierten en un influjo, en una motivación, en bonos de intercambio entre los integrantes de una elite cultural.

Miret sigue siendo un escritor de y para escritores, invariablemente como todo raro. Y su mayor ascendiente cultural, mejor dicho, literario, se proyecta entre los jóvenes que forman las nuevas generaciones de escritores. La nota siete es una demostración de este parecer.

La obra miretiana adquiere importancia en el presente porque en ella confluyen modos narrativos, usos cinematográficos, diseños arquitectónicos, conformación del espectro humano y el silencio pautado proveniente de la música. La visión de mundo de un hombre cuya educación sentimental y formal transitó entre dos culturas y dos idiosincrasias. Su educación formal en los colegios españoles lo ensimismaba en un reservorio ibérico; la sentimental lo obligaba a absorber por todos sus sentidos la ingrata realidad mexicana. Domeñarla fue uno de sus problemas existenciales.

No fue Miret un escritor *avant la lettre*, pues el concepto mismo de vanguardia le era ajeno; en cambio, sí se puede afirmar y, por lo tanto proponer, que se trata de un escritor con un porvenir incierto, como el de todo raro. La moda al menos le garantizaría un nicho de perpetuidad fugaz. Tal vez sea un escritor del futuro, reservado para las nuevas generaciones de lectores más habituadas al *remix* estético, sensibles a la combinatoria y mezcla de las disciplinas artísticas; sin embargo, como a todo raro, su horizonte de futuro se encuentra en la avidez y demanda de sus lectores presentes.

I. LAS POSIBILIDADES DEL DIÁLOGO

LOS OFICIOS DEL PERIODISMO

De los artículos periodísticos publicados por Miret, obtenemos la formación humanística del escritor, preocupaciones sociales, inclinaciones musicales, lecturas literarias, afinidades electivas, crítica cinematográfica, tertulia y adscripción generacional, además de la promoción de valores y nuevos talentos literarios. Aunque también el ámbito periodístico ha sido el cuadrilátero de las primeras sombras, los pininos literarios donde se practican los ejercicios de estilo, el lugar de encuentro para los hallazgos estilísticos, el gimnasio léxico, la pila bautismal de los títulos, la forma de interrelacionarse con los otros a través de la palabra escrita y, sobre todo, la socialización de los saberes adquiridos.

La escuela del periodismo suelta la pluma, domeña la palabra, ordena la escritura, concierta los silencios, las pausas y los ritmos. Por ella se logra claridad, cohesión temática y coherencia en el asunto. Es el espacio primordial para la práctica de la escritura portátil, que no por ligera y leve, prescinde de las cargas de profundidad. Asimismo, para los escritores que han practicado el periodismo fue el lugar donde las arquitecturas textuales encontraron para su ejercicio su mejor recinto de práctica. Domeñar la forma, adquirir los usos del remate y valores de la *jiribilla*, no sólo se documentan en las colaboraciones, también ahí se pusieron en acción y ejercicio para obtener un grado de

dominio. Habitualmente la escuela del periodismo, en nuestra tradición cultural, corre paralela al oficio de la escritura literaria. De hecho, es difícil encontrar a un literato consolidado que no haya transitado por las aulas del diarismo. La educación literaria pasa por sus estancias. Como en otro momento, fue el trabajo editorial o la publicidad. Ejemplos abundan de esas incursiones laborales: Alí Chumacero, Augusto Monterroso, Felipe Garrido para el primer caso; para el segundo, Salvador Novo, Juan Rulfo, Raúl Renán o Álvaro Mutis. Trabajos que en su momento incidieron en el dominio de la palabra, y de ahí a la creación poética y la invención de mundos imaginarios.

En este siglo, las tareas de divulgación que conlleva el periodismo cultural acarrea puntos de escalafón al profesor universitario; al analista literario, prestigio social y cultural; al escritor, una vitrina de cristal para mirar y ser mirado. Ahí se encuentra un mecanismo de publlirrelacionismo personal y de la obra.

Para los protagonistas de las letras nacionales, el periodismo no sólo ha servido para poner el pan sobre la mesa, también desde el siglo XIX fue un ventanal desde donde se comentaron los sucesos del día, se reseñaron las novedades editoriales, se aglutinaron las capillas en torno a una figura; y la formación del gusto literario, como su consagración, lograron en ese medio uno de sus más depurados espacios de consolidación.

La ventana que ofrece el diarismo, en sus vertientes de columnista de artes visuales, analista literario o periodista cultural, posibilita una reputación, también en el futuro inmediato amasa una obra elaborada por las partes periodísticas, así como ofrece un escaparate para exponer criterios de lectura, orientación lectora al ofrecer claves de lectura a los seguidores, del mismo

modo que sostiene un juicio. En fin, con este ejercicio periodístico se forma a la opinión pública y se la educa, además de incidir culturalmente en la promoción de las generaciones, el éxito de sus integrantes y la consagración literaria. La suscripción al canon se aviene con la ronda de las generaciones, el suceder del gusto y el espíritu de la época. La crítica también aquí obtiene y desempeña un papel de privilegio, ya impulsando o ya callando sobre el autor y su obra. En la república literaria, la crítica asume el cuarto poder.

OFICIO DE ESCRITURAS

De su promoción literaria, Pedro F. Miret fue uno de los periodistas que acometió los hechos culturales —los políticos no acostumbró abordarlos— desde la atalaya de los diarios nacionales y las revistas de actualidad. Esas publicaciones periódicas fueron fundadas o dirigidas por transterrados españoles, tal es el caso de la revista semanal *Sucesos para Todos* (Francisco Sayrols), o “El Universal en la Cultura” (Paco Ignacio Taibo I), suplemento sabatino del diario *El Universal*, ambos editados en la ciudad de México. Para él “escribir un libro es un monólogo. Escribir en un periódico abre posibilidades de diálogo.”¹

En apariencia, su obra como articulista es parca, aunque ya se verá que no fue así; al detalle se registra en uno de los apéndices que acompaña esta obra, en particular en la “Hemerografía”. Abarca unos cuantos años de ejercicio como articulista, ejercidos en dichas publicaciones periódicas: su primera incursión fue en *Sucesos para Todos*, donde colaboró semanalmente

¹ Pedro F. Miret, “Oíamos ayer...”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 31 de octubre de 1986, p. 1.

con la columna “Pedrazos” durante el bienio 1969-1971, dos años ininterrumpidos en que aparecieron sus comentarios en la sección Zona Libre, que era dirigida entonces por el hoy afamado caricaturista *Magú*.

Más que comentarios culturales, se trata de sus iniciales pininos periodísticos, ahí se encuentran sus primeros escauceos narrativos, los experimentos gráficos donde fundió el texto y la imagen, recurriendo a la técnica del *collage*.

Su segunda experiencia periodística ocurrió en “El Universal en la Cultura”, donde colaboró de 1986 a 1988, dos años en que habitualmente Paco Ignacio Taibo I, el director de la sección cultural de *El Universal*, alentó y animó sus labores como promotor cultural. Allí sí, el comentario de actualidad, la reseña, el apunte urbanístico y la promoción de sus pares generacionales encontraron el espacio adecuado para su exposición y divulgación. En esas colaboraciones también se pueden inferir sus influencias, gustos literarios, pensamiento político y, sobre todo, el acervo cultural de su educación estética. Explícita y abiertamente manifiesta su parecer sobre las desgracias de la guerra fratricida, el exilio, las comunidades de la diáspora, sus caudillos culturales, su educación sentimental y artística. Adquiere enorme sobrepeso la apreciación artística de sus connacionales; es decir, la de los transterrados. Las manifestaciones del cine, la literatura, las artes plásticas configuraron el epicentro de su crítica. La literatura mexicana, latinoamericana y, en menor proporción, la europea encontraron su lugar en los círculos exteriores de la diana.

Allí, en esas dos publicaciones, innovó, acuñó y practicó su oficio de escrituras, ya literarias, ya periodísticas. La novedad de los puntos

suspenso, el *collage* de artes plásticas y literarias, encontraron el espacio idóneo para su exposición.

Excepcionalmente publicó en otros espacios, apenas uno en cada una de las siguientes publicaciones omniscias, en las revistas *Diálogos*, *La Semana de Bellas Artes*, *Viceversa*, *Nueva Sociedad* —de Caracas, Venezuela; su única intervención en una revista extranjera—, y en los suplementos culturales “El Semanario Cultural de Novedades” (*Novedades*) y “Sábado” (*Unomásuno*).

Previo a la presentación, análisis y comentario de la obra periodística de Miret, me detengo en tres escritores mexicanos, de quienes ya se dispone total o parcialmente recopilado su trabajo publicado en diarios mexicanos. El propósito de tal escorzo, es trazar las líneas convergentes, paralelas e intersecciones de sus formas unipersonales de ejercer el periodismo cultural —o político, en uno de los casos—, así como circunscribir sus núcleos temáticos, nichos estéticos y canteras ideológicas.

Los tres son contemporáneos, pertenecen a la misma promoción, aunque dos de ellos comparten la misma filiación del grupo inicial: Tomás Segovia (1927) y Federico Patán (1937): el de la generación hispanomexicana; el tercero, Salvador Elizondo (1932), obtiene su adscripción en la generación del Medio Siglo. Por si se preguntan qué hace aquí Elizondo, responderé que a partir de su figura trazaré un punto de fuga que me permitirá establecer los perfiles, el fondo y una línea de horizonte para poder dibujar el contorno de las siluetas que participaron en la generación ampliada del Medio Siglo.

Conviene descartar, sin embargo, en los dos primeros el elemento nacionalista del ordenamiento por anacrónico e inoperante; en estricto sentido, los tres han de pertenecer a la misma generación literaria, la ya mencionada

del Medio Siglo. En el siglo XXI ya nadie osaría considerar como extranjeros a Miret, Patán, Deniz o Colina, que son mexicanos por derecho propio; mexicanos por la obra publicada en el país, temáticas, adopción de ciudadanía y la gracia pública de sus letras.

ARCHIPIÉLAGO DE RAROS

Así bocetada la apuesta generacional, el primero en introducir es Salvador Elizondo, quien comparte con Miret el año de nacimiento (1932), rareza y obra literaria esbelta, además de sus aficiones por el cine, la pintura y la música. El segundo es Federico Patán, integrante de la misma promoción literaria, polígrafo, practicante de un ejercicio periodístico *sui generis*, consolidado durante décadas en las que comentó semanalmente para “Sábado” las novedades editoriales relativas a la literatura mexicana o extranjera; especializándose en la creación narrativa, ante todo. La compilación de sus reseñas literarias, afortunadamente, están disponibles en los escaparates de las librerías.

Por una veintena de años, practicó en “Sábado” el periodismo cultural, en su vertiente ensayística, comentando las novedades editoriales de los escritores jóvenes, promoviendo o amparando a los escritores en vías de consolidación y dialogando con nuestros grandes literatos. Sus comentarios en el suplemento del *Unomásuno* fueron la sanción más calificada en la república literaria.

Para concluir el tríptico, aunque de manera colateral, haré mención a un tercero, Tomás Segovia, particularmente a su obra periodística ya recopilada, un escritor que no ha sido ajeno a la práctica del cine —tal como se verá en el

capítulo siguiente—, al ejercicio de las formas poéticas, el ensayo o la imaginación cuentística. Con seguridad, es el único de su promoción que ha vuelto a la tierra nativa ya para laborar, ya para residir en ella, aunque suele transitar entre ambos continentes.

Parentéticamente, apunto que los tres han sido traductores literarios altamente reconocidos; de igual modo, los tres han sido afamados catedráticos universitarios. Asimismo, ese trío ha practicado asiduamente el dibujo o la pintura. Y el cine ha sido otro de sus modos de producción textual pero, como ya se dijo, todo esto se documenta con amplitud en el capítulo IV, “La palabra. La imagen”. A él remito a los adelantados e impacientes.

Para José de la Colina, prologuista de *Pasado anterior*, a Elizondo —su autor— “se le puede clasificar en una escasa zona de inclasificables: los marginales o excéntricos o irregulares o, en fin, *raros*, de la literatura mexicana del medio siglo XX”;² asimismo comparte, también según De la Colina, con Julio Torri, Gerardo Deniz, Francisco Tario y Pedro F. Miret los márgenes del “escaso y lateral ámbito de nuestros *raros*”. Agrego a este archipiélago otro islote, el de Efrén Hernández, epígono de los raros, padre literario de Juan Rulfo. De otras latitudes americanas, procede Filisberto Hernández, el escritor uruguayo con quien Miret tiene mayores parentescos por la frecuentación de disciplinas, caracteres y vocación de olvido; quizá también en este conglomerado de islas tuviera que convivir José Bianco, el argentino escritor de fantasmagorías. Ellos son los verdaderos “narradores ocultos”. Archipiélago de soledades.

² José de la Colina, “El periodista de la *verandah*”, en Salvador Elizondo, *Pasado anterior*, México, FCE, 2007, p. 15.

En la reciente “tradición de la rareza”, como la bautiza De la Colina, ningún raro recibió distinciones literarias, reconocimientos gubernamentales o perteneció a instituciones académicas. Ninguno de los islotes mencionados (Torri, Hernández, Deniz, Tario, Miret; en el otro hemisferio, Hernández y Bianco), por el azar o la vocación o la disciplina, fueron miembros del Colegio Nacional o de las academias nacionales de la lengua, como fue el caso de Elizondo.

A mi parecer, el autor de *Farabeuf* fue un excéntrico joyceano, pero nunca un raro de corte clásico. Por lo demás, Elizondo es ya un escritor del canon literario y, por esa misma condición, un clásico de las letras mexicanas del siglo XX. De esa distinción no disfrutaban los demás raros mencionados, ni el resto de los literatos raros por marginales, anticanónicos; equidistantes de la consagración que obsequia la clasicidad. Sin embargo, recuerdo que no es éste el espacio para polemizar, dirimir o atizar una querrela por la marginalidad de aquél o aquellos escritores. Mejor volvamos al tema.

Curiosamente Elizondo —como Miret— también incursionó en sólo dos ocasiones en el ejercicio periodístico. El primer periodo sucedió entre 1972 y 1973 en la revista *Vuelta*, donde aparecieron los artículos con los que luego integró *Estanquillo*, libro con tres ediciones sucesivas (México, SepSetentas, 1973; *Vuelta*, 1992; FCE, 2001). El segundo periodo hilvana una serie que va de 1977 a 1979, cuyos artículos aparecieron en el diario *Unomásuno*, cobijados en la columna “Contextos”.³ Este centenar de entregas da forma a

³ Título con el que también rebautizó años después al de *Estanquillo*: *Contextos*, México, FCE, 2001, 223 pp.

Pasado anterior (2007), libro póstumo, aparecido un año después de su fallecimiento.

El credo de su crítica se localiza en “Propedéutica”, la octava entrega, donde expone los postulados que rigieron sus empeños analíticos, los cuales se aplican a los hechos del arte, la literatura, la vida, a las manifestaciones del espíritu de una sociedad, a las expresiones de la vida social que se desgajan en la tauromaquia, la ópera, el laboratorio o los estadios. Su intención es inscribir las cosas y los hechos, en un contexto crítico “tal que en lugar de entorpecer su apreciación o su interpretación, resalten los rasgos comunes por los que un concierto, una pelea de box o un crimen ingenioso son iguales ante la crítica cuya función no es la de valorar sino, simplemente, la de poner en claro”.⁴

Así, después de la enunciación de los propósitos de la crítica periodística elizondeana, se suceden sus colaboraciones, aparecidas en la plenitud de su madurez, en el dominio de sus herramientas, la seguridad de su fama y su gloria. A partir de ellos clarifica la política exterior mexicana y el papel de los escritores mexicanos en la diplomacia; sus aficiones por la pintura nacional (Herrán, Gironella, Geles Cabrera, Rivera), universal (Ryder Asco, Whistler, Avedon, Ingrès); naturalmente se suceden sus comentarios literarios a Paz, Conrad, Joyce, Céline, Lawrence, Xirau, Reyes, José Luis Martínez, López Velarde, Verne, Dujardin, Monsiváis; los bocetos de una teoría literaria inconclusa que abarcaría temas como el tono, el texto, la traducción, el paisaje, la naturaleza, lo efímero, el cuerpo y el deseo, la escritura o el eterno femenino; además de consideraciones todavía válidas sobre los impuestos a los creadores, el fisco, los derechos de autor, los artistas y la hacienda pública.

⁴ Salvador Elizondo, “Propedéutica”, en *op. cit.*, p. 51.

No deja de considerar sus relaciones de afecto con las cosas, los recintos y los actos de lectura: los libros, las bibliotecas o la relectura de viejos libros; incluso apuntala una ontología del ser mexicano en su “teoría del ajolote”, en otra colaboración enuncia “El ajolote como obra de arte”.

El tema menos abordado fue el del cine, ya que apenas se asoma a Julio Bracho y Serguei Eisenstein; el más llamativo es la tauromaquia, cuyos comentarios revelan a un aficionado a la lidia, un conocedor de las menudencias del capote acostumbrado a las oropéndolas del traje de luces.

La madurez de sus inquisiciones resulta evidente, pues ya se encontraba en el cenit de su creatividad —rondaba los 45 años—, tiempo vital en el que ya se ha asimilado un saber que se ha convertido en un conocimiento positivo, el cual le era necesario transmitir por su condición de escritor.

Tal inventario de temas, saberes, disciplinas y acontecimientos de la vida diurna, lenguas, hechos y efemérides muestran a un literato susceptible al mundo, dueño de sus herramientas analíticas, que ha domeñado la voluntad de estilo y que se comunica por su capacidad de expresión para clarificar la representación de las cosas y su realidad inmediata.

En esos dos años de práctica periodística en “Contextos”, la promoción de la generación sucedánea de poetas noveles no le fue ajena, tampoco los usos de la radio pública, menos aún el comentario de las evanescentes novedades editoriales, o la cultura empaquetada.

El ejercicio periodístico de “S. E.”, como acostumbraba firmar, fue consecuente con su voluntad analítica, puso en claro que el espíritu de una época se manifiesta en la vida social de una comunidad, en un abigarramiento de objetos y de hechos, de palabras y de cosas.

DE SÁBADO A SÁBADO, NARRATIVA DE AUTOCTONÍAS

Como crítico y ensayista literario, Federico Patán sobresale por sus décadas de escritura analítica, la cual ha sido otro de sus modos de producción textual cuya vitrina de exposición fueron, sobre todo, las revistas y los suplementos culturales. Este tipo de periodismo cultural da cuenta de las novedades editoriales, la aparición de voces nuevas en la narrativa mexicana, la consolidación de proyectos literarios, la proyección al éxito y la consideración al canon.

La república literaria ha tenido en él a uno de sus más preclaros críticos, no como elemento del sistema, integrante de la sociedad de letrados vivos o escalón en pirámide de poder, sino como analista de esos productos llamados libros, que soportan entre sus páginas invenciones imaginativas, novelorías o poéticas vernaculares. De este modo, en *No más de tres cuartillas, por favor. Reseñas sobre narrativa mexicana del siglo XX publicadas en el suplemento “Sábado” de Unomásuno*, Federico Patán recoge un centenar de recensiones sobre la narrativa mexicana —digamos cuento, apuntemos novela— de las dos últimas décadas del siglo pasado.⁵

El mapa elaborado por Federico le ha servido para trazar la cartografía de una literatura en proceso de gestación; dicho en sus palabras, “de una literatura en el proceso de hacerse”. Con esos materiales, vocación crítica y sistematicidad es como ha logrado su reputación de especialista en la literatura mexicana del siglo pasado. Adobe, mezcla y cuchara con que ha soportado su

⁵ Federico Patán, *No más de tres cuartillas, por favor. Reseñas sobre narrativa mexicana del siglo XX publicadas en el suplemento “Sábado” de Unomásuno*, México, Editorial Ariadna, 2006, 336 pp.

crítica literaria más reposada, cuyas distinciones se obtienen de la profundidad, la precisión, la técnica y las herramientas de la documentación bibliográfica.

En esa suma de cuartillas ha dado cuenta de cien escritores, multiplicada por otro tanto de libros firmados por Felipe Garrido, Mónica Lavín, Francisco Hinojosa, Rosa Beltrán, Jorge Volpi, Pedro F. Miret, Silvia Molina, Francisco Tario, Arturo Souto Alabarce y unas docenas más de celebridades del gremio de los narradores adscritos a una república literaria consolidada. Conviven en esta selección el narrador más joven —Agustín Cadena si no me equivoco—, con los más venerables —Raúl Renán y Carlos Fuentes—. Hay una clara predilección por la genealogía literaria de los escritores nacidos entre los años de 1950 a 1960, quienes son los que más han desaletargado la escena editorial de los últimos años.

El *Boom*, la *Onda*, el *Crack* tienen a sus epígonos muy bien representados en esta compilación reseñística, incluso las plumas menos gregarias encuentran su justo asiento y una ponderación. Si me permiten una observación, diría que hecho de menos los comentarios sobre Eduardo Antonio Parra, que leí en su momento, y los relativos a Cristina Rivera Garza, de quien ignoro si Federico se haya ocupado de alguno de sus varios libros narrativos, por ejemplo de la multipremiada novela *Nadie me verá llorar* (1999). Sobreentiendo que esas ausencias son una decisión que implica una crítica callada y, a la vez, un interludio para la reconsideración crítica.

Acuso también otra ausencia: la referencia de aparición del comentario, datación necesaria para establecer los puntos del abanico cronológico, pequeño detalle que tal vez se prescindió debido a que los comentarios a los

autores están ordenados por una secuencia alfabética —de José AGUSTÍN a Luis ZAPATA—. Menudencia que la razón práctica demanda por dos vías: la precisión de la información en su temporalidad y espacialidad, que se encuentra al final en la detallada ficha bibliográfica de cada libro comentado, y la carencia de la noticia hemerográfica, que arroja luces y sombras sobre el crítico, los momentos de su accionar, natural evolución y dominio del oficio de analista literario, que cumple Federico cabalmente en una de sus facetas de literato.

Las reseñas obedecen a una estructura que denota el grado de dominio en el género, cuyo *incipit* incluye una ligera referencia biográfica del autor (año de nacimiento y estado), alguna mención a un libro precedente si es el caso, una sinopsis argumental, la correspondiente valoración de la trama, los recursos utilizados y una apreciación sumaria del hecho literario en el *excipit*; al final del comentario, coloca entre paréntesis la respectiva fuente bibliográfica. Eso en cuanto a estructura, respecto a la función de comentarista de las evanescentes novedades literarias, es seguro que cada uno sus lectores tendría el libro referido en el horizonte de sus decisiones de lectura, próximas o aplazadas. Con ello cumple con uno de sus propósitos, alentar la lectura, censurar las novedades y ordenar las voces, como paso previo a la sanción de los valores. La historia documental de la narrativa mexicana vigesímica vendrá después, pues se trata de una tarea intelectual que obtendrá de la recensión crítica la materia arcillosa con que la moldeará. En términos de saldo, esa historia nos la adeuda Federico.

Ahora bien, en *No más de tres cuartillas, por favor...*, su “propedéutica” naturalmente incluye nada más los hechos de la vida literaria, y la literatura

nacional, desde el punto de vista del crítico luego historiador, importa en tanto que expresiones de la sociedad contemporánea, por ser manifestaciones de un espíritu que merecen atención para la posterior formulación de su historia cultural mexicana. A su vez, su estilística recurre al adjetivo vivificante, al orden musical de las palabras, al apacible discernimiento y al desenvolvimiento en espiral de una arquitectura textual que resguarda para su clausura un *ponch* graduado. Naturalmente, de sus comentarios se desprende una poética, en la que toda valoración del patrimonio literario es positiva, vale decir, asoma de la aplicación de un cúmulo de saberes previos; asimismo, se finca una ética en los criterios emitidos, pues en ningún artículo denuesta a la persona o a la obra en proceso de crítica.

Como en los ejercicios periodísticos de Elizondo, Federico aplica y administra un vasto registro de saberes; mientras en el primero la filosofía tenía una mayor especificidad, como las artes plásticas, la historia y la política, la música o la mundanal vida cotidiana para enriquecerlos; el segundo se concentra y alía del cine, las literaturas anglosajonas y el saber literario para analizar, documentar y sistematizar un patrimonio cultural que logra en la imaginación de la palabra sus vías de manifestación y permanencia.

EL ÚLTIMO CONTESTATARIO

El literato que cierra el trío es Tomás Segovia, escritor versátil cuyos campos de acción los agrimensora el cine, la actuación, la traducción, el dibujo, el periodismo cultural y la docencia, además de los géneros de escritura literaria, en sus vertientes de escritura ensayística, narrativa y poética.

El comentario periodístico de la actualidad tampoco ha sido un trabajo ajeno. *Plural*, *Vuelta*, los diarios *Ovaciones* o *Reforma* han dado cobijo a una voz declaratoria contra los conceptos de modernidad y su trastrocamiento en “posmodernidad” en los reinos de la literatura, el arte y el lenguaje. Tenemos entonces a un polemista “contra las ideas establecidas”, que pone en tela de juicio a los “dogmas del pensamiento moderno”. Segovia se afirma como el último contestatario que declara que “En el pensamiento, en efecto, no hay una posible oposición, lo único posible fuera de la sumisión es la resistencia.”⁶

El periodismo segoviano es declaradamente político, pues arremete contra el *status quo* cultural, político y lingüístico. Su forma de exposición privilegia la creación de un corresponsal imaginario con el que dialoga para exponer sus diferencias ideológicas. Matías Vegoso es el interlocutor que apareció en su columna “Cartas Cabales” en el diario mexicano *La Jornada* durante 1995.

ECTOPLASMA DEL ESCRITOR

La generación de escritores del exilio español, a la que perteneció Pedro F. Miret, tuvo unas características sociológicas específicas que sus integrantes compartieron como miembros de un grupo singular, entre ellas se encuentran el sentimiento de inseguridad, la vida en patria ajena, una idealización de España transmitida de padres a hijos, el influjo natural de la literatura

⁶, Tomás Segovia, “Honrada advertencia”, en *Resistencia. Ensayos y notas, 1997-2000*, México, UNAM-Ediciones sin Nombre, 2000, p. 11.

española, acaso también un “desligamiento espiritual de México y sus problemas”⁷ en su primera etapa de acoplamiento.

El exilio fue condición de Miret en un primer momento, pero al paso del tiempo, la asimilación y la consideración del tema en su obra personal y del grupo, se transformó en una especie de “visión exiliada del mundo”, en palabras de Roberto Ruiz, “[...] el destierro no sólo era un hecho histórico, sino también un castigo judicial, y que como tal podía cotejarse con otras penas, con otras reclusiones, incluso reclusiones de signo contrario, centrípetas y no centrífugas: la cárcel, el cuartel, el sanatorio.”⁸

En tanto que penas humanas, a Miret no le fueron ajenas la discriminación, el aislamiento por extranjería, por su condición de otredad, por su pobreza material.

Ahora bien, el exilio lo vivió como una herencia política familiar, como un valor en su educación activa; en su edad adulta como imposibilidad del retorno al país natal, como obligado distanciamiento de la España franquista, como participación en la comunidad inmediata familiar y en la de los inmigrados. En los particulares usos del lenguaje artístico a los que recurre, es evidente que se percibe de manera inmediata esa condición, tanto en el tratamiento de los temas, el léxico, los giros lingüísticos, como en los ascendientes, la actitud, así como en sus naturales adscripciones artísticas y sus afinidades.

⁷ Dolores Pla Brugat, *Els exiliats catalans. Un estudio de la migración republicana española en México*, México, INAH-Orfeó Catalá de Mèxic-Libros del Umbral, 1999, p. 17.

⁸ Roberto Ruiz, “Testimonio del exilio”, en *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995)*, edición de Manuel Aznar Soler, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona-Gexel, T. II, p. 672.

La lengua de Miret, es decir, su estilo, revela una identidad colectiva, una marca de grupo, la pertenencia a una tribu —por no escribir a una raza, afirmación políticamente incorrecta— que sobrevive en el destierro. Naturalmente todas estas descripciones lo acercan al ámbito peninsular, ibérico, por lo que podría afirmarse con toda razón que Pedro F. Miret fue un escritor español. Sin embargo, antes de enarbolar la naturalización y ciudadanía como argumentos de sobrepeso para atraerlo al acervo nacional apuntemos que habiendo llegado a los siete años de edad, forzosamente su trayectoria educativa transcurrió en México, primero en escuelas privadas fundadas por el impulso republicano hasta aprobar el bachillerato, luego su educación universitaria la desarrolló en el ámbito de la educación pública, donde la Universidad Nacional tuvo el más importante papel, pues ahí consolidó su asimilación a la sociedad mexicana; desde ahí proyectó su primera obra arquitectónica: una casa comunitaria para beneficio colectivo. Ahí también brotó su primer ascendiente entre sus contemporáneos, estudiantes de la entonces Escuela Nacional de Arquitectura,

Tanto el propio arquitecto [Juan Luis Esquerra] como otros colegas reconocen la influencia decisiva de su compañero de origen catalán Pere Miret. Este joven emigrado empleaba desde entonces el término ‘Lejanismo’ para significar la nostalgia de las expresiones plásticas de su tierra natal, lo que conllevaba un rechazo al funcionalismo de corte internacional; se trataba de un sentimiento contagioso que buscaba revivir la exuberancia de Gaudí, el ambiente mediterráneo de Sorolla, las promesas del impresionismo, como una defensa ante la invasión anodina de lo anglosajón.⁹

⁹ Louise Noelle, “Juegos de la memoria”, en José Luis Esquerra, *Esquerra y la arquitectura lejanista*, México, Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, 1994, p. 14.

Las experiencias laborales de Miret, mayoritariamente, se sucedieron en instituciones públicas mexicanas; en lo que concierne a su filmografía, sólo algunas de sus iniciativas cinematográficas fueron impulsadas por empresas de capital privado. En otro asunto menor, sus hijas mantienen la nacionalidad mexicana, adoptada por su abuelo, luego de haberle reconocido su condición de asilado político; a su albacea le fue concedida la naturalización hace décadas.

En lo que concierne a sus siete libros publicados, nada más dos fueron impresos inicialmente en el extranjero y más tarde en el país; el resto fue concebido, escrito, editado e impreso en México. Por tema, circunstancia, promoción y adscripción, su obra —ante todo— merece ser considerada mexicana, aunque se encuentre distante del canon, o mejor dicho, su forma de dialogar con la tradición sea otra más de las formas de la ruptura, la continuidad y la tradición. Ya que el escritor raro no es más que otro catalizador positivo de una tradición, puesto que sus particulares cultivos de hacer literatura se asientan en parcelas adyacentes a los paradigmas literarios culturalmente aceptados.

Por este simple acto de reconocimiento de nacionalidad, ya no se le abandonaría más en la orfandad, que incluso hoy lo distingue, pues ninguna de las historias literarias española o mexicana, reciente o pasada, lo afilia entre sus hombres de letras; o como parte de sus patrimonios culturales tangibles.

No creo que su nacionalidad sea en el futuro objeto de disputas nacionalistas, pero si las hubiere, aquí dejé apuntada la ectoplasma, que al desarrollarla en una reflexión analítica se convertirá en argumentos incontrovertibles.

Por lo demás, si hacemos caso a *De la Colina*, los raros viven fuera de la Historia, ajenos a las pretensiones de universalidad y sin la preocupación o inclinación natural por asociarse con una nacionalidad. En el fondo, constituyen una legión de escritores apátridas.

LOS BIENES DE LA TRIBU

A partir de estos largos prolegómenos, viene entonces el comentario a la obra periodística de Miret, que está dividido en tres partes para una mejor circunscripción de las temáticas prototípicas. La primera aborda los comentarios literarios a sus pares, literatos de otras latitudes, a escritores noveles, así como a novedades editoriales de su momento; la segunda, las recensiones a las artes en general, verbigracia, al cine, las artes plásticas, la arquitectura o a otras disciplinas afines —a él—; y la última, aunque no por ello menos importante, versa sobre sus escritos narrativos que están dispersos en dos publicaciones periódicas de la época.

Aquí el orden de exposición importa, ya que se considera clave la exposición cronológica de los textos, pues con ella se irá indicando facetas, avances, consolidaciones, asunción de posturas, dominio del oficio.

Este apartado final me permitirá dar a conocer una de las facetas menos conocidas del escritor: el diálogo con sus semejantes en los comentarios literarios, la adopción o rechazo de patrones artísticos, literarios, plásticos o fílmicos en sus recensiones a las artes, así como sus iniciales impulsos de iniciación a la narrativa; en suma, sus pininos literarios. Naturalmente, ahí se podrán encontrar los influjos e inferir sus ascendientes, lo que permitirá trazar

la estela de las influencias, la voluntad de estilo y la consolidación de una personalidad literaria rarificada.

SEUDOINÉDITOS

Así entonces, para abordar el trabajo periodístico de Miret y poder darnos una idea cabal de su obra parcialmente inédita, en este acercamiento esa escritura la he dividido en cuatro abarcadores segmentos, a saber: inédita, sucesos, ensayística y magma.

“Inédita” engloba dos libros no publicados, que aún permanecen en esa especie de limbo que son las hemerotecas; son el “Libro colaboracionista” o “Colaboracionista”, y el “Definitorium”. Aquí se encuentra también un paquete de microficciones, un quinteto de fábulas concebidas en forma de entrevista y un relato desperdigado hasta ahora sin recoger en libro.

Los sucesos que llenaron las páginas del diario dan cuenta de tópicos diversos, entre ellos destacan la tertulia, la opinión, la vida ordinaria, el turismo, la excusa, el libro, la guerra, la educación...; en fin, los temas que fueron blanco o excusa o centro de la ironía miretiana, los cuales nos permiten conocer sus conceptos de vida, puntos de vista sobre la realidad inmediata y percepción del mundo.

Ensayística reúne todos los textos periodísticos que disertan sobre sus concepciones arquitectónicas, los comentarios acerca de la literatura del exilio español, las reseñas librescas con temas varios, así como la cinemania del escritor arquitecto guionista y los artículos de difusión estrictamente literaria y otros de varia invención.

A pesar de tales consideraciones, no pretendo entresacarles u organizar una inoperante e inexistente sistematicidad a la obra de un escritor que, por naturaleza y temperamento artístico, nunca la contempló entre sus propósitos de realización vital.

El magma es la parte literaria y periodística más avasalladora por el volumen de sus dimensiones, ya que las páginas compiladas suman aproximadamente tres centenas. Puesto que este segmento por sí mismo da para otro libro de autor, una investigación más y otro trabajo de documentación, apenas me detendré por tales razones a comentar su origen, naturaleza y distinciones.¹⁰

Así expuesto, vayamos a las menudencias del trabajo, cuyo ordenamiento obedece a una necesidad del analista literario, no a la naturaleza del escritor o sus propósitos de comunicación.

ADELANTO DEL DÍA CERO

A manera de primicias los diarios tienen la costumbre de adelantar ciertas páginas entresacadas de las inmediatas novedades editoriales relativas a la literatura, la sociedad, la historia o la política. Del mismo modo, los escritores, columnistas o periodistas entregan como primicias en sus espacios de difusión algunos adelantos de sus libros en preparación o próximos a salir de las prensas. Con ello el lectorado de las publicaciones periodísticas obtiene en cortesía los libros en ciernes, se crea un interés natural por el libro en cuestión, de ahí se desprende también un rédito no venal de la publicidad.

¹⁰ Sistemáticamente están ordenados en el apéndice B, "Hemerografía de Pedro F. Miret".

Considerando que Miret fue un literato sin alardeos, las páginas que entregó a la prensa cultural no fueron la excepción a esas reglas; en aquéllas se encuentran al menos dos adelantos de libros de “próxima aparición” o en “preparación”. Uno de ellos fue el libro “Colaboracionista”, cuyas dos únicas partes conocidas aparecieron publicadas en septiembre de 1986 en la sección cultural del diario *El Universal*.

La primera de ellas fue *cabeceada* así: “El nacimiento de todo o la historia del día cero”,¹¹ en la que se cuenta en varios episodios una acción humana realizada por el hombre prehistórico, la que dio origen a una actividad —festiva, deportiva o inhumana, como quiera verse a la fiesta de toros— al querer cazar un *Triplococus*; el comercio, que nace al intercambiar entre los cavernícolas carne por médula; el primer entrenador de la historia, que apareció cuando el hombre más viejo enseñó a uno más joven cómo emboscar y cazar al *Triplococus*, el animal que es su alimento; la gastronomía, que surgió al azar de los sucesos ordinarios de la vida en la caverna.

“El nacimiento de todas las cosas: día cero” es su continuación; en esta segunda entrega se aborda el origen prehistórico del proverbio, la mentira, el portero, el refrán, el miedo, la grosería, la publicidad, el cine y el arte, surgidos de la vida corriente en la caverna.¹²

Naturalmente cada estampa —pues son eso, estampas—, fue adobada con las sales del humor que distinguen a Miret en sus textos menos culteranos; la jocosidad transita por cada una de los párrafos; fueron escritas con toda

¹¹ Pedro F. Miret, “El nacimiento de todo o la historia del día cero” [Capítulo I], en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, septiembre 29 de 1986, p. 1.

¹² Pedro F. Miret, “El nacimiento de todas las cosas: día cero” [Capítulo II], en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 1 de octubre de 1986, p. 1.

propiedad sintáctica, en ellas no sobreabunda ese signo distintivo —repelente para los lectores menos diestros— de los textos miretianos: los sucesivos puntos suspensivos. Los hay, faltaba más, pero administrados puntillosamente pues sabía indudablemente que el periodismo y sus lectores exigen la menor cantidad de distractores gráficos o lingüísticos, en tratándose de discursos ordinariamente textuales. (En la parte relativa al magma narrativo, como se verá allá adelante, en cambio, sí recurre a la fusión de una variedad de textos lingüísticos y discursos gráficos. Ahí combinó sus dotes naturales de dibujante con sus cualidades de narrador.)

Por otra parte, es de suponer que los editores de la sección (Paco Ignacio Taibo I y Jorge Fernández Font) hayan intervenido para demandar al autor más compactación textual y menos peso semántico a los recursos ortográficos, tales como los susodichos puntos suspensivos, su marca de distinción textual.

En aquella misma órbita de la creación genésica de las cosas, Miret publicó durante el mes de octubre del mismo año una serie intitulada “Prehistoria”, que si no conforma un libro, sí tiene el aliento para integrar una veintena de estampas que encuentran su orden, cohesión y propósito en los temas que recrea a su manera.

En esta segunda entrega el diálogo es el sustento narrativo; en la primera la narración se estructura en una descripción en tercera persona.

La siguiente estampa da la medida literaria de su invención:

Seis

—¿Por qué comes tanta carne de tiranosaurio?

—Para ser como él y tener su fuerza.

—Cuando lo seas, te cazaremos.

—Ya sabré evitar sus trampas.

- Inventaremos nuevas.
—Me iré lejos.
—Te seguiremos.
—Subiré a una montaña muy alta.
—Subiremos detrás de ti.
—¿Y me acosarán hasta matarme, como a cualquier animal?
—Más que si fueras cualquier animal.
—Pero ¿por qué?
—Porque quien coma mucha carne tuya tendrá la fuerza del tiranosaurio, y, además, tu inteligencia.¹³

Con este diálogo podemos inferir la pauta de los restantes, que como ejemplo basta para exponer las menudencias narrativas de que se valía Miret para exponer ese universo singular, de invención pura, no por ello de un realismo verosímil.

Naturalmente, el pensamiento primitivo se encuentra a lo largo de la treintena de estampas dialogadas que fueron publicadas y de que consta la segunda entrega, del mismo modo que en la primera. En cada una de ellas se procura revelar un misterio de la conducta humana, primitiva o contemporánea. Por la ingesta de la carne, en el pensamiento salvaje se consideró que se lograba obtener los atributos de inteligencia y fortaleza del animal que era objeto del deseo del hombre primitivo.

No hay actividad más literaria que definir las palabras, la materia prima de toda literatura.

El epígrafe con que su autor anunciaba “Definitorium”, sostenía que “Hace tiempo vengo trabajando en un nuevo diccionario que verá la luz el año próximo. He aquí algunos ejemplos.”¹⁴

¹³ Pedro F. Miret, “Prehistoria”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 18 de octubre de 1986, p. 1.

De este palabrario se publicaron dos entregas, que va de “Artesanía” a “Jardinero”, la primera; y de “Luciérnaga” a “Zoológico”, la segunda.¹⁵

La significación de cada una de esas palabras no está exenta de ironía; el sarcasmo es uno de los recursos al momento de establecer la definición de las palabras, que señalan cosas, unidades de medida, sustantivos, meses, expresiones festivas, animales, acciones, instituciones, personajes literarios, adjetivos, seres fantásticos, adverbios, extranjerismos y neologismos.

Sobre el inédito “Definitorium”, véase el breve ensayo de Paco Ignacio Taibo I, “La muerte del lugar común”,¹⁶ la única referencia que he localizado sobre el particular.

Otro artículo complementa esta fase de lexicólogo, en “Inútil leer esto” define algunas palabras y frases de uso ordinario: horóscopo, sombrero, crucigrama, insecticida, antigüedades y felicitaciones navideñas, junto con las leyendas “Prohibido la entrada a menores”, así como “Agítese antes de usarlo”.¹⁷

En suma, el léxico y sintagmario de su paleta de temas literarios.

De ese digamos incompleto diccionario, obtenemos también las dimensiones de su realidad, una concepción del mundo y, en tanto que palabras, su riqueza, claridad y concepto léxicos permiten expresar y ordenar

¹⁴ Pedro F. Miret, “El ‘Definitorium’ de Pedro F. Miret” (Primera parte), en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 21 de septiembre de 1986, p. 1.

¹⁵ Pedro F. Miret, “El ‘Definitorium’ de Pedro F. Miret” (Parte II), en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 22 de septiembre de 1986, pp. 1, 2.

¹⁶ Paco Ignacio Taibo I, “La muerte del lugar común” (El ‘Definitorium’ de Pedro Fernández Miret), en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 21 de septiembre de 1986, p. 1.

¹⁷ Pedro F. Miret, “Inútil leer esto” (Primera parte), en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 14 de junio de 1987, p. 1; segunda parte, 15 de junio de 1987, pp. 1, 4.

un continente narrativo. Si se propusiera, de él se podría inferir los niveles de instrucción, educación y cultura de su autor y, por supuesto, dejar constancia del horizonte de sus lecturas.

Sin embargo, los rastros legibles de sus “influencias”, considero que no es ahí donde deben buscarse, si las hubiere, sino en el estrato que he dado en llamar ensayística, el cual se dispone para su exposición en folios adelante, aunque adelante que es ahí donde se exponen lecturas, amistades, simpatías, adversarios, fobias, familia, aficiones y disciplinas.

Así como la prehistoria es materia narrativa de sus estampas dialogadas, las narraciones cuasi inéditas que integran sus “microcuentos” tienen como escenario el espacio sideral, a los terrícolas y al emperador de los marcianos como protagonistas. Adelanto que en estas microficciones también el diálogo tiene una dimensión específica; la descripción es mínima en todas las composiciones. A pesar de que forman una serie, el septeto de relatos mínimos tiene la autonomía suficiente para mantenerse por sí mismos. El eje que les da solución de continuidad es el ambiente extraterrestre, donde el terrícola es el sujeto colonizado, que llegó a Marte a realizar labores de difusión cultural entre los marcianos. En ellas hay referencias abiertas a la pintura, el *comic* estadounidense y veladamente al cine.

De los textos periodísticos, este “paquete de microcuentos” es el menos logrado y el que más resistencias encontrará para su rescate entre los historiadores y críticos interesados en la difusión de la obra miretiana. Conservarlo donde está tampoco es el propósito de un analista literario, publicarlo junto a su obra periodística dispersa tendría el mejor sentido, pues se lograría una visión de conjunto, inclusión de problemáticas, escenarios y

temas, e incluso géneros, por si se desea catalogarlos como ejemplos precoces de ciencia ficción.

Aquella serie apareció del 17 al 24 de noviembre de 1986, sumaron siete entregas enmarcadas con el balazo “Folletín literario”,¹⁸ que en el suplemento indicaba a un escritor invitado, aunque colaborador asiduo de sus páginas.

El afán de clasificación genérica no está lejos de este divulgador, por lo demás, pues después de encontrar estampas, microcuentos, diálogos y anteponer su taxonomía, localizó fábulas realizadas a la manera de una entrevista periodística a un animal doméstico, cuyo entrevistador obedece al nombre de “Yo”.

Las fábulas asimismo son dialogadas, recurso como se ha visto, especialidad de la pluma de Miret. El sujeto narrador entrevista a un perro, un caballo, una hormiga y un zorro,¹⁹ la fauna propia de un orden campirano.

También dadas a conocer en dos entregas, las “Fábulas en forma de entrevista” no acatan el canon en curso, se alejan de una poética consolidada, aunque continúan la tradición de los fabulistas latinoamericanos; sin embargo, se despojan de la moraleja asentada en el *excipit*, y la zoología involucrada carece de prestigio literario, a excepción otra vez del zorro. No es ni esópica, ni monterrosiana. Su modernidad se expresa hasta en el formato periodístico (pregunta = respuesta), en una conversación que inicia con una pregunta de Yo, el sujeto narrador, y se desenvuelve con la respuesta de la fauna aludida.

¹⁸ Pedro F. Miret, “Paquete de microcuentos”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 17 de noviembre de 1986, p. 1.

¹⁹ Pedro F. Miret, “Fábulas en forma de entrevista”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 27 de noviembre de 1986, p. 1; y 28 de noviembre de 1986, p. 1.

Cada final procura una contundencia pues encierra una verdad incontestable, por ejemplo, la mala fama del zorro forjada por los necios fabulistas; un paso mal andado decide la vida o muerte de una hormiga; una corona de flores colocada en el cuello de un caballo de carreras es un presagio funesto; “bípedo” es la peor palabra proferida por un perro a un humano.

Finalmente, el cuento “Uno de vendedores”,²⁰ que es igualmente dialogado, transita su acción narrativa entre un vendedor y un cliente. Uno por adulación trata de vender; el otro controlando la acción se permite la sumisión del otro; el sometimiento verbal y corporal son las marcas con que se deja avasallar el vendedor; la reprensión verbal son los distintivos del comprador.

Implícitamente lleva en el título su género constitutivo, que es una narración urbana, cuya atmósfera y escenario pertenece plenamente a la ciudad de México, al igual que su habla. Es de los pocos relatos de Miret que suceden en un horario matutino, quiero decir, no se trata de un cuento nocturno, acontece en los espacios públicos de la calle y un restaurante.

Ya que tienen una resonancia particular en la narrativa miretiana, elaboro el inventario de objetos cotidianos que se repiten: teléfonos, estacionamientos, coches, edificios, aceras: los utensilios y espacios públicos del arquitecto —y la gastronomía, el permanente goce de Pedro F. Miret, el hombre, cuyo gusto culinario transitaba del mole a la fabada, como lo dejó asentado en dos artículos periodísticos.²¹

²⁰ Pedro F. Miret, “Uno de vendedores”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 15 de abril de 1987, p. 1.

²¹ Pedro F. Miret, “Mole y fabada”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 21 de diciembre de 1988, p. 1; “Puebla, mi amor...”, “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 5 de septiembre de 1986, p. 1, donde detalla su experiencia como degustador del mole poblano.

El final cuentístico nace de un equívoco: mientras el vendedor ofrecía tractores —apenas trescientos—; el cliente esperaba en compra tarjetas de Navidad —cien mil—, pero eso apenas se revela como epifanía en el *excipit*.

Miretianamente, ambos protagonistas son de ordinario comunes. La gente menuda que es habitual encontrar entre los personajes que pululan en los cuentos de Miret. Las acciones, el espacio público, la vida cotidiana son eso, ordinarios, por ello plenamente miretianos.

SUCESOS DE LA VIDA ORDINARIA

Apunté en una página anterior que los sucesos permiten tener una idea sobre ciertos conceptos de la vida, la realidad inmediata y la percepción del mundo. Los temas considerados en este segmento de artículos periodísticos —el turista, la historia, el diccionario, la lectura, la tertulia, los accidentes nucleares, el pensamiento, la escuela, la excusa, el futbol, la opinión, la hazaña, el amor, la navidad, entre otros tantos—, conforman los asuntos ordinarios, triviales que carecen de prestigio o no tienen ninguna trascendencia literaria, salvo que adquieren importancia en tanto que facilitan indicios sobre el bagaje del escritor, su trayectoria y experiencia vital. De ellos se desprenden pasajes autobiográficos relevantes, educación artística y relación con las cosas de este mundo.

“Afilar lápices... ¡ya!” comparte dos experiencias de vida: Miret frecuentaba el trato social y las recepciones que ofrecía la embajada de España en México y el cultivo de la amistad con Max Aub y Fernando Gamboa, quien le contó, ante otros contertulios, su experiencia del “Bogotazo”, rebelión social que brotó en 1948 por el magnicidio de Jorge Eliecer Gaitán, en la que

salvó de la turba cierto “tesoro artístico de México” durante el estallido social colombiano, y a quien Miret propuso una legislación para que los individuos que hubieran protagonizado una heroicidad civil estuvieran obligados por ley a escribir esa parte de la historia que les tocó en suerte protagonizar. De igual modo, en el mismo pasaje narra un episodio de la guerra civil española que le fue compartido por Aub, quien estando con André Malraux terminando de filmar *La esperanza*, ambos miran a la lejanía circunvecina las hogueras franquistas que sitian Barcelona.²²

La anécdota de los conflictos sociales del mundo, la amistad con dos protagonistas de la historia cultural hispanoamericana, el trato con una institución que lo mantenía cercano y al tanto de la tierra nativa, permiten sostener que Miret no fue un escritor enclaustrado en una torre de marfil, alejado de las asperezas de su tiempo; al contrario, fue un intelectual despierto a las inclemencias de la política internacional. La evidencia se muestra en “La estaca en el corazón”, una serie donde su autor analiza las infames consecuencias del fascismo en Europa.

“Sólido como la Biblia” permite desgajar dos consideraciones, una sobre el diccionario de la Real Academia Española, cuyo recinto madrileño, “supremo templo neoclásico de la lengua”, visitó Miret en uno de sus viajes a España; y de la otra, se desprende su valorización sobre las funciones de la Academia, “Para nosotros los románticos eres la única transnacional adorable... aunque no te hagamos ningún caso.”²³

²² Pedro F. Miret, “Afilas lápices... ¡ya!”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 5 de julio de 1986, p. 1.

²³ Pedro F. Miret, “Sólido como la Biblia”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 7 de mayo de 1986, p. 1.

Los libros y la lectura reciben su atención en “...Y dime, Jean-Paul”, donde asienta que los libros no forman parte de la “canasta cultural básica” de los mexicanos. Proposición que sigue teniendo vigencia, si consideramos los índices de lectura entre la población mexicana.

Para fomentar la lectura, recomienda que los hombres y mujeres famosos cuando sean entrevistados, digan qué libro están leyendo en ese momento; por su parte, a los reporteros de los medios de comunicación sugiere que en sus entrevistas incluyan la pregunta: —“¿Y qué libro está leyendo?” De esta manera, “el fin justifica a los medios”.²⁴

El elogio de la tertulia que florece en “Las charlas de café” expresa una forma habitual de su ser y estar aquí, pues sabido es que socializaba en estos espacios públicos, donde para animar la conversación entre los parroquianos basta con soltar un tema, luego el diálogo se desarrollará con fluidez, los temas se sucederán con el azar de la charla, en consecuencia no se profundizará en ninguno, tal es su naturaleza; o bien, por la “ilación lógica en la mecánica de la conversación” habrá temas expuestos con una brillantez y una profundidad inusitadas.²⁵ Ahora entendemos por las relaciones de la tertulia, el café y la literatura, a ese espacio de la sociabilidad donde nació la poética del café.²⁶ (Algunos pasajes de su vida como tertuliano, pueden hallarse en un pasaje anterior de la “Introducción”.)

²⁴ Pedro F. Miret, “...Y dime, Jean-Paul”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 13 de mayo de 1986, p. 1.

²⁵ Pedro F. Miret, “Las charlas de café”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 1 de junio de 1986, p. 1.

²⁶ Antoni Martí Monterde, *Poética del café. Un espacio de la modernidad literaria europea*, Barcelona, Anagrama, 2007, 491 pp.

Lacónicamente expresado, “Pensar” refiere en el desarrollo del artículo un pasaje de la vida profesional de Miret, cuando fue profesor de la Facultad de Arquitectura, en fecha y materia todavía por documentar y conjeturalmente impartida durante un semestre.²⁷

Ya teníamos noticia de una experiencia semejante, cuando se desempeñó como profesor de guionismo en el Centro de Capacitación Cinematográfica, confiada por uno de sus alumnos —Héctor Perea; véase la “Cronología” en los apéndices—, pero la experiencia profesional que nos revela ahí, es detallada en su propedéutica, sustentada de este modo: ningún pase de lista, “todos estaban aprobados y además con diez”, el aprendizaje era recíproco entre educandos y profesor, el diálogo y la paridad era una pretensión de igualdad, que procuraba cerrar la “brecha milenaria” entre docente y estudiantes.

De la misma manera, en ese mismo artículo confiesa su experiencia educativa como alumno de la misma facultad, en la que

me lancé a desarrollar mis teorías sobre una nueva arquitectura. La cosa no causó gran entusiasmo entre mis maestros [...] Se limitaron a tolerarme y a verme como un excéntrico. La afrenta suprema vendría cuando uno de ellos insinuó que si diseñaba así era con la finalidad de confundirlos a la hora de calificar. Me agarró de sorpresa; estaba preparado para un rechazo de más altura: No sé si mis proposiciones eran buenas o malas, pero al menos tenían la virtud de romper el sopor, la tranquila uniformidad académica...²⁸

²⁷ Hasta ahora, en la Facultad de Arquitectura no he podido localizar los registros que avalen su estancia docente.

²⁸ Pedro F. Miret, “Pensar”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 26 de julio de 1986, p. 1.

Hasta aquí los pasajes autobiográficos, que revelan capas de vida interior y cargas de profundidad que implosionan. El siguiente asunto ligado al anterior es “...Y en *charm*: 10 puntos”, es decir, la educación, una de sus permanentes preocupaciones, ya que “La consecuencia de un sistema de enseñanza rutinario, de probados defectos, significa subdesarrollo de primera, pero subdesarrollo al fin y al cabo.”²⁹

La proposición inmediata se transcribe sin intermediarios, hermenéutica o escolio, consiste en que “enseñar al niño a bailar, pues es una actividad social muy importante, aparte del gozo que proporciona; a vestir bien, a tener una conversación fluida, a leer para estar al día en lo que se publica y poder opinar con conocimiento de causa sobre el último libro, a apreciar todos los deportes que se pueda [...] a elegir vinos y platillos.”³⁰

“La excusa es una forma de decir NO... pero empanizada”, donde define en forma de aforismo esa mitigada disculpa que es la excusa en “El noveno arte”.³¹ “Salidas elegantes” es la continuación temática del anterior artículo, donde ofrece un variado repertorio de fórmulas corteses para negarse a ver en casa del amigo la “pasoliniana” película sobre el cumpleaños del hijo, así como la manera de explicar la maternidad a los niños, la forma de elaborar una “carta de amor y cobro a una señorita” y cómo quitarse de encima a un cobrador.³²

²⁹ Pedro F. Miret, “Pensar”, en *op. cit.*, p. 1.

³⁰ Pedro F. Miret, “...Y en *charm*: 10 puntos”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 26 de julio de 1986, p. 1.

³¹ Pedro F. Miret, “El noveno arte” (Parte 1), en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 3 de marzo de 1986, pp. 1, 4; segunda parte, 6 de marzo de 1986, pp. 1, 3.

³² Pedro F. Miret, “Salidas elegantes”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 23 de marzo de 1986, pp. 1, 2.

Parodia, ironía, gusto por el juego literario: la faceta del humorista está contenida esencialmente ahí. La batalla contra la solemnidad es una de las facetas de su obra periodística, pasada por alto por sus más atentos comentaristas.

Aunque no revela la afición por un equipo, en “El mundo es como un balón” su autor denota un conocimiento puntualizado de la cultura futbolística; en este artículo explora algunas particularidades de este deporte masivo, sobre todo centradas en los traumas que causan en el alma nacional las adversidades deportivas, ya que “Una derrota de la selección puede significar algo semejante a una catástrofe nacional”, sentimiento muy común en la sociedad mexicana actual, que absorbe un día después de cada pérdida deportiva un bajo rendimiento en la moral, una tendencia a subestimarse y al desencanto.³³

En “Yo opino” establece sus impresiones para que el sólo hecho de opinar sea elevado al rango de “oficio”, el cual tendría las siguientes características: el opinador debe tener una edad mayor a cincuenta años, sus temas de conversación fuesen desarrollados luego de haber tomado al menos seis tazas de café, no escuchar lo dicho por los demás contertulios, tener un conocimiento absoluto del tema a tratar, una situación económica desahogada; una vez formulada la opinión, ya es del dominio público, “El opinador de buena ley debe convencer con sólo la pasión de sus palabras”, las opiniones

³³ Pedro F. Miret, “El mundo es como un balón” (Primera parte), en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 24 de abril de 1987, p. 1, 2; segunda parte, 25 de abril de 1987, pp. 1, 2.

deben vertirse nada más en locales apropiados, es decir, en el espacio acogedor de los cafés.³⁴

Los cafés, restaurantes, salas de cine, calles y edificios fueron los espacios públicos por donde transitó Miret en vida, tales recintos tuvieron una natural extensión narrativa al replicarse en sus invenciones convertidos en escenarios de sus relatos. Sin embargo, no se convirtieron en objetos proyectados en su imaginación arquitectónica, salvo la casa comunitaria que diseñó, mas nunca construyó en Oaxaca.

Ironías de la vida profesional: nada más una iglesia, un jardín y unos juegos infantiles fueron edificados en la gran ciudad. El credo, el recreo y el ludismo. El espacio cerrado del recato y los espacios abiertos del esparcimiento. Tensiones: recogimiento y bullicio. Silencio y algarabía. Juego de sombras: luz y penumbra. Los claroscuros de una obra que titubea cultural y socialmente entre la difusión y la ineditéz.

Finalmente, una expresión que fundamenta un principio literario, se desprende de “El amor es la peste”, artículo en el que expresa un desacuerdo, que el tópico del amor sea el “único [elemento] que proporcione la materia prima con que se construye la poesía, la canción, la literatura y el mundo interior” de hombres y mujeres, agrego yo, siendo éste la base del aprendizaje sentimental contemporáneo.³⁵

Apunté “un principio literario” por una razón que expongo inmediatamente: en la obra de Miret (narrativa o guionística) no es usual

³⁴ Pedro F. Miret, “Yo opino”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 6 de junio de 1987, p. 1.

³⁵ Pedro F. Miret, “El amor es la peste”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 10 de octubre de 1987, p. 1.

encontrar expresiones de amor de ningún tipo, ya sea filial, sexual o paternal. Cualquier otro sentimiento o actitud se puede localizar (sumisión, destierro, violencia, desprecio, racismo, despojo), pero rara vez una forma del amor en cualquiera de sus inflexiones.

Aquí termina la recensión de lo que llamé “los sucesos de la vida ordinaria”, que fueron eso, los apuntes sobre tópicos sin peso literario, carentes de peso específico en la tradición, aunque pletóricos de referencias autobiográficas, estrato de su diarismo que es de enorme utilidad para sus nuevos lectores y los analistas del presente pues nos permiten plasmar una visión genuina de su mundo literario.

Por supuesto, en ese ejercicio periodístico el tono jocoso, la práctica de la ironía y el humor negro, connaturales a su carácter y temperamento artístico, cumplieron un propósito: por medio de la ironía elaboró una crítica paródica a los quehaceres menudos de la vida.

De esos mundanales quehaceres, transitemos ahora a su amplia y dispersa obra ensayística, quizá la veta periodística de mayor interés literario por las pistas, influjos e indicios que revela.

Previamente apunto una aclaración: del mismo modo que fueron segmentados sus artículos periodísticos para buscarles un adecuado ordenamiento, comentario y estudio, a sus ensayos los he dividido en cuatro apartados, mismos que abarcan sus opiniones sobre arquitectura, literatura (exiliar, mexicana y latinoamericana), cinematografía, además de reseñas y artículos de difusión cultural.

UN HORIZONTE DE CAJONES

De nuevo encontramos en sus ensayos los espacios dedicados a la plegaria, el júbilo y el salario. Las iglesias, las plazas públicas y los edificios de oficinas son los recintos que atañen a su análisis arquitectónico. Localizados en las ciudades de México, Puebla, Roma y Madrid, estos lugares recibieron la atención crítica que formuló como el paseante que fue en el recorrido por sus atrios, avenidas y estacionamientos. La experiencia del viandante, el contacto visual de primera mano y el conocimiento previo fundamentan sus comentarios al sagrario metropolitano, el Zócalo capitalino, la plaza poblana, el paseo de la Reforma, el desaparecido hotel Regis, el “templo neoclásico” madrileño, la Piazza Navona, visitada en uno de sus viajes, por cuya nostalgia le hace afirmar que “al paraíso no se va a trabajar”.³⁶ En el cuento “He tenido mucho gusto en conocerlo”, extendió la idea:

... —y yo lo entiendo perfectamente, se tiene la impresión de estar en la playa ¿verdad?... he aprendido que el sitio donde se trabaja no debe de recordar ni remotamente al sitio de recreo pues el trabajador siente nostalgia de él... concibe usted mayor tortura que ser, digamos, albañiles en un balneario y estar poniendo ladrillos hora tras hora mientras a su alrededor los demás se divierten... por eso cerramos con paredes la terraza, desde aquí se veía antes una vista tan bonita que se necesitaba mucha fuerza de voluntad para no dar de vez en cuando una mirada a las montañas o tratar de buscar la calle donde se vive...³⁷

Un sitio para los geranios

³⁶ Pedro F. Miret, “Puebla, mi amor...”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 5 de septiembre de 1986, p. 1.

³⁷ Pedro F. Miret, *Esta noche... vienen rojos y azules*, 2ª ed., presentación de Gerardo Deniz, liminar de Luis Buñuel, México, CNCA, 1997, p. 79.

La idea del paraíso perdido también es tratada en el apartado “Arqueología de los estratos”, del capítulo II, “Taracena periodística”, pues fue un tópico abordado en la novela *Insomnes en Tahití*.

De los dos textos dedicados explícitamente al comentario arquitectónico, se desprende un sentimiento de horror ante la urbanización bárbara que ha sufrido la ciudad de México en décadas pasadas. En ellos se comentan los nefastos resultados que ha tenido la aplicación de los conceptos “moderno y funcional” sobre las construcciones citadinas, que se han aglomerado creando un horizonte de cajones, que son eso los edificios modernos, en el concepto de Miret, quien se define como un “arquitecto moderno” en “Cajones y catedrales”,³⁸ cuyo epígrafe pertenece al arquitecto Félix Candela, uno de sus maestros universitarios y mayores influencias en el arte de configurar el espacio.

También hay en esos documentos menciones directas a su familia: esposa, hijas y a él mismo, pues quien narra, mejor dicho, quien describe es nada más y nada menos que el mismísimo Pedro F. Miret en su faceta de constructor civil. Sobre ella apenas disponemos de estas leves menciones aunque, según la lectura de Gerardo Deniz, también tendríamos de unas alusiones abiertas a su mundo materno.³⁹

En aquellos artículos vuelca su “testimonio personal”, como lo registra en “Ciudad de México y sus fantasmas”, para mostrar los cambios sufridos por la ciudad luego de las brutales modificaciones que padeció durante el sismo septembrino de 1985. Catástrofe que ofreció la ocasión, según Miret, para corregir las aberraciones urbanas, pero se convirtió en una “oportunidad

³⁸ Pedro F. Miret, “Cajones y catedrales”, “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 20 de junio de 1986, p. 1.

³⁹ Gerardo Deniz, “Un tema de Miret”, en “El Semanario Cultural”, suplemento dominical de *Novedades*, núm. 351, 8 de enero de 1989, pp. 1-2; “Un tema de Miret. II y última”, en “El Semanario Cultural”, suplemento dominical de *Novedades*, núm. 352, 15 de enero de 1989, pp. 3-4.

perdida” al no rectificar y disponerse de un sitio para los geranios en las nuevas viviendas levantadas para los damnificados por el sismo.⁴⁰

Ahí mismo formula un elogio del concreto, ese material de construcción que permite levantar cualquier forma, sobre todo para ese exigente diseñador del espacio urbano que inventó la arquitectura blanda, es decir, curvilínea, elíptica, tal como se puede apreciar en los planos que se reproducen en el apéndice relativo a la “Iconografía”, en los que no interviene en el trazo ninguna línea recta, la forma geométrica menos “comprometida”, en la consideración de Miret.

José Luis Ezquerro, el arquitecto de los complejos hoteleros de Las Hadas y Maeva, emplazados en Colima, en su testimonio sobre los ascendientes expresó de Miret: “Un recuerdo también, quizás Lejanista, a un amigo y compañero quien, sin saberlo, impresionó profundamente mi emoción y camino hacia la arquitectura: Pere Miret.” Más adelante, al rendir su testimonio sobre los ascendientes, Ezquerro puntualizó el origen universitario del término lejanismo: “El término Lejanismo surgió en la década de los 50’s, en la UNAM. Pere Miret, catalán, estudiante y compañero en la Facultad de Arquitectura por aquel entonces, hablaba de este término como algo nostálgico, antagónico y contrario a las corrientes racionalistas de la época [...] En todo caso fue entonces la primera vez que oí hablar del Lejanismo.

⁴⁰ Pedro F. Miret, “Ciudad de México y sus fantasmas”, en *Nueva Sociedad*, Caracas, núm. 100, marzo-abril de 1989, pp. 198-203.

Para mí compartir aquellas ideas de libertad y de arraigo cultural fue un grito que resonó penetrante e imborrable en mi mente.”⁴¹

OTRAS NOSTALGIAS, OTRO CANTO

A tres personalidades de la diáspora, Miret dedicó sendas reflexiones, a Max Aub, en dos ocasiones; a Emilio Prados en tres y a Nuria Parés una. Los tres escritores con obra previa en la patria nativa pero cuya literatura floreció durante el exilio mexicano.

Andando el tiempo de su escritura, Aub se convirtió en un continente narrativo inmenso; Prados y Parés fueron practicantes de una poética del silencio, “Después de estas dos obras, ya distantes en el tiempo, sobreviene el silencio, y el olvido. No vuelve[n] a publicar nada.”⁴²

Aunque no está involucrado en estos documentos, una mención merece Luis Buñuel, avasalladora personalidad a la que frecuentó, conoció y de la que recibió enseñanzas como su maestro de cine, aunque fue una de sus dos figuras tutelares, apenas se refirió a él brevemente en una de las contadas entrevistas que le realizaron a Miret.⁴³

También se abocó en estos artículos a la transcripción de pasajes de la revista *Síntesis*, fundada por Alberto Misrachi en los años cuarenta del siglo

⁴¹ José Luis Ezquerro, “Dedicatoria” y “Una expresión de arquitectura”, en *Ezquerro y la arquitectura lejanista*, México, Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, 1994, pp. 26 y 34-35, respectivamente.

⁴² Pedro F. Miret, “El cantar de Nuria”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 22 de agosto de 1986, p. 1.

⁴³ Angelina Camargo B., “Pedro F. Miret y la influencia de Buñuel y Dalí. La literatura es como la salida de un avión: al escribir un párrafo, el libro ha despegado”, en *Excelsior*, 30 de diciembre de 1981, p. 1.

pasado,⁴⁴ cuya redacción la comandaba Francisco Monterde y el cuerpo de redactores estuvo integrado en diferentes épocas por, entre otros, Salvador Novo, Rafael Heliodoro Valle y Enrique F. Gual, padre de Miret, de quien tomó la formulación definitiva de su firma literaria.

La evolución del nombre de pluma “Pedro F. Miret”, onomástico de sus batallas literarias, se encuentra registrada en el capítulo v, “Inédita (Dramática, filmica y cuentística)”. A él me remito.

A Emilio Prados, Miret lo conoció siendo un niño, así lo recuerda en un pasaje periodístico:

Lo conocí y ésta es la imagen que tengo de él: 1943.

Cuando era niño jugaba al anochecer con mi amigo en la azotea. En ese tiempo cada día había un crepúsculo perfecto y cada día subía un hombre a contemplarlo, era mi amado Emilio, Emilio Prados. Se quedaba mirando el horizonte con las manos cruzadas a la espalda. Decía, no sé si en serio o en broma, que desde Málaga, en los días claros, se podía ver África. Lo que es seguro es que desde la terraza de México veía Málaga...⁴⁵

Las azoteas, los crepúsculos, la nostalgia y los desarraigados son de los tópicos recurrentes en su narrativa. Por ejemplo, al evocar su infancia en la ciudad de México, comentó en uno de sus ensayos sobre arquitectura: “lo primero que me viene a la mente es la ciudad de mi infancia, en que casi todos los días era posible ver los volcanes y todos los crepúsculos eran perfectos

⁴⁴ Pedro F. Miret, “Homenaje a *Síntesis*” [Capítulo I], en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 30 de agosto de 1987, p. 1.; capítulo II, 31 de agosto de 1987, p.1; capítulo III, 1 de septiembre de 1987, p. 1; capítulo IV, 2 de septiembre de 1987, p. 1; capítulo V, 3 de septiembre de 1987, p. 1; capítulo VI, 4 de septiembre de 1987, p. 1; capítulo VII, 5 de septiembre de 1987, p. 1.

⁴⁵ Pedro F. Miret, “Emilio Prados”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 26 de abril de 1986, p. 1.

[...] La ciudad [...] que despertaba aún con pregones en las mañanas y a las 10 de la noche era un desierto en el que sólo caminaban algunos exiliados españoles hablando en voz muy alta.⁴⁶

De antemano aclaro que cuando me refiero a los desarraigados, no sólo incluyo a los hombres que padecieron el exilio político, sino también a los personajes y protagonistas literarios que durante la noche corren desnudos por las azoteas persiguiendo un anuncio luminoso en los cuentos de Miret.

La otra figura tutelar fue Max Aub, quien lo encaminó por las sendas de la escritura. La frase “Max Aub fue mi maestro” es contundente; de él adquirió tres lecciones de vida: cada problema planteado por la escritura tiene una solución óptima, no hallarla significa renunciar al “liderazgo de nuestro mundo interior”; la seriedad ante sí mismo y la obra personal; y la economía verbal, recurrir al mínimo de palabras para decir lo mismo, “o aún más”.

He aquí el pasaje del recuerdo:

Recuerdo a Max Aub en su estudio lleno de libros en las cuatro paredes. Siempre sentado en su escritorio, no escribiendo, corrigiendo. Nunca pude sorprenderlo en lo primero. Cuando llegaba “ya todo estaba consumado”. Muchas veces estuve tentado de preguntarle cuándo lo hacía. Hubiera sido de tan mal gusto como preguntarle a un mago los secretos de su arte. Me hacía la pregunta de rigor:

—¿Qué has escrito?

Siempre con el mismo tono zumbón con el que podía haberme preguntado:

—¿Cuál es tu última travesura?⁴⁷

⁴⁶ Pedro F. Miret, “Ciudad de México y sus fantasmas”, en *Nueva Sociedad*, *op. cit.*, p. 198.

⁴⁷ Pedro F. Miret, “Max Aub”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 12 de junio de 1986, p. 1.

Luego, en una serie de siete entregas, el discípulo comentó la obra del maestro, que fue dramaturgo, poeta y narrador, facetas de las que se ocupa Miret en “Las esperas de Max Aub”, acercamiento en el que revela un profundo conocimiento de la obra del patriarca del exilio, por la variada selección antológica que incluye. Entregas periodísticas por las que también exploramos otra faceta oculta de Miret, el analista y ensayista literario, faceta que eclosiona cuando comenta su pasión por el cine, expone sus teorías sobre la adaptación cinematográfica y donde traza las intersecciones que unen al cine con la literatura. Sus mayores aficiones si consideramos el volumen de su producción periodística.

Pero antes de pasar a ellas, apunto que el tema del exilio fue también un tema explorado por él, donde se confiesa como hijo de exiliado,

Los hijos de los exiliados son testigos mudos de las largas conversaciones de sus mayores. No comprenden bien su nostalgia. Es lógico, ésta es intransferible como las imágenes del sueño... Ellos ya son mexicanos. Sus nostalgias serán otras.

Muchos van de viaje a la tierra de sus padres, quizás buscando las raíces. No las hallan. El idioma común crea falsas expectativas.⁴⁸

Donde también hace un recuento no sólo de las nostalgias, sino la coherencia política del gobierno mexicano ante los destierros, la falta de una gran novela que hable del drama del exilio español, el retorno, “La vuelta se convierte en un segundo exilio, esta vez en su propio país”, la integración, “No es fácil ser nativo de nuevo cuño”, las ventajas del exiliado, ser hombre

⁴⁸ Pedro F. Miret, “Cincuenta años no son nada” (I), en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 4 de agosto de 1987, pp. 1, 3; parte II, 5 de agosto de 1987, pp. 1, 3; parte III, 6 de agosto de 1987, pp. 1, 3.

de dos culturas; la poesía como el punto más alto de la creatividad del exilio, el canto del peregrino que nació antes de tocar tierra mexicana, abordo del *Sinaia*, justo cuando atravesó “la línea de no retorno, el punto en que se estaba tan lejos del pasado como del futuro”. Ese hilo tan fino que separó a España del recuerdo de México como porvenir.

CINEMANÍAS

Apenas localizo en la documentación suya relativa al séptimo arte tres menciones al cine mexicano, alusiones restringidas a sus maestros, colegas, la crítica cinematográfica y los mitos de la época de oro del cine nacional.

Rendir homenaje a los maestros es un deber del discípulo, tarea de la que no escapó Miret al ofrecer un cumplido a Josefina Vicens, en cuyo taller de guionismo fue elaborado el *script* de *Cananea*. A ella le reconoce junto a Luis Alcoriza y Alejandro Galindo, haber sido los “auténticos artífices” de la época de oro del cine mexicano al lado de Fernando de Fuentes, Emilio Fernández y Luis Buñuel.⁴⁹

A Jaime Casillas, director de *Memoriales perdidos* (1986), gran amigo suyo, le prodigó un gran elogio en “Memoriales no tan perdidos”, por su forma de realización carente de recursos financieros, pero rebotante de talento entre los artistas y técnicos que intervinieron en una película de bajo presupuesto, cinta que mereció premios nacionales y distinciones internacionales.⁵⁰

⁴⁹ Pedro F. Miret, “Triple homenaje”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 16 de octubre de 1987, p. 2.

⁵⁰ Pedro F. Miret, “Memoriales no tan perdidos”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 29 de agosto de 1986, p. 1.

En “El síndrome de Torres” expone una característica distintiva de la crítica cinematográfica, que forma parte del alma nacional muy propia de sociedades colonizadas, prejuiciada con el talento nativo, al que considera sin méritos para lograr una obra de valía y cuando la logran y es reconocida en el extranjero, naturalmente la crítica se ve obligada a “hacer esa angustiosa recomposición de valores que hubo que ejecutar rápidamente con *Los olvidados*, cuando los franceses dijeron *mais oui*”.⁵¹

Hasta aquí los pasajes que refieren al arte local. Sus teorías sobre el cine, la adaptación cinematográfica y el avasallamiento televisivo vienen ahora. La parte sustantiva se encuentra en las series intituladas “Literatura y cine” y “El horno de microimágenes” y, en menor medida, en sus ensayos sobre las transformaciones que han hecho evolucionar el cine de terror (“Nuevos y viejos miedos”), la visión machista de la mujer en el cine (“Mujer y submarino”), la persecución automovilística como constante antropológica del cine norteamericano (“¡Siga ese coche!”), las fallidas segundas versiones de películas (“*Remakes*”), una recapitulación a la “suprema fealdad” del neorrealismo italiano (“¡Viva De Sica!”) y un comentario a la tragedia del *Titanic* y sus consiguientes versiones fílmicas.

Naturalmente, sus series son las que merecen el comentario puntual, del resto de las entregas nada más me detendré a comentar sus juicios sobre el terror y las adaptaciones a la tragedia del *Titanic*, por variadas razones, entre ellas las dimensiones a las que ha llegado este primer acercamiento, que ya rebasa los límites permitidos a este capítulo.

⁵¹ Pedro F. Miret, “El síndrome de Torres”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 1 de abril de 1986, p. 1.

El parnaso del miedo, así se refiere Miret en un artículo al cine de terror, “Nuevos y viejos miedos”, donde apunta la “bancarrotta del terror” que ha sufrido el género a través de la risa, por “ridiculizar sistemáticamente al ser espantable y poderoso”.⁵² La evolución del género transitó de los “seres físicamente espantables” a los “espiritualmente monstruosos”; lo que atemoriza en la actualidad, afirmó, ya no es la deformidad corporal, sino el diabólico proceder de hombres y mujeres en apariencia normales.

Una consideración sobre el hundimiento del *Titanic* se encuentra en “No va en serio”, la cual abre un paréntesis de interés, pues justamente un pasaje de este episodio trágico aparece en el *incipit* de su primera película, *La hora de los niños* (Arturo Ripstein, 1969), donde el payaso protagonista lee un periódico que en su primera plana reproduce en gran formato la fotografía del capitán e inmediatamente abajo, la imagen de cuerpo completo del trasatlántico.⁵³

Cuando apareció publicada esta reseña, ya se disponía de dos versiones fílmicas de la catástrofe marítima, una estadounidense y la otra inglesa. Aquélla fue predecible, aunque fue un éxito de taquilla; ésta, “genial... y de mucho menor éxito comercial. La inteligencia de este film está en rehuir al máximo las prescindibles historias del pasaje, para tratar el problema mecánico de la nave, infinitamente más interesante.” Apostillo inmediatamente que cada una de sus críticas cinematográficas es adobada con un apunte perspicaz sobre las posibilidades y defectos de la película, e incluso

⁵² Pedro F. Miret, “Nuevos y viejos miedos” [Primera parte], en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 14 de junio de 1987, p. 1; segunda parte, 12 de julio de 1987, p. 1.

⁵³ Los detalles y comentario a la película dirigida por Ripstein se localizan en el capítulo IV, “La palabra. La imagen”, a ellos me remito.

del guión, digamos por ejemplo, al *script* de *Bajo el volcán*, de quien se calla la autoría. Más adelante se reseña.

La versión norteamericana se concentró en este microcosmos: un hombre de negocios, una pareja en divorcio, un mago sin éxito, un enano cínico, una vieja actriz y un exiliado político clandestino envueltos en una tempestad de pasiones: “Odio, envidia, celos, altruismo, azotarán salvajemente a los estereotipos con la furia del alma...” Aunque los caracteres presentados son los más representativos de la naturaleza humana, son proyectados ahí como meras caricaturas, en la consideración de Miret.

Ahora bien, sus series “Literatura y cine” y “El horno de microimágenes”, por sus extensiones ensayísticas merecen una referencia particular, pues en ellas se encuentran condensadas tanto su experiencia de guionista como su teoría de la adaptación, así como los cambios sufridos por el cine ante los embates de la televisión.

En “*Salambó* y *Bajo el volcán*” traza las relaciones entre cinematografía y literatura, a partir de dos grandes realizaciones novelares procedentes de dos regiones e imaginarios distantes espacial y geográficamente, debidas a dos clásicos universales, Gustav Flaubert y Malcolm Lowry. Alejadas también en sus temáticas y tratamientos. Ambas novelas tratan de mundos exóticos para sus respectivas sociedades, antiguos imperios coloniales: uno incluye cargas de elefantes, mujeres con serpientes, leones crucificados; el otro cuenta los infiernos alucinantes de la provincia oaxaqueña.

Salambó, para Miret, fue uno de los relatos precursores del guión cinematográfico; el otro, una novela a ratos convencional pero que logra la gran virtud de su clima de sueño, de alucinación, en el que se mueven los

protagonistas, por dicha razón sus imágenes literarias no tienen posibilidad de convertirse en imágenes cinematográficas. Y esa calidad de sueño intranquilo y a ratos de pesadilla no existirá en ninguna adaptación fílmica.⁵⁴ Al igual que ese mundo de murmullos mortecinos que es *Pedro Páramo*, en cuya adaptación participó Miret en la elaboración del diseño escenográfico.

En la segunda entrega de la serie “Literatura y cine”, establece la distinción entre los procesos creativos que distinguen al cine de la literatura: “la literatura no usa imágenes sino *sugestiones de imágenes*, que a mi modo de ver son mucho más poderosas que las imágenes del cine o de la fotografía, por ser eso, una sugestión. La literatura no plantea retratos acabados, sino que exige de nosotros una participación imaginativa a partir de los datos, las señales, los estímulos creados por el escritor.”⁵⁵

La última entrega establece las tentativas de que la televisión desplace al cine en el ánimo de los espectadores, ya que ésta dispone de más recursos, de más tiempo de exposición, de mayor financiamiento.⁵⁶ Elementos ya sabidos hasta la saciedad, que no merecen más que el rescate arqueonarrativo por quien lo formuló y los temas que abordó. Aparte de que ya es un hecho consumado: la televisión ha desplazado al cine en la sociedad actual.

Justamente “El horno de microondas” conecta con esta preocupación de Miret, quien en siete entregas periodísticas apunta los devaneos de la televisión ante el cine, la cual asumió la misma predicción de antaño, que

⁵⁴ Pedro F. Miret, “*Salambó y Bajo el volcán*. Literatura y cine” (I), en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 26 de octubre de 1986, p. 1.

⁵⁵ Pedro F. Miret, “Adaptar es muchas veces trivializar. Literatura y cine” (II), en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 27 de octubre de 1986, p. 1. (Cursivas del autor.)

⁵⁶ Pedro F. Miret, “Los héroes no tienen rostro. Literatura y cine” (III), en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 28 de octubre de 1986, p. 1.

predecía que el radio al cine, el cine al teatro, desplazarían el interés de los espectadores. Y así fue. No desaparecieron como medios o formatos expresivos, pero sí fueron relegados en el tiempo libre y entretenimiento de su público originalmente cautivo.

La nostalgia televisiva un mismo pasado que el cine, en blanco y negro; la TV tiene un pasado, pero no el suntuoso del cine.

Un producto genuinamente televisivo, analizado por Miret, fue la telenovela, “fenómeno viejo y reciente al mismo tiempo. Es viejo porque no son sino los folletones por entregas del pasado. Es moderno porque ahora son visuales.” Género del que incluso, en las entregas IV y V, parodia la secuencia de dos capítulos que incluyen todos sus ingredientes dramáticos y sus agravantes de alienación.⁵⁷

De la lectura general de esta serie se desprende que la televisión es, para concluir, publicidad, deportes, culebrones; entretenimiento, esparcimiento y una extensión de la cultura.

El pronóstico de Miret se ha cumplido, “dentro de poco, con la antena parabólica, se podrá ver televisión las veinticuatro horas del día: habrá empezado el imperio universal de la televisión”.

LAS POSIBILIDADES DEL DIÁLOGO

El ejercicio del periodismo cultural de Miret abarcó en menor medida la reseña literaria y los artículos de temas culturales, relativos a las artes

⁵⁷ Pedro F. Miret, “El horno de microimágenes” (Capítulo I), en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 6 de octubre de 1986, p. 1; capítulo II, 7 de octubre de 1986, p. 1; capítulo III, 8 de octubre de 1986, p. 1; capítulo IV, 9 de octubre de 1986, p. 1; capítulo V, 10 de octubre de 1986, p. 1; capítulo VI, 11 de octubre de 1986, p. 1; capítulo VIII y último, 12 de octubre de 1986, p. 1.

plásticas, y sociales —el compromiso político del intelectual y el fascismo. Del comentario político al análisis coyuntural de la política.

De la primera actividad destacan sus comentarios a los libros del prolífico Paco Ignacio Taibo I, *María Félix, 47 pasos por el cine* (México, Plantea, 1985), *Emilio El Indio Fernández* (México, Planeta, 1987); al de Benito Taibo, *Recetas para el desastre* (México, 1988); y al de Samuel Gordon, *Carlos Pellicer, esquemas para una oda tropical* (Gobierno del Estado de Tabasco, Tabasco, 1988).⁵⁸ Ligado a esta última entrega, se encuentra su artículo dedicado al décimo aniversario de la muerte del poeta del paisaje, el mar y la mística en el que adelanta la edición de Samuel Gordon que compila correspondencia, prosas, entrevistas y catálogos de arte realizados por Pellicer (México, FCE, 1987).

Dado que la ciencia ficción no le fue ajena, como ya se ha visto en folios precedentes, se abocó en una de sus páginas al comentario de un escritor salvadoreño, Waldo Chávez Velasco, quien publicó el libro *Cuentos de hoy y de mañana* (El Salvador, Ministerio de Educación, 1963).⁵⁹ Asimismo, la promoción de nuevos valores literarios no fue tarea desconocida por Miret, ya que alentó en “Tres plumas tres” a noveles escritores por su amor a las letras,

⁵⁸ Pedro F. Miret, “Taibo y los pasos por el cine”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 29 de marzo de 1986, p. 1; “Gran jefe”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 26 de septiembre de 1987, p. 1; “Una buena receta”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 8 de enero de 1988, p. 1; “Por amor a Pellicer”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 9 de febrero de 1988, p. 1, respectivamente.

⁵⁹ Pedro F. Miret, “Maestro en ciencia ficción”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 12 de septiembre de 1986, p. 1.

“Amor ciertamente volcánico ahora que hacer un libro es terriblemente caro.”⁶⁰

En el mismo tenor se encuentra “Poesía de estudiantes”, en el cual reproduce algunos poemas que fueron escritos por estudiantes galardonados del Colegio Madrid.⁶¹ Una institución educativa fundada por el exilio español, donde Maia y Kirén, sus hijas, cursaron el bachillerato.

Las siete entregas siguientes integran una serie llamada “Poemas para recortar”, que es una selección antológica, por encomienda de Taibo I, que corrió a cargo de Miret, cuyo propósito periodístico, en ocasión de la Navidad, fue la difusión de la poesía de los bardos españoles León Felipe (“Aullidos”) y Antonio Machado (“Las moscas”), de los mexicanos sor Juana Inés de la Cruz (“[Sin título]”), Octavio Paz (“Movimiento”), Carlos Pellicer (“Grupos de palomas”), Pita Amor (“Polvo”) y Homero Aridjis (“Ayer y hoy”).⁶²

La muerte de un escritor prácticamente desconocido en el presente, Benito Guerra, mereció una esquila por parte de Miret, su amigo, quien le realizó una traza biográfica que se puede aplicar asombrosamente a su naturaleza de escritor: murió relativamente joven, en los cafés se sentaba al lado de las ventanas para ver pasear a la gente; uno de sus problemas fue el exceso de tiempo que tienen las mañanas, tiempo que dedicaba a leer

⁶⁰ Pedro F. Miret, “Tres plumas tres”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 18 de julio de 1987, pp. 1, 3.

⁶¹ Pedro F. Miret, “Poesía de estudiantes. I”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 29 de mayo de 1987, pp. 1, 3; segunda parte, 30 de mayo de 1987, pp. 1, 4.

⁶² Pedro F. Miret, “Poemas para recortar” [Primera parte], en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 22 de diciembre de 1987, p. 1; segunda parte, 23 de diciembre de 1987, p. 1; tercera parte, 24 de diciembre de 1987, p. 1; cuarta parte, 26 de diciembre de 1987, p. 1; quinta parte, 27 de diciembre de 1987, p. 1; sexta parte, 28 de diciembre de 1987, p. 1; séptima y final, 29 de diciembre de 1987, p. 1.

escrupulosamente el diario, a corregir sus escritos; fue un deportista por afinidades y práctica; sus primeros libros fueron publicados en edición de autor, viajó por el Viejo Mundo, su obra escapa a toda clasificación o influencia. “Pocos son los que lo han leído. Poco hizo para ser leído. Poco hizo para ser conocido, no tenía por qué. Probablemente pasará al olvido. No es justo.”⁶³

⁶³ Pedro F. Miret, “Benito Guerra: ese hombre”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 3 de agosto de 1986, p. 1.

II. TARACENA PERIODÍSTICA

ULTRAMARINAS

En la década de aparición de la única novela publicada por Pedro F. Miret, *Insomnes en Tahití*, se disponía en la literatura mexicana de una docena de novelas y otra cantidad ingente de relatos que acontecían fuera de las fronteras geográficas nacionales. Aunque tiene antecedentes más remotos, apenas despuntar el siglo XX la tradición prosiguió con *La novela del tranvía*, de José Juan Tablada, novela en la que el escenario de solución dramática fue Francia; más tarde, ya en la primera mitad de la centuria, aparecieron otras novelas que tuvieron como territorio de sus tramas narrativas las islas del Pacífico, como fue el caso de *Los motivos de Caín* (1957), en la que José Revueltas coloca a una tropa de mexicanos combatiendo a los japoneses. Luego llegaría la novelística de la Onda, que tuvo en *Ciudades desiertas*, de José Agustín, como epicentro los estados fronterizos de México y las ciudades sureñas de Estados Unidos; de igual modo, África tuvo su aparición en *Las posibilidades del odio* (1978), de la desaparecida María Luisa Puga, que establece a Kenia como espacio natural de sus historias. Naturalmente los escritores del Crack hallaron en Alemania y Europa el ámbito de realización de sus narrativas, cuyo más acabado ejemplo fue *En busca de Klingsor* (1999), de Jorge Volpi, el más preclaro exponente de esta expresión literaria.

Las selvas de Vietnam (*Sempers Fidelis*, Guillermo Quintero, 1993), Centroamérica (*Tormenta*, Mauricio Carrera, 2003) y repetidamente las ciudades estadounidense de Los Ángeles, Chicago, Texas y Nueva York, han

sido asiento de sendas novelas mexicanas, cuyos autores acaso busquen otro escenario alternativo donde desenvolver a sus personajes de abrumadora nacionalidad mexicana, con la excepción del protagonista de Volpi. Aunque la explicación a este trasplante demográfico-literario, sea más apropiado plantearla en la sociología que en la crítica textual o el análisis literario, boceto la siguiente conjetura: situarlos fuera de la geografía nacional, no sólo es un rasgo de contemporaneidad, también obedece a los factores sociodemográficos de expulsión debidos a la falta de oportunidades de consolidación social y a la atracción de mano de obra barata que se ejerce desde el Norte. Este fenómeno de expulsión y atracción no es exclusivo de la sociedad y la literatura mexicanas, ya en otras regiones, narrativas y expresiones artísticas es muy frecuente localizarlo. Es fácilmente ubicable en Rodrigo Ray Rosa, escritor guatemalteco, cuyos personajes transitan por la ciudad de Nueva York; el caso de los cubanos y puertorriqueños es inocultable, pues sus condiciones de expulsión económica o exilio político los arraigan en Miami o Nueva York, las ciudades que concentran al mayor número de inmigrantes de esas nacionalidades. Por la experiencia boricua hablaron José Luis González y Rosario Ferré; Jesús Díaz y Óscar Hijuelos por la cubana. Sucede lo mismo con las anteriores o nuevas promociones de escritores rioplatenses, que hallaron en las universidades norteamericanas las mejores condiciones para su desarrollo vital y profesional. Tres menciones bastarían como ejemplo, Juan Gelman, Ricardo Piglia y Pablo Brescia. De los escritores mexicanos asentados en el Norte, también ejemplifico con tres casos, Gustavo Sainz, Luis Arturo Ramos y Jorge Aguilar Mora.

Más que una curiosidad demográfica o literaria, la necesidad o predilección de los escritores por asentar a sus criaturas en dichas latitudes obedece, por una parte, al arraigo que tienen allá las comunidades latinoamericanas emigradas hacia el Norte del continente. Por la otra, conjeturo que transplantar simbólicamente a los connacionales a esos continentes, estados y ciudades es una forma de buscar nuevas perspectivas, otros conflictos, líneas argumentales con que enriquecer el relato de la experiencia humana contemporánea en su tránsito por las tierras de este mundo, que además se han convertido en lares de conquista por la diáspora latinoamericana. En esos espacios inusitados los narradores dispusieron de nuevos horizontes donde poner en tensión a las idiosincrasias, tradiciones y costumbres nacionales.

Ya fincada esa tradición de los ámbitos internacionales, *Insomnes en Tahití* se inscribe en esta perspectiva, y siendo Miret un producto cultural de la diáspora republicana, resulta natural que sus personajes encontraran en la vastedad del mundo un lugar donde desenrollar sus tramas. Las coordenadas para ubicar esa vastedad son una isla, un pintor francés, unos cuadros apócrifos y un conglomerado de inmigrantes integrado por un argentino (Che), presumiblemente un mexicano (el narrador protagonista no recibe una identidad apelativa con un nombre propio), un español (Benito), un albanés (Anatole) y un hijo nativo del pintor Gauguin (Jean-Paul).

Oceanía no se encontraba, hasta 1989 cuando apareció póstumamente la novela de Miret, en este panorama de escenificaciones, digamos ultramarinas.¹ En otras disciplinas artísticas, nada menos que el pintor Miguel *El Chamaco*

¹ Pedro Miret, *Insomnes en Tahití*, México, FCE, 1989, 141 pp.

Covarrubias incursionó en la recreación de esos lejanos y “exóticos” paisajes para las artes plásticas y cinematográficas.² De su experiencia y tránsito por el archipiélago, principalmente por la isla de Bali, logró la filmación de un documental (*La isla de Bali*) y una apreciable obra pictórica.³

Sin embargo, como escenario temático también lo encuentro en la órbita de los intereses literarios de algunos contemporáneos de Miret, por ejemplo en Angelina Muñiz-Huberman, quien escribió en *Mateo Alemán II*, esa novela que reaviva la picaresca: “Un Gauguin exótico hace las delicias de Mateo [Alemán II] que, a veces, sueña con ir a tierras distantes, al Brasil, a México o a Tahití.”⁴

El título, *Insomnes en Tahití*, contiene en sí mismo la sinopsis argumental: una jornada nocturna, una isla, un pintor. Gauguin y Tahití en un capítulo y un epílogo. Ésta es la suma de sus elementos: arte pictórico, exotismo, viaje, falsificaciones. El saldo: una novela de viaje donde se sobreponen las ideas a las acciones y la aventura, con delgadísima trama, ningún conflicto humano en resolución, criaturas sin crecimiento — característica de la rareza miretiana—, sin ningún emblema o carga simbólica latente —otro rasgo de lo raro—. En apariencia, un saldo negativo. Las entrañas de la novela, la evolución del escritor y el horizonte de lectura, expuestos a continuación, lo establecerán y verificarán.

² Miguel Covarrubias, *La isla de Bali*, fotografías de Rosa Covarrubias, México, UNAM-Universidad Veracruzana, 2004, 516 pp.

³ Los documentales que filmó *El Chamaco Covarrubias* con el apoyo de una beca Guggenheim, se pueden apreciar en José G. Benítez Muro (dir.), *Miguel Covarrubias (1904-1957)*, México, CNCA-Canal 22, 1998, DVD, 35 min.

⁴ Angelina Muñiz-Huberman, *El sefardí romántico. La azarosa vida de Mateo Alemán II*, México, Random House Mondadori, 2005, pp. 81-82.

En Hispanoamérica, Miret fue un pionero al poner a sus personajes a transitar por Tahití, esa remota isla del Pacífico “descubierta” por Paul Gauguin, el pintor francés de los coloridos coloniales, las hieráticas nativas, el exotismo pictórico y *le natif pintoresque*. Esas tierras insulares encontraron su segunda fama, ésta literaria, con la novela de Mario Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*.⁵

Hurgando en las obras completas de Alfonso Reyes, encuentro en *No hay tal lugar...* la siguiente sinopsis alfonsina, ensayo donde también nos recuerda los elementos básicos de la utopía narrativa: una isla, un hombre solo, un paraíso virgen, flora y fauna nativas, un orden social sin jerarquías ni propiedades:

Herman Melville (1819-1891), el célebre americano autor de *Moby-Dick o La ballena Blanca*, escribió también una utopía caricaturesca contra Europa, un tanto “gulliveriana”, mezclada con imágenes de la vida entre los indios “maori”. Tal es *Mardi and a Voyage Thither*, novela de aventuras en Polinesia, donde se encuentran algunas de las mejores páginas de Melville: las relativas a la historia natural de los mares y el desfile de la pintoresca fauna en aguas del Pacífico. Tras varias semanas de soledad en aquellas lejanías marítimas los viajeros, entre quienes descuella el piloto Jarl, dan con el portentoso archipiélago de Mardi.⁶

En la novela de Miret nos topamos con una verdad colonial que apenas necesita de exposición: Gauguin “descubrió” Tahití, gracias a él la isla aparece en cualquier mapa, requiere, en cambio, la intervención de los estudios culturales, la historia o la sociología para su interpretación. El “goguismo” nació ahí, pero eso es un asunto incontrovertible. También ahí se expresa una

⁵ Mario Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, México, Alfaguara, 2003, 485 pp.

⁶ Alfonso Reyes, “Apéndice. Relieves del festín”, en *No hay tal lugar...*, México, FCE, 1960, p. 387.

aseveración sensata, de cuño miretiano, “El genio de Gauguin está fuera de discusión, pero fue al contacto con el hombre tahitiano que surgió el gran pintor. Jamás hubiera sido quien fue de haber pintado campesinos y burgueses franceses.”⁷ Ambos, temática y pintor, son ya insolubles en la historia del arte.

La novela de aventuras (Miret), la invención de utopías narrativas (Melville y Vargas Llosa) y plásticas (Gauguin) que encuentran su geografía en la Polinesia durante los siglos XIX y XX, ¿a qué obedecen?

ARQUEOLOGÍA DE LOS ESTRATOS

Insomnes en Tahití más que una novela breve con una fácil anécdota, de argumento exiguo, es una novela de ideas que expresan las tentativas de su autor sobre asuntos relativos al mundo de las artes plásticas, el cine y la música. El reservorio de donde las recogió fue su vasta producción periodística. Casi todos los asuntos que se tocan en ella tienen una presencia innegable en sus artículos periodísticos, como se verá más tarde al exponer sus reverberaciones, ecos y referencias librescas, cinematográficas o musicales. Ésta fue su entraña. Una buena cantidad de los temas tratados en su obra periodística se funde en la trama de la novela, son parafraseados o de plano transcritos literalmente de sus colaboraciones en *El Universal*.

El periodismo sirvió a Miret, como a otros tantos escritores, para localizar la veta con que urdió la trama de su novela; ahí estableció el primer boceto —al fin escritor dotado de habilidades para el dibujo—, que terminaría fundiendo en un lienzo mayor, más adecuado a su voluntad de expresión.

⁷ Pedro Miret, *Insomnes en Tahití*, op. cit., p. 70.

Sin embargo, antes de llegar a los pormenores de su exposición, señalo un detalle que resulta más que una minucia en la firma que registra su autoría. La editorial —prestigiosa, por cierto; al igual que la colección que alojaba a la novela— donde apareció el libro consigna, centrado en el margen superior, como autor a “Pedro Miret”, nombre con el que firmaba sus pininos cuentísticos, primerizas colaboraciones en la prensa de la época y guiones cinematográficos. Para el año de aparición de la novela (1989), Miret ya había superado los titubeos que le impedían estampar su crédito autoral con el nombre de pluma con el que hoy lo conocemos.

La presencia o ausencia de la consonante del apellido paterno —la F. que abrevia a Fernández—, puede seguirse en el apartado relativo a sus inéditos, capítulo V, “Inédita (Dramática, filmica y cuentística)”, donde se explica cómo evoluciona el onomástico artístico con el que firmó sus trabajos literarios. Tal ausencia paterna en el volumen acaso se deba a que su autor ya no revisaría las pruebas de imprenta, ni las galeras ni la portada del libro, pues según se afirma en el colofón, la novela “se terminó de imprimir el 16 de marzo de 1989”, meses después de que el novelista hubiera fallecido —un día de diciembre de 1988.

Ya para esos años, todas las variantes de composición en su nombre de pila literaria las había practicado y descartado para conservar la misma formulación de nombre propio, apellidos paterno (abreviado) y materno a la que recurrió su padre, el también prolífico escritor, historiador de arte y traductor Enrique F. Gual.⁸

⁸ Así firmaba en la revista *Síntesis México* (aparecida en la ciudad de México), en la que fue colaborador por varios años, en cuyo número 169 (1 de septiembre de 1945) cumple las funciones de secretario de redacción; asimismo sus primeras colaboraciones en ese mensuario llevan dicho nombre, al igual

Ahora bien, regreso la exposición de los pormenores, el argumento no incluye ninguna peripecia; es decir, las transformaciones que marcarían una evolución del protagonista, pues no se trata de un relato que contiene revelaciones, tampoco es epifánico, menos aun requirió para su composición de un clímax, y tratándose de una novela lineal que sucede en una misma jornada nocturna y en una misma locación, no necesitó de un clímax, aparte de que lo estrictamente “narrado” son los detalles de la vida cotidiana en el hotel donde se hospedaba el narrador protagonista, pues se trata de una novela expositiva donde importan más las consideraciones, los argumentos y los juicios que emiten los personajes, que la anécdota en sí misma, en la que no cabe la noción misma de antagonismo. También por su misma brevedad, los personajes, digamos principales, suman apenas cinco, entre ellos el hijo del pintor, Jean-Paul; el narrador protagonista, *alter ego* de Miret, de quien se calla nombre, oficio, nacionalidad y procedencia, aunque presumiblemente sea español si consideramos el apartado final de la novela, que sucede en la sala de un museo madrileño; además de Benito, guardia de seguridad del hotel; Anatole, de incierto origen albanés, portador de la obra apócrifa de Gauguin, vendida por un falsificador en Marsella; el Che, argentino que regentea el hotel donde pernocta el protagonista.

Los roles son los siguientes: Jean-Paul Gauguin es nativo de la isla, aunque en la novela su padre nunca lo conoció; el protagonista anda de paseo turístico por la isla; Benito llegó a Tahití por su padre, expulsado de España por la guerra civil; Anatole arribó a Oceanía por las contingencias de la

que sus libros posteriores, con el mismo onomástico también se le recuerda en los volúmenes dedicados al exilio español.

segunda guerra; se conoce el paradero del argentino, pero hay una hebra suelta en la trama del argumento, pues se desconocen las causas del porqué vive en la isla con su mujer. Excepto el narrador, el resto llegó a la isla en barco, como Miret a bordo del *Sinaia*.

A excepción de Jean-Paul y el paseante (Miret), los demás personajes fueron expulsados de su patria por razones de la guerra o la migración económica. Aunque el primero vivió en Manila y en un campo de concentración durante la ocupación japonesa de la isla; el narrador es hijo de inmigrantes en el exilio por causas políticas. Por todo esto, los personajes de Miret son hombres que viven en el desarraigo —las mujeres sólo existen en los lienzos o como acompañantes en días feriados en el cuerpo de la novela—, que padecieron el destierro para llegar si no a la tierra prometida, sí a ese paraíso exótico de Tahití. La vida está en la otra esquina del mundo, según Vargas Llosa. Y esa otra esquina no está en el hemisferio norte o en las metrópolis económicas o culturales, sino en la tierra incógnita que fueron las islas de Oceanía en el siglo XIX para los modos de vida y pensamiento europeo o estadounidense.

Los personajes secundarios e incidentales incluyen al personal de servicio del hotel, huéspedes y nativos con presencia auxiliar, que prestan su voz para ofrecer un servicio a los turistas.

Ahora bien, el hilo argumental del que se desprenden más hebras, encuentra su textura en las tribulaciones del narrador protagonista para adquirir unos dibujos auténticos de Gauguin, certificados por Jean-Paul, el mencionado hijo que se dedica a la autenticación de la obra pictórica que su padre realizó en Tahití, aunque también se hilvana otra fibra de interés, la cual

consiste en la pesquisa que se realiza dentro del hotel por Jean-Paul, el narrador, Benito y el Che para indagar si el tesoro artístico que llevaba Anatole antes de zarpar de un puerto francés, era verdadero.

Cuando Anatole partió de Francia con destino a Tahití, llevaba consigo unos dibujos y acuarelas falsos de Gauguin, pero el barco en que viajaba, el *Ipswich Castle*, fue interceptado por el acorazado alemán *Graf Spee*, a cuyo capitán Anatole le reveló para salvar la vida que llevaba consigo un tesoro, que el capitán requisó sin que se tuviera noticia más tarde del paradero de los dibujos. El destructor fue hundido en otro momento de la guerra, aunque no se sabe si en sus travesías por el Cono Sur los dibujos fueron desembarcados o se hundieron irremediabilmente con él.

Al finalizar el capítulo, se monta una hipótesis chusca: los cuadros falsos llegaron a decorar el comedor del Almirantazgo en Londres. Llegaron a Inglaterra porque un buque de guerra inglés interceptó al barco nodriza que acompañaba al *Graf Spee* en aguas noruegas, fue abordado, liberado a los prisioneros que llevaba, entre ellos Anatole, quien avisó a la tripulación inglesa del tesoro escondido en la caja fuerte del barco alemán, que saquearon, como era de esperarse en una acción de guerra.

Asimismo, la obra falsificada de Gauguin da pie en *Insomnes en Tahití* a variadas consideraciones sobre el arte contemporáneo, la falsificación y la obra auténtica. En este tópico se fundieron todas las reflexiones de Miret sobre el arte, la tertulia, el cine, la literatura, la educación, el tercermundismo, la televisión, el fútbol, la música, las ideologías, la comida y, naturalmente, el turismo, entre otras preocupaciones suyas, que fueron expuestas por primera

vez en sus colaboraciones periodísticas, como se corroborará enseguida. De nuevo, habrá que sumergirse en la entraña de la obra.

Un tema menor tratado en la novela es el hundimiento del *Titanic*, desastre marítimo que se expresa ahí con un juego de ironías, que le permite jugar al autor con su habitual humor negro: "... escribiendo un libro sobre el *Titanic* según la óptica del iceberg...

”—Pero tenía un título...

”—*I, the Ice Killer.*”⁹

Otro tema menor fue la “antropología de la persecución” que distingue al cine norteamericano del resto de la cinematografía mundial, el cual también tiene su eco en un pasaje de la novela.

La misma frase con que él tituló una de sus entregas periodísticas, “Siga ese coche”, se encuentra en una secuencia de la novela: “...haciendo un ciclo cinematográfico con todas las películas en que se dice ‘siga ese coche’ ”.¹⁰ La documentación completa sobre la entrega, viene en el capítulo I, “Las posibilidades del diálogo”. En ese mismo artículo asentó: “La persecución es una constante en el cine y la televisión norteamericanos. Pocas son las series en las cuales no hay una persecución al final, persecución de coches, helicópteros, camiones, avionetas, lanchas, etc... Persecuciones con todo lo que corre.”¹¹ (De antemano, regrese al capítulo anterior, si quiere detallarse la información de los temas tratados en el presente apartado.)

⁹ Pedro Miret, *Insomnes en Tahití, Ibidem*, pp. 44-45.

¹⁰ Pedro Miret, *Ibidem*, p. 44.

¹¹ Pedro F. Miret, “¡Siga ese coche!”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 14 de mayo de 1988, p. 1.

Su maestro de arquitectura, Félix Candela, y sus conceptos sobre la arquitectura también aparecen mencionados brevemente en un diálogo — “cajones de vidrio, como los llama Candela”, p. 58—, al igual que sus consideraciones sobre el concreto, el material más versátil para la construcción a juicio del Miret arquitecto; del mismo modo los trabajadores artesanales reciben una mención por esos oficios que se han perdido en aras de una modernidad unidimensional: “Ya no existen los cortadores de piedra, herreros, estucadores, albañiles, ebanistas, escultores y jardineros que los hicieron [los edificios de Lisboa]”.

La idea del paraíso perdido, ya tratado más arriba, de la misma manera está presente; afirma en un pasaje: “Me contaba que cuando estuvo en las oficinas de Roma, cada día atravesaba la Piazza Navona para llegar más rápido al trabajo... y yo cada día veo un crepúsculo de fuego entre las palmeras cuando vengo a checar tarjeta. Casi adivino por el rojo del cielo si voy a llegar tarde o no. ¡Es monstruoso! ¡Al paraíso no se va a trabajar!”¹² Este párrafo lo utilizó originalmente en su entrega “Puebla, mi amor...”, la cual apareció dos años antes en el suplemento cultural de *El Universal*, igualmente para referirse a la plaza mencionada, por la que transitó en uno de sus viajes.

La idea original así la formuló en un artículo previo: “La idea es tentadora [vivir con su familia en Puebla] pero me hace recordar algo que pensé en Roma: nada más deprimente que atravesar la Piazza Navona para poder llegar más rápido a la oficina. No, al paraíso no se va a trabajar...”¹³ En

¹² Pedro Miret, *Insomnes...*, *op. cit.*, p. 86.

¹³ Pedro F. Miret, “Puebla, mi amor...”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 5 de septiembre de 1986, p. 1.

este fragmento se expresa una dualidad, producto de sus vocaciones y su inserción social, con la cual expresa que los espacios históricos abiertos son contrarios a la idea de trabajo. Fue notable el interés de Miret por los tesoros arquitectónicos, debidos naturalmente a su educación e imposible vocación por contener el espacio habitable, arquitectónico.

Sin embargo, de mayor peso es el seguimiento temático de sus escenarios (países, plazas, calles, azoteas, cines, hoteles), los recintos cerrados donde transitaron sus personajes, que lo distinguen de sus contemporáneos, por su particular tratamiento arquitectónico.

La siguiente idea abordada en *Insomnes en Tahití* consiste en la incógnita del desayuno que los genios acostumbran tomar por las mañanas, igualmente apareció trabajada con anterioridad en otra entrega periodística. En uno de sus pasajes escribió: “En otras palabras, si dice que cada mañana toma un jugo de naranja, una tostada con mermelada y café... la gente se preguntará: ¿cómo es posible que el hombre más completo que ha dado la humanidad [Leonardo da Vinci] desayune lo mismo que un empleado?”¹⁴

En otra de sus colaboraciones para *El Universal*, “Today we have no Buendías”, dejó planteada esta misma conjetura, pero centrada en la reina de Inglaterra:

Recuerdo un reportaje que leí sobre la reina de Inglaterra. Lo que más me llamó [la atención] fue su desayuno. Si antes de conocerlo hubiera especulado sobre su composición hubiera pensado en algo así: un par de chuletas de carnero de Australia con curry de la India, una manzana de Canadá, una ensalada de frutas tropicales de las Bermudas, todo regado con vino de Malta y para terminar una taza de té de Hong Kong. Un desayuno para cobrar conciencia rápidamente, en el sopor de la mañana, de

¹⁴ Pedro Miret, *Insomnes...*, *op. cit.*, p. 108.

que se es soberano de un gran imperio. Sin embargo, la realidad es otra: toma un jugo de naranja, un par de tostadas con mermelada y una taza de café.¹⁵

En otra ocasión, partiendo de la presunción de que la gente se interesa por la intimidad de los “hombres famosos”, se preguntó “¿Qué desayuna la reina de Inglaterra?”¹⁶

Jomí García Ascot también hizo eco de esta inquietud por el almuerzo en *La muerte empieza en Polanco*: “Al día siguiente, habiéndonos sentido por largas horas como vacacionistas normales, rematamos la sensación con un desayuno de machaca y huevos a la albañil, café de olla y bisquets. Con esa gasolina, un héroe mediano de aventura policiaca tiene valor y energía para por lo menos un largo medio día de acción y reflexión. No crean que mucho más.”¹⁷

El misterio al fin revelado invariablemente conlleva una desilusión. En este caso del hombre renacentista, su majestad la reina y el detective en su ordinariidad cotidianas, que en nada se diferencia a la que está habituada un peatón de la calle.

En “Fin” expresó esta consideración sobre el arte contemporáneo, “En el Museo de San Carlos [del que fue director Enrique F. Gual] la gente se detiene por largo tiempo ante cada obra [...] En cambio... En el Museo de Arte Moderno el espectador no se para más que algunos segundos ante los cuadros

¹⁵ Pedro F. Miret, “Today we have no Buendías”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 15 de abril de 1986, p. 2.

¹⁶ Pedro F. Miret, “...Y dime, Jean-Paul”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 13 de mayo de 1986, p. 1.

¹⁷ Jomí García Ascot, *La muerte empieza en Polanco*, México, Diana, 1987, p. 115.

y esculturas, y algunas secciones de plano las recorre caminando a paso de marcha, sin detenerse.”¹⁸

Al final de la novela, el viejo guardia que cuida de las salas de un museo, expresa su testimonio sobre el mismo tema, producto de la observación directa: “—La gente mira las litografías de Picasso sólo unos segundos y a veces sin dejar de caminar, pero cuando llega frente a este cuadro [*La duda*, de Moreno Carbonero, pintor repetidamente presente en los comentarios periodísticos de Miret] se callan y se quedan [*sic*] mirándolo durante mucho rato. Será pasado de moda, pero la gente puede opinar si la reina se parece o si Colón era más delgado.”¹⁹

En otro pasaje, se realiza una síntesis del comentario anterior: “Usted me dirá que el valor de la pintura no se puede medir por la velocidad [de los espectadores].”²⁰

Respecto al neorrealismo italiano y su máximo exponente, apuntó en una ocasión periodística: “*Ladrones de bicicletas* podrían [*sic*] haber rematado en una emocionante persecución a través de la ciudad eterna, sin embargo el genial Vittorio de Sica no se sintió atraído por ese final... porque la persecución parece ser un elemento característico del cine norteamericano y raramente se da en otras cinematografías.”²¹

En un diálogo de la novela, Benito afirma: “Pero *Ladrones de bicicletas* no es broma. El drama comienza antes de la proyección: con los actores...”

¹⁸ Pedro F. Miret, “Fin”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 22 de septiembre de 1987, p. 1.

¹⁹ Pedro Miret, *Insomnes...*, *op. cit.*, p. 140.

²⁰ Pedro Miret, *Ibidem*, p. 68.

²¹ Pedro F. Miret, “¡Siga ese coche!”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 14 de mayo de 1988, p. 5.

gente tan jodida como los personajes que interpretarán. Más. Ellos probaron las mieles del cine una sola vez... y después nada, ni una segunda parte en *La fuente del deseo*, ni una invitación al festival de Venecia, ni una entrevista para *Cahiers [du Cinema]*... Nada. Casi son la historia de otra película neorrealista... No casi. Lo son... ¡Es una película bien jodida! Yo la he visto varias veces por televisión y siempre acabo llorando a pesar de los comerciales.”²²

De ésa y otras muchas menciones al cine está tapizada la anécdota de la novela, la cual justamente inicia con la asistencia del narrador protagonista a una sala local para ver *Los pájaros* de Alfred Hitchcock. Al igual que en *La muerte empieza en Polanco*, en *Insomnes en Tahití* se dispone de una alta porción de referencias sobre actrices, directores y, en particular, al cine norteamericano, cuya filmografía nacional cometió “los mayores logros contra la verdad”, según Miret:

personajes inexistentes, pero de carne y hueso, personajes que no se sabía de qué vivían ni qué hacían cuando no vivían momentos estelares... noches en que nunca se sabía qué hora era... días sin crepúsculos... teléfonos que contestaban inmediatamente... taxis en el preciso instante en que se necesitaban... residencias irreales en que resultaba imposible imaginarse al dueño comprando los cuadros o discutiendo con el mayordomo sobre una gotera del comedor... jugos de naranja para el desayuno que jamás fueron tomados... comidas que nunca fueron probadas por causa de la pasión [...] centinelas cuya única función era ser eliminados... momias de baja velocidad y notable sentido de orientación... un París en que se veía la torre Eiffel desde cualquier ventana... Todo muy bien. Todo imposible de creer... ¡hasta que llegó el neorrealismo italiano y se jodió todo!²³

²² Pedro Miret, *Insomnes...*, *op. cit.*, p. 123.

²³ Pedro Miret, *Ibidem*, p. 122.

En este pasaje hay varias referencias cruzadas, por ejemplo, al cine de terror, el neorrealismo y el cine de aventura, y evidentemente al sentido de verosimilitud que el cine estadounidense forjó entre los espectadores del mundo. Aunque habla de incidencias, el comentario es todavía vigente, pues se consolidaron como lugares comunes cinemáticos, aunque los directores más creativos desecharon esos tópicos por comunes, fue entonces que las series televisivas los adoptaron, ahí permanecen como elementos de recambio argumental.

La melomanía del autor también se puede detectar en la novela de Miret —otra empatía con *La muerte empieza en Polanco*—, donde se disponen de otras tantas alusiones que refieren exclusivamente a la música sinfónica. Como dato de interés, señalo que nada más en este espacio de escritura se puede sondear su afición por la música orquestal, ya que ni en sus artículos, guiones o dramas se puede documentar con la profusión de las referencias que aquí se ordenan. Con excepción del cuento “Hacia gracia”, plenamente orquestal por tópico, ambientación, narrador y espectadores.²⁴

Esta melomanía de nuevo lo acerca a Deniz y a José de la Colina —expuesta en la “Introducción”, pero sobre todo en el apartado “La generación hispanomexicana y el séptimo arte”, perteneciente al capítulo IV, “La palabra. La imagen”—, así como a García Ascot, quien escribió los ensayos musicales recogidos en *Con la música por dentro* (Martín Casillas, 1982). Veinte años después fue rescatada por sus valores en una segunda edición.²⁵

²⁴ Pedro F. Miret, “Hacia gracia”, en *Esta noche... vienen rojos y azules*, 2ª ed., presentación de Gerardo Deniz, liminar de Luis Buñuel, México, CNCA, 1997, pp. 103-105.

²⁵ Jomí García Ascot, *Con la música por dentro*, prólogo de José de la Colina, ilustraciones de Gabriel Ramírez, México, UNAM-El Equilibrista, 2006, 171 pp.

Otros tantos temas aparecen en su novela, verbigracia, el compromiso del artista, la vida cotidiana, la gastronomía, la tertulia, la educación, el futbol y la televisión, referencias con las que cierro este apartado.

De la última, escribió:

En todos los canales está “nevando”... No, ¡aquí está el futbol! [...]

¿Cuáles son los jugadores de Tahití?...

—*Tahiti, comme un vent sauvage, traverse la moitié du champ!*...

Son los de blanco y azul.

—...*Malherbe passe le ballon a Krakoana... Krakoana, sans s'arrêter, le passe à Fernández... et Fernández...*

—*Oh, non!*

Se oyen gritos en las casas cercanas.

—*Bon Dieu! Comment a-t-il pu rater? C'était plus facile de le mettre au but que de passer par dessus!*

No entiendo esto último, pero evidentemente está diciendo que cómo pudo Fernández fallar ese gol.²⁶

En su artículo “El mundo es como un balón” expresó la utilidad educativa de este deporte:

Ejemplos:

Geografía...

La región de Falfurrieland tiene una extensión de doscientos mil kilómetros cuadrados, una población de dos millones de habitantes que se dedican casi en su totalidad al pastoreo y a la agricultura. Su equipo de futbol quedó en penúltimo lugar durante el campeonato transilvano.

[...]

Y en civismo...

Llámase civismo al conjunto de normas éticas que obligan a los individuos a respetar a la colectividad, aunque ésta se halle constituida en una de sus ramas por una selección de probada ineficacia en el momento de anotar.²⁷

²⁶ Pedro Miret, *Insomnes en Tahití*, op. cit., p. 10. (Cursivas mías.)

Queda suficientemente claro entonces que el fútbol era uno de sus pasatiempos predilectos, afición que se documenta con suficiencia tanto en este apartado como en el capítulo dedicado al periodismo cultural. Además, por los indicios recolectados, infería que su equipo favorito era el América, aunque en charla Victoria Schussheim me reveló que su club era el Atlante y Miret invertía las tardes del domingo en ver las secuencias televisivas para repetir la pasión del gol u olvidar la derrota.

Martín Mesa, el investigador privado que anima *La muerte empieza en Polanco*, celebra la victoria de los Pumas ante el América en el capítulo de apertura de la novela: “El domingo no fue muy distinto pero se enriqueció, además, con una victoria de los Pumas sobre el América, que compensó repetidas frustraciones televisivas.”²⁸

El primer pasaje citado sobre el deporte contiene un elemento de interés: el convivio entre lenguas, que en este caso son el español del visitante; el francés, la lengua colonizadora; el tahitiano, la lengua vernácula, y el inglés, el idioma de las transacciones comerciales, que no se incluye en el fragmento elegido, pero sí se articula a lo largo de la novela cuando el francés o el español no son suficientes para comunicarse con los nativos, que viven del turismo.

Las lenguas en contacto es una temática que recorre su obra, tanto en su narrativa como en su guionística, como ya se descubrirá cuando se llegue al

²⁷ Pedro F. Miret, “El mundo es como un balón” (Primera parte), en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 24 de abril de 1987, p. 1, 2.

²⁸ Jomí García Ascot, *La muerte empieza en Polanco*, op. cit., p. 20.

capítulo respectivo. Adelanto que en principio, Miret fue un escritor que tuvo un conocimiento y dominio de sus dos lenguas maternas, español, vehículo de su expresión creativa, y catalán, la herencia lingüística familiar, de uso plenamente doméstico, es decir, hogareño; el francés lo aprendió en la escuela, por ser lengua de alta cultura; el inglés, el instrumento lingüístico de comunicación universal, se utiliza mayoritariamente en su práctica de guionismo.

De las lenguas aborígenes (náhuatl, tarasco o tahitiano) con que se expresaron sus personajes, tuvo un ligero conocimiento, el suficiente para elaborar unos diálogos coherentes y filológicamente verosímiles, “—Tekelili, oajea, akilikai”, cuya traducción es otra invención miretiana: “—Que fuera a tomar por el culo en tahitiano” (para ambas citas, p. 22). Incluso si no hubiera tenido una formación de políglota, esos idiomas se hubieran convertido en otra forma de su narrativa, como una invención perfectamente acorde con su temperamento literario.

Las lenguas nativas mexicanas fueron recreadas en al menos tres casos, digamos por ejemplo, en el libro cinematográfico de *Nuevo Mundo*, donde algunos parlamentos se hablan en tarasco, así como en los guiones inéditos “El hombre del abismo” y “Vuelo nocturno”, que contienen parlamentos en náhuatl.

Los cruces de lenguas, el convivio pacífico de hombres y el altercado entre culturas dominantes y minoritarias, fueron algunas de sus constantes temáticas. Así, el francés respecto al tahitiano; el español sobre el náhuatl; el

inglés *versus* el español en la película *Cananea*, donde se desprende el más claro ejemplo de dominio y subordinación lingüística.²⁹

Una de sus preocupaciones sociales que se rastrea en la novela, tiene que ver con la escuela y la enseñanza; en un diálogo entre Benito y el narrador, afirmó:

La escuela debería enseñar cosas que aprendemos mal y a trompicones durante nuestra vida.

—¿Por ejemplo?

—Baile. En mi época era importantísimo saber bailar. El que no sabía estaba muerto socialmente.

—¿Cuál otra?

—Tener conversación. Es aún más importante que saber bailar... saber contar chistes, saber vestir bien, saber ser encantador y si es posible hasta seductor... saber de vinos, saber de automóviles deportivos, saber jugar tenis aunque no se llegue a las alturas de un profesional, saber cuándo hay que perder un partido... saber que en la calle cuarenta y dos, entre Madison y la ciento cincuenta y cinco, hay un restorancito griego en que se come muy bien... saber tener una conversación sobre un tema que desconocemos, sin que se note...³⁰

Transcripción que puede cotejarse con un fragmento ya citado en el capítulo anterior, entresacado de su artículo periodístico "...Y en *charm*: 10 puntos", donde dictamina "enseñar al niño a bailar, pues es una actividad social muy importante, aparte del gozo que proporciona; a vestir bien, a tener una conversación fluida, a leer para estar al día en lo que se publica y poder

²⁹ Remito al lector avezado al capítulo final, "Inédita (Dramática, filmica y cuentística)", que aborda esos entrecruzamientos lingüísticos.

³⁰ Pedro Miret, *Insomnes...*, *op. cit.*, p. 125.

opinar con conocimiento de causa sobre el último libro, a apreciar todos los deportes que se pueda [...] a elegir vinos y platillos.”³¹

Hasta aquí el rastreo de las capas, la excavación entre los asentamientos, la arqueología de los estratos que dieron sustento a *Insomnes en Tahití*.

Ahora bien, en el caso particular de Miret, el periodismo le fue útil para bocetar las líneas argumentales que luego serían fundidas en otro género de exposición, con mayor alcance y profundidad, donde conviven tanto la vida misma como la imaginación pura. Por sus jornadas periodísticas, obtuvo los toscos granos de sal con que más tarde amasó y condimentó la harina de su viaje imaginista por la ínsula exótica de Oceanía. Hasta ahora no he podido documentar algún viaje a ese archipiélago por parte de Miret, al que nunca llegó, presupongo, más que con los trazos finos de la fabulación novelística. No le hacía falta, la novela de aventuras nació con un sedentario, con un escritor que nunca salió de su patria.

Esa novela, en el recuento final, también es un viaje, otra experiencia de vida en la trayectoria del escritor y de sus lectores. Un relato de viajes donde domina la proposición de ideas sobre la sucesión de aventuras.

Recapitulación final: *Insomnes en Tahití* es la única narración de Miret que acontece fuera del ámbito mexicano; la única que sucede en un sitio proclive a la creación plástica o literaria; la única que acontece en un espacio “exótico” alejado de la urbanidad metropolitana; la única también que se desarrolla en una sola jornada; la única igualmente que tiene como escenario de realización un lugar paradisiaco para el desenvolvimiento de los

³¹ Pedro F. Miret, “...Y en *charm*: 10 puntos”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 26 de julio de 1986, p. 1.

personajes; se trata de la única novela en la historia literaria mexicana que se desarrolla en Tahití. De los géneros practicados por Miret, nada más en la novela aprovechó al máximo sus colaboraciones periodísticas para fundirlas en su trama.

La novela es un viaje estático donde predominan las ideas sobre la aventura, donde escasea el conflicto humano, sus personajes no obedecen a ningún crecimiento interno, tampoco en ellos se explora alguna profundidad psicológica, menos aún arrastraron su vida de ficción con una carga simbólica en estado de latencia. No fue parte de su estética auxiliarse de metáforas para significar. Tampoco el preciosismo de la escritura fue uno de sus bienes literarios. En consecuencia, la extravagancia de los temas, la circunstancia donde alojó a sus criaturas, el diálogo interminable, la conversación políglota, hicieron de *Insomnes en Tahití* un libro notable. Con esos sufragios, su autor logró un escaño en la asamblea de los raros universales.

En los veinte años que siguieron a la publicación de *Insomnes en Tahití*, apenas ha aparecido en la prensa nacional una reseña literaria a la novela.³² Históricamente, el silencio en torno a la obra de Miret ha sido un rasgo peculiar, compartido por el resto de los escritores raros cuya existencia, a pesar de ese muro de palabras sin emitir, a las omisiones calladas de la crítica, subsiste en el légamo de las bibliotecas.

Ese silencio concertado, Gerardo Deniz lo ubicó en una pregunta que encierra un desafío:

³² Christopher Domínguez Michael, “Miret, Tahití, La Antigua”, en “El Ángel”, suplemento cultural de *Reforma*, núm. 648, 26 de noviembre de 2006, p. 3.

A estas alturas no puede ya decirse que hayan faltado artículos presentando la obra de Pedro F. Miret (1932-1988). A lo mejor hasta sobra alguno. Con todo, los años corren y la situación cambia poco, muy poco. Esta situación es fácil de resumir: en la literatura mexicana del último veintenio, Miret casi no existe, lo cual, se mire como sea, es injusto. Para el interesado en estudiar cómo se hacen o dejan de hacer los prestigios literarios entre nosotros, el caso sería inmejorable. Ahora bien, ¿hay de veras alguien así interesado?³³

DONDE PALPITA EL CRIMEN, LA PICARESCA Y LA GRISURA

Los otros practicantes de la novela entre la generación hispanomexicana son principalmente Federico Patán y Angelina Muñiz-Huberman, ambos reconocidos con sendos premios por su trabajo en el género. En menor medida, también participó de él, Jomí García Ascot con una novela prácticamente desconocida para el lector del presente, *La muerte empieza en Polanco*, de la que me ocuparé detalladamente enseguida, para volver más tarde a Patán y después a Muñiz-Huberman.

Afirmando que no fue muy usual entre los integrantes de las generaciones del exilio español la frecuentación de la novela policiaca. Fueron asiduos lectores del género, sobre todo de los clásicos norteamericanos; sin embargo, escasamente incursionaron en ella como creadores de aventuras, detectives y misterios.

La novela policial o detectivesca tuvo una aclimatación menor entre los escritores del destierro que aún no ha sido plenamente identificada, sistematizada ni estudiada, a consecuencia de esa distracción de la crítica los autores que frecuentaron el género, acervos y análisis siguen todavía

³³ Gerardo Deniz, "Presentación", en *Esta noche... vienen rojos y azules*, op. cit., p. 7.

inconclusos. Para subsanar ese descuido en los estudios literarios, me sumo a la iniciativa de localización con estos apuntes.

Al menos identifico a un escritor asentado en México que desembarcó del *Sinaia*, perteneciente a la generación anterior, quien se acopló muy bien a las estructuras de invención de la novela policial. Se llamó Enrique F. Gual (Barcelona, 1907; ciudad de México, 1973), padre de Pedro F. Miret, quien dejó concluida una trilogía de novelas detectivescas: *El crimen de la obsidiana* (1942), *Asesinato en la plaza* (1945) y *La muerte sabe de modas* (1945). Fernández Gual tuvo oficios variados durante su estancia definitiva en México, fue director del Museo de San Carlos, patrono de la Lotería Nacional, traductor, historiador del arte mexicano. Se trata de otro escritor de la diáspora que ha caído en el olvido de las historias literarias, antologías y estudios de recuperación de los patrimonios culturales que quedaron esparcidos en el mundo por la guerra fratricida de 1939.

El segundo narrador que localizo, también asiduo lector apasionado del género, fue contemporáneo de Miret, con quien compartió la desdicha de no haber conocido en vida las sendas novelas que se publicaron después de sus fallecimientos. Fue benefactor de Gabriel García Márquez, quien le dedicó *Cien años de soledad*. Incursionó en el cine como guionista y director —en el capítulo IV, “La palabra. La imagen”, se habla de sus aportaciones al séptimo arte—; participó de la poesía, el ensayo y la filosofía. Conseguir cualquiera de sus libros hoy se convierte en una tarea ardua de localizar hasta en las librerías de viejo esparcidas por la ciudad. Su nombre literario fue *Jomí* García Ascot. En veinte años *La muerte empieza en Polanco* (agosto 26 de 1987), su novela, recibió una sola edición, los tres mil ejemplares que se consignan en el

colofón o se agotaron por demandas de la lectura, o se reciclaron por demanda de la administración editorial.

García Ascot perteneció a la generación de los infantes exiliados convertidos en escritores al llegar a la edad adulta. *La muerte empieza en Polanco* fue la única de su género (negro) entre la constelación de novelas que amasaron los escritores adscritos a su generación.

De su afición por el cine está entretejida buena parte de la trama policial de *La muerte empieza en Polanco*, cuyos personajes quedan revestidos con características e identidades (Charles Bronson, John Voight, Quincy, Robert Duvall, Yul Brynner), entresacadas mayoritariamente del cine norteamericano, además de estar adobada con referencias fílmicas anglosajonas y musicales, de los registros del jazz a la sinfónica. El protagonista de la historia, Martín Mesa, se considera a sí mismo “un héroe mediano de aventura policiaca”.

Aparte de investigador privado empeñado en resolver asuntos de estafa y adulterio domésticos, Mesa trabaja como el crítico de cine que firma sus reseñas fílmicas con el seudónimo de *Emilio García Rovira* —el parentesco del onomástico es evidente—, un detective aficionado al cine norteamericano de los años cincuenta. Los años duros de Bogart, Mitchum, Powell y Cagney. La época negra de los detectives salvajes: Philip Marlowe y Sam Spade. Confiesa el narrador: “Nadie sabe que el crítico que firma Emilio García Rovira es a la vez el investigador privado Martín Mesa.”

Los elementos del relato detectivesco —amor y pasión, crimen y persecución, muerte y defeción; agencias de espionaje: bandos encontrados y espías; ambientes citadinos: colonias elegantes (Las Lomas) y barrios populares (La Condesa); el héroe y su escudero: Mesa y Romi; un misterio a

resolver: un maletín—, se satisfacen cabalmente. La novela mantiene las consideraciones morales habituales, aligerada con cierto desparpajo por el mexicanísimo léxico utilizado, enriquecida con referencias y alusiones cultistas a los ámbitos literarios y fílmicos, por abiertas menciones a sus amistades.

Las palabras del narrador facilitan la sinopsis de la novela: “intento de defección de un agente soviético, un maletín con documentos secretos, cualesquiera que fueran; eliminaciones *con máximo perjuicio*”.³⁴ Aquélla tiene un final donde se respeta la convención del género: el mal de nuevo es vencido por un defensor de la ley, Martín Mesa, investigador privado y crítico de cine. Y un epílogo plácido, “No hay como hacer el amor en casa.”³⁵

Ahora regreso a Muñiz-Huberman y Patán, dos polígrafos consagrados que lo mismo transitan de la poesía al ensayo, del cuento a la traducción. Ella ha fincado sus novelarías principalmente entre las ideas de la diáspora, el éxodo y el exilio, por su doble condición de judía e inmigrante española. Por estas dos vías transita gran parte de su obra, el exilio republicano y el éxodo del pueblo judío, ruta del calvario que atan el tiempo de su expresión a un periodo remoto. Su heredad intelectual, perceptible inmediatamente en los títulos de sus libros, se encuentra en el cervantismo y la tradición intelectual judía.

Por su parte, él fija sus personajes y recreaciones a un tiempo actual, contemporáneo, más cercano e inmediato al presente. Contrario a lo que pudiera esperarse, el exilio como en Miret o García Ascot, no es una temática

³⁴ Jomí García Ascot, *La muerte empieza en Polanco*, op. cit., pp. 125-126.

³⁵ Jomí García Ascot, *Ibidem*, p. 173.

frecuente en su novelística o cuentística, e incluso entre su ensayística, más afines a la literatura anglosajona o mexicana. La diferencia entre ambos quizá se encuentre en la sedentarización de sus personajes. Me explico: Miret los dispone por el mundo, al igual que Muñiz-Huberman; Patán y García Ascot los arraigan a una misma geografía, en este caso a México, la capital de la república. Mientras Muñiz-Huberman retrata a los supuestos descendientes de hombre célebres, ellos dos tratan con los hombres menudos, con la gente sin historia. Federico aborda sustancialmente los conflictos de la pareja moderna; Pedro, la soledad del hombre contemporáneo; Angelina sigue a un integrante de una tribu perseguida; *Jomí* alienta a un defensor de la ley.

Muñiz-Huberman tiene en su haber una decena de novelas, pero su primera obra, *Morada interior* (1972), la consolida como novelista al obtener el premio Magda Donato en ese año; *El sefardí romántico. La azarosa vida de Mateo Alemán II*, es su más reciente obra publicada (2005) en el género, con la cual me detendré para elaborar un escorzo. De Patán igualmente reseñaré el mismo número de novelas, una de las cuales, *Último exilio*, ganó en 1986 el premio Xavier Villaurrutia, y *Ángela o las arquitecturas abandonadas* (2001) es hasta ahora su última incursión en el género.³⁶

Las referencias abiertas o simbólicas al número tres, deben ocupar un comentario en este escorzo a *Ángela o las arquitecturas abandonadas*. A tres mujeres está dedicado el libro, cuyos capítulos suman quince (múltiplo de tres); con dos hombres *Ángela* redondea un triángulo; tres jóvenes la

³⁶ Para esta generación ya disponemos de tres estudios particulares: Alfredo Pavón, *Te llamamos Federico*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2002, 99 pp; Luz Elena Zamudio, *El exilio de Dulcinea encantada. Angelina Muñiz-Huberman, escritora de dos mundos*, México, UAM Iztapalapa-Casa Juan Pablos, 2003, 173 pp.; Josué Ramírez, *Gerardo Deniz*, México, Ditoria, 2000,

pretenden, pero sólo uno retoza con ella; Ángela —onomástico de tres sílabas— habita en la casa señalada con el número treinta y dos; durante unas vacaciones le asignan la habitación trescientos dos en el hotel donde se hospeda; tres hombres escribieron sendos episodios de su vida sexual; quince fueron las cintas magnetofónicas grabadas por la protagonista que fueron entregadas al relator de esa historia; tres empleados pisaron la casa de Ángela (un judicial, un jardinero y un albañil). Uno para buscar indicios de muerte por crimen; el otro para mantener viva la enredadera que trepaba sobre un muro del jardín, en cuyas tres paredes se esparcieron las cenizas mortuorias de Ángela; el otro cavó la fosa séptica donde yace el cuerpo de René Bostán, el cónyuge de la protagonista, muerto a palazos en una noche de copas por la ira de la heroína, atosigada por la violencia doméstica, el abuso sexual y el dominio de un marido machista. Entre los volúmenes de su biblioteca, Ángela conservaba un libro de Marco Aurelio perteneciente a “una edición inglesa de 1923”. En fin, la novela se extiende a lo largo y ancho de un libro con ciento noventa y nueve páginas, impreso en el 2001, otro múltiplo de tres.

Por otra parte, tres mujeres acompañaron a Gustavo en su vida amorosa, editor de profesión, solterón, con treinta y dos años recién cumplidos en la novela, quien le acepta a Enrique, otro editor con pinta de mujeriego mitómano, el siguiente reto: “te apuesto lo que quieras a que si te doy un personaje gris, su grisura te aplasta como creador”. La apuesta aceptada fue una “cena cara con una chica cara”, pagaderas por el perdedor.

Durante las visitas de Gustavo —otro nombre propio compuesto de tres sílabas— a la casa de Ángela, reposando los dos en la estancia doméstica, uno de los tres sillones donde se sentaban, quedaba vacío entre ellos.

Entonces el desafío queda así, escribir una novela sobre el personaje más gris, cuya rutina laboral y doméstica durante siete décadas fue la misma, se convierte en una metaficción: una novela dentro del cuerpo natural de otra novela, cuyo *incipit* comparten ambas: “Una tarde gris y una calle triste. El sabor del aire crea invierno en medio del verano.”

Así se cuenta narrando la historia de otra novela paralela, cuyos tres protagonistas cierran un triángulo de amor y amistad: Ángela la heroína, Gustavo, el aprendiz de novelista, y Luis, el librero sexagenario que gestiona la transformación en *ex libris* del cuadro de Gustav Klimt, *Judith II*, datado en 1909, para estampar en los ejemplares que componen la biblioteca de Ángela.

Con *Ángela o las arquitecturas abandonadas*, Patán procura entretejer una historia de ficción dentro de otra narración, donde se vierten, en un formato cercano a los aforismos, sosegados consejos para elaborar un arranque, el despegue y el aterrizaje climático de una narración. Se trata de su novela más ambiciosa, la madurez de su creación, en la que concentra sus mayores dotes de narrador, de un contador sagaz que escudriña las profundidades psicológicas de una presunta personalidad gris.

Del reto sale airoso Gustavo el narrador protagonista de una de las historias, quien vence por sus fueros al apostador, al fin derrotado por las dotes de creatividad de su amigo. La prueba de convicción para definir al ganador fue que la novela obtuviera un premio literario o reseñas positivas en la prensa cultural. Aunque cada lector de la novela establecerá su veredicto. Por mi parte asiento que haberla leído en una sentada, proporcionarme un saber literario no fácilmente asequible, arrebatarme a mi condición mundana

mientras daba cuenta de ella, exigen inclinarme por Gustavo y apostar por su creador, el otro narrador de la historia madre.

Siguiendo los patrones canónicos de la picaresca, Angelina Muñiz-Huberman en *El sefardí romántico* da vida al apócrifo Mateo Alemán II, supuesto descendiente del autor de *Guzmán de Alfarache* mientras realizaba sus peripecias por el Viejo Continente, donde presenció el levantamiento nazi, el derrocamiento de la república española, la persecución a su tribu; y otras más por el Nuevo Mundo, donde arribó como parte de la tripulación exiliada que desembarcó del *Sinaia*. También fue testigo de adelantos tecnológicos como el automóvil o el cinematógrafo; hallazgos estéticos y musicales, como la explosión del jazz.

Una accidentada vida tuvo Mateo, en cuyo cuerpo de invención abarca su infancia, adolescencia y madurez; su educación sentimental, vida amorosa, aprendizajes sexuales e instrucción moral; la vida licenciosa de un libertino que arrambla amores y objetos preciados; se comporta como un truhán cuando juega a las cartas, como diestro rufián en el manejo de la navaja.

Esta novela fue precedida por *Morada interior* (1972), *Tierra adentro* (1977), *Dulcinea encantada* (1993), novelas que comparten la misma condición judía de los personajes que las amenizan.

El destierro, la diáspora y el exilio son otros de los temas que Muñiz-Huberman aborda en *Mateo Alemán II*, tanto por su condición judía como por su raigambre hispánica. Asimismo, el refranero azquenazí que se encuentra esparcido por la veintena de capítulos de que se compone la novela, es una forma de rescatar el folclor popular de una comunidad que se aferra a su herencia cultural para sobrevivir a las inclemencias de la historia.

Tratándose de una novela de aventuras, donde el protagonista se comporta como un vival, su tono es ligero, muy apropiado a su secuencia narrativa lineal, que excluye cualquier anécdota que no contribuya al desenlace final, ya sabido de antemano. Con ella Muñiz-Huberman continúa explorando lo que llamó en su momento las “seudomemorias”, palabra y género acuñados por ella y practicado en otros libros que revelan un ascendiente cervantino, *Castillos en la tierra* (1995) y *Molinos sin viento (Seudomemorias)* (2001).³⁷

Como novelistas, García Ascot, Muñiz-Huberman, Miret y Patán fincaron sus universos narrativos en épocas diametralmente opuestas; apostando a géneros nuevos (“seudomemorias”, metaficción, policiaca) y alicaidos (novela de viajes, picaresca); eligiendo y construyendo héroes (grises, pícaros, viajeros) que hablan de un tiempo anterior o reciente, que siguieron en su trayectoria de ficción tramas entrelazadas o lineales; dos de ellos comparten el tema de la diáspora (Muñiz-Huberman y Miret); por sus continuos desplazamientos ninguno de esos personajes es un sedentario auténtico, arraigados a una tierra, con la excepción de Martín Mesa; dos de ellos son sujetos transitando por el mundo: un archipiélago en el caso de Miret; el mundo conocido en el caso de Muñiz-Huberman, incluso el de Patán, al final de la vida de Ángela, ella viajaba por el Norte del país antes de y para morir.

Los cuatro fueron novelistas adscritos originalmente a la “generación hispanomexicana”, pero dado que ya no se requiere de esta categoría que

³⁷ La investigación de Luz Elena Zamudio, *El exilio de Dulcinea encantada. Angelina Muñiz-Huberman, escritora de dos mundos*, op. cit., es hasta ahora el acercamiento más completo sobre la única mujer que integró la llamada generación hispanomexicana.

separa, pues se trata de una clasificación que excluye, al igual que el recurso conceptual de Nepantla, pues es ofensiva para sus integrantes; ambas categorías han perdido su vigencia al asimilarse totalmente sus elementos activos al cuerpo de la cultura mexicana.

Generacionalmente, ese cuerpo está más cerca de la promoción del Medio Siglo, donde es más pertinente suscribir a sus integrantes por su coincidencia temporal, geografía, trabajos y cultivo de disciplinas, además de haber compartido e interactuado en los mismos foros de difusión periodística e instituciones de formación humanística. Máxime cuando ellos están plenamente asimilados a la historia y tradición de la literatura mexicana del siglo XX.

García Ascot, Miret, Muñiz-Huberman y Patán son los otros condóminos del mismo edificio donde habitaron Jorge Ibarguengoitia, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Salvador Elizondo e Inés Arredondo, donde residen todavía Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, Fernando del Paso, Vicente Leñero, Sergio Pitol y Beatriz Espejo.

El legado de ese grupo de literatos aún perdura entre nosotros, sus lectores, de quienes dependen su difusión, ponderación crítica y procesos de canonización.

Ahora sigue el magma cuentístico.

El magma es la parte literaria y periodística más avasalladora de la obra no recogida en libro, el volumen de sus dimensiones, por las páginas compiladas en la hemerografía, suman aproximadamente tres centenas. Y dado que este segmento por sí mismo da para otro libro inédito del autor, una

investigación diversa a ésta y otro trabajo de documentación, apenas me detendré por dichas razones a comentar su origen, naturaleza y distinciones.³⁸

En la parte relativa al magma narrativo, como se verá en el capítulo siguiente, tendió a la fusión de una variedad de textos lingüísticos y discursos gráficos, ahí hilvanó el cuento con el guión para trenzar sus fabulaciones, además de ilustrarlas con viñetas de su autoría y ambientarlas con el diseño de sus arquitecturas interiores. En sus entregas periodísticas, Miret combinó sus dotes naturales de dibujante con sus cualidades de narrador y arquitecto.

Pasemos, entonces, a los fundamentos de la miretología.

³⁸ Sistemáticamente están ordenados en el apéndice B, “Hemerografía de Pedro F. Miret”.

III. MIRETOLOGÍAS

UN VIAJE DE INICIACIÓN... CUENTÍSTICA

Porque ya fueron expuestos en capítulos precedentes los caminos recorridos del periodismo cultural y la incursión por las tierras mahoríes de la novela, corresponde en este apartado establecer las pautas que trazó Miret en sus cuatro libros de cuentos. Las primeras incursiones en el género se remontan a la época en que colaboró para la revista *Sucesos para Todos*, en la sección “Zona Libre”, entonces bajo la dirección de *Magú*, el *monero* del diario *La Jornada*, donde Miret alimentaba la columna “Pedrazos”.

Este caricaturista en numerosas ocasiones ilustró “Pedrazos”, que Miret firmaba con el nombre de pluma de *Flat*; en otras ocasiones, acompañaba sus colaboraciones con viñetas diseñadas por el mismísimo Miret; esos dibujos llevan estampado en uno de sus márgenes el símbolo de los derechos reservados (©), que indica la tutela jurídica de *Flat*,¹ como se podrá verificar en las viñetas reproducidas en la “Iconografía”, añadida en los anexos.

En contadas ocasiones, tanto *Flat* como *Magú*, ilustraron la columna con sendos dibujos.² Hubo otras en que Miret no estampó su firma en las creaciones plásticas con que acompañó sus invenciones textuales. Un descuido que achaco a la falta de seriedad ante la obra gráfica personal. Un ejemplo de

¹ *Flat*, “Pedrazos. Heráldica 71”, en *Sucesos para Todos*, 21 de agosto de 1972, pp. 44-45.

² Fue el caso de la colaboración a dos manos de la entrega del 21 de marzo de 1970, publicada en *Sucesos para Todos*, p. 45; cuatro dibujos que se reproducen en el apéndice D, “Iconografía”, para su consulta.

esa obra gráfica sin firma se reproduce en la “Iconografía” con la intención de que el lector motivado conozca también el trazo del dibujante Miret.³

La hija primogénita recuerda esta destreza artística de su padre:

Después de mi padre narrador, recuerdo a mi padre dibujante. Era un dibujante extraordinario. De niño sus cuadernos estaban llenos de *cowboys* y soldados, y todavía conservo cientos de aviones, tanques y soldados de papel que hacía de niño para jugar. Supongo que, como todos los niños de esa época, y aunque nunca la conocí, sentía cierta fascinación por la guerra y sus artefactos [...] Una vez incluso dibujamos, con plumón, la avenida Reforma sobre la pequeña mesa blanca que me habían comprado.⁴

En una entrevista con Victoria Schussheim, me comentó que dio en resguardo a Paco Ignacio Taibo I, a la muerte de Miret, unas carpetas que contenían dibujos pornográficos realizados por Miret.⁵

“Pedrazos” alojó por primera vez algunas de las colaboraciones periodísticas que en una segunda oportunidad fundió en la taracena literaria para reproducir en el suplemento cultural de *El Universal* con algunas variantes de relevancia significativa. Esas primeras versiones fueron incluidas en las apostillas de las notas a pie para establecer los antecedentes, o comentadas en los capítulos dedicados a la novela y al periodismo cultural con la intención de rastrear los estratos de los tópicos abordados, que luego fueron tomados como ingredientes para mezclar en esas prácticas de escritura. Sin

³ Flat, “Pedrazos. El amor en el cine”, en *Sucesos para Todos*, 31 de julio de 1971, sección Zona Libre, p. 60.

⁴ Maia Fernández Miret, “Mosaico de Miret como papá”, en “La Jornada Semanal” [“Pedro F. Miret, letra e imagen”, número monográfico dedicado a Miret], núm. 463, 18 de enero de 2004, p. 8.

⁵ Entrevista del sábado 10 de noviembre de 2007, realizada en su domicilio particular.

embargo, también dio a conocer allí relatos que en la actualidad permanecen inéditos, arropados entre los anaqueles de la hemeroteca.

Sus colaboraciones, sin considerar los artículos periodísticos que ya fueron comentados en el capítulo I, “Las posibilidades del diálogo”, suman aproximadamente medio centenar de cuentos que aún permanecen agazapados entre las páginas de *Sucesos para Todos*.

Ya ocultos o inéditos, dicha obra cuentística es necesario ubicarla y difundirla para establecer sus particularidades literarias, pues constituyen la iniciación literaria del narrador, el caldero donde mezcló los ingredientes y el crisol donde obtuvo el aderezo de su inventiva. En los folios siguientes se encuentra un primer acercamiento a la obra no recogida en volumen con el objetivo de trazar un horizonte de lectura inicial. La “Hemerografía” apendicial da noticia del volumen con que se enfrentarán los críticos e historiadores literarios de las siguientes generaciones; “el vasto y atractivo territorio de la ‘miretología’ sigue hasta hoy prácticamente sin tocar”.⁶

En un examen preliminar de los cuentos, se localizan algunos de las técnicas a las que recurrió en sus composiciones, tales como el recurso de la imagen, el hallazgo de los puntos suspensivos como estilema ortográfico, el registro de tópicos, el censo y la demografía de sus personajes, los escenarios *sui generis*, el versátil cultivo de técnicas y disciplinas. Naturalmente, afina el tono de la escritura, perfila las psicologías, incursiona en las variantes del humorismo, localiza los conflictos, los modos de narrar, las conclusiones del relato; en suma, los elementos literarios que se requieren para construir las voluntades de estilo, de representación y significación. En fin, los valores que

⁶ Gerardo Deniz, “Presentación”, en *Esta noche... vienen rojos y azules*, México, CNCA, 1997, p. 7.

dan consistencia a un universo narrativo singular que exploró la anodina vida cotidiana como ningún otro escritor del presente o del pasado.

Otra tarea deontológica de la crítica que se encontrará aquí, concierne a la función de la espiga; es decir, la selección natural de los textos que con el paso de las décadas ha filtrado sus elementos. Por ello no habrá un comentario para los papeles que en mi apreciación carecen de valor y densidad. Confiero que deben quedar fuera de este dominio los juegos de ocasión, recetarios, mapas y formularios, esos pasatiempos periodísticos en los que invirtió un tiempo de su escritura considerable; esas colaboraciones han de ocupar medio centenar de páginas envejecidas. No son incluidas en este comentario, pero encuentran un lugar más favorable en el inventario de la “Hemerografía”, que complementa los apéndices finales y, en su caso, cuando fueron fundidas y vueltas a publicar se consigna en una nota al margen la primera edición del comentario, no así sus variantes textuales, pues esa tarea requiere de una edición crítica que sobrepasa los acotamientos naturales de esta parcela. En cambio, tienen un lugar en este escolio, por la naturaleza de las ficciones que reclaman un derecho legítimo, los relatos y cuentos que resuman la cuentística miretiana.

Apuntado el exordio, comento enseguida lo que él llamó “infundios históricos”, en los que incluyo los “infundios infantiles”, ya que colindan, para encontrarles el espacio idóneo de su recensión crítica. Paso a explicar los porqués de su presencia. Primero, por que los mitos infantiles y héroes de la Historia fueron vistos en los infundios al revés de la trama original del relato madre que los afirma. Segundo, porque constituyen ejercicios de escritura creativa útiles a su autor como prácticas narrativas para domeñar los

elementos del recurso literario, para manifestar su voluntad de estilo y ejercitar la cohesión y la coherencia de un propósito narrativo, que encontró en Blanca Nieves, Aladino, Los Tres Cochinitos, Caín y Abel, Caperucita, Alí Babá y La Cenicienta sus tópicos, por la parte que incumbe a las “revelaciones crueles” que confiesa Miret a los lectores niños en los infundios infantiles. Asimismo Nerón, Cortés, King Kong, Leonardo da Vinci, el Káiser, Beethoven y la Torre de Pisa, fueron los protagonistas que animaron los infundios históricos, que fueron recreados, buscando el lado oculto del mito, suceso y personaje históricos, en una serie de “hechos y noticias que seguramente no son ciertas, aunque quizá sí lo son, pero que evidentemente no hay ninguna razón para que no lo sean”.⁷ La Historia universal y la literatura infantil encuentran puntos de convergencia en esa serie inconclusa. Con esa vuelta de tuerca, percibimos el lado oscuro del relato madre que sostiene la literatura de los héroes históricos y los personajes infantiles. Historia y literatura; mito e invención, materia prima del hecho literario.

La suma de los elementos que dieron origen a la invención y la trama de Miret fueron la fabulación, el juego y el humorismo, los ingredientes básicos que dieron sustento a los infundios literarios que, por cierto, aparecieron años antes de los *Infundios ejemplares* de Sergio Golwarz, escritor argentino radicado por algunos años en México, donde quedó dispersa su obra literaria.⁸

Otro asunto de interés se localiza en la práctica simultánea de las artes y las disciplinas. Ya nos enteramos de su afición por el dibujo humorístico, pero aparte de ese ejercicio plástico, la otra disciplina que puso en práctica en la

⁷ Flat, “Pedrazos. [Los motivos de Napoleón]”, en *Sucesos para Todos*, 29 de noviembre de 1969, sección Zona Libre, p. 6.

⁸ Sergio Golwarz, *Infundios ejemplares*, México, FCE, 1969, 91 pp.

columna “Pedrazos”, fue el guionismo cinematográfico, tanto en su ejercicio técnico como en su adaptación literaria, lo que le sirvió a *Flat* para hilvanar los elementos de historias cuentísticas, cuyos *excipit* más que consumarse en una contundencia inapelable o en la puerta falsa de un final abierto, se gasificaron en la *implosión* de esos relatos. Su afición por la música se agregó en otro momento de su creación literaria.

Tres casos de esa práctica que alterna el conocimiento cinematográfico con las estructuras del relato, se localizan en los cuentos “La muerte de Billy the Kid” —entrega que fue ilustrada por *Magú*; viñeta reproducida en la “Iconografía”—,⁹ “El amor en el cine” y “La fábrica de sueños”, títulos eminentemente fílmicos que sinópticamente revelan el contenido y las artes entrelazadas.

Ese trío de relatos contiene los elementos más significativos de la cuentística miretiana, a saber, la recreación de un hecho y un personaje históricos, la relación conyugal entre el cine y la televisión cuyo celestino fue la literatura. La cita siguiente reúne los elementos del caso referido

locutor 1.— Y ahora nuestras cámaras y micrófonos vuelven a Knoxville...

Desaparece la imagen del locutor 1 y aparece la imagen del locutor 2.

locutor 2.—...¡Señoras y señores, esto es terrible! *Billy the Kid* ha pasado por este pueblo como un soplo pestífero de violencia y muerte... ¡Por un momento creímos ver en él a uno de los apocalípticos jinetes del juicio final!... ¡Seis personas fueron abatidas por su pistola asesina!...

En la pantalla aparece la Calle Mayor, en la cual se ven seis cuerpos tirados en el fango.¹⁰

⁹ *Flat*, “Pedrazos. La muerte de Billy the Kid”, en *Sucesos para Todos*, 13 de marzo de 1971, sección Zona Libre, p. 50.

¹⁰ *Flat*, “La muerte de Billy the Kid”, en *Sucesos para Todos*, 13 de marzo de 1971, sección Zona Libre, p. VI.

Asimismo, esa práctica del relato consistió en la pergeña de personajes anodinos, carentes de identidad (el Sr. M; locutor 1 y 2; productor 1 y productor 2), estereotipos de nadie, arquetipos de ninguno, que dieron cuenta del hecho histórico o doméstico referido —el asesinato de Billy, la narración de una película fallida, la trama de otra—; logró en cada cuento la conquista del diálogo, la creación de atmósferas y la construcción de un escenario —al fin, arquitecto—, pero sobre todo, el entrecruzamiento de técnicas narrativas que se fundieron para dar consistencia a un artefacto literario. Transcribo *in extenso* el ejemplo obligado:

locutor 1.—Pero más vale callarse y dejar que las imágenes hablen por sí mismas.

Su silencio dura exactamente cinco segundos.

locutor 1.—...Y el tiempo sigue pasando... arrastrándose lentamente, como si el “Tiempo de las Montañas Rocallosas” tuviera una densidad diferente a los tiempos de otros meridianos... ¡Pero allá viene ya *Billy the Kid!*... ¡Sí señor, allá viene!... (En voz baja) Ahora entra al pueblo muy lentamente... Se detiene frente a la cantina y baja de su caballo... Se dirige hacia el *sheriff* y se detiene frente a él. Oigamos lo que dicen...

Sheriff.—¿Por qué volviste?

Billy.—Para ver si ya habían pavimentado la calle principal.

Sheriff.—¡Qué gracioso!... Te doy un minuto para que abandones el pueblo.

Billy.—Está bien, *sheriff*, está bien...

Billy alarga la mano al *sheriff*.

Billy.—Adiós.

Sheriff.—¿Por qué me das la mano?

Billy.—“Porque así tiene que ser”... ¿No?

El *sheriff* sonrío y le estrecha la mano... y con la izquierda saca la pistola y dispara sobre Billy, que cae muerto en el fango.

locutor 1.—...Y así murió *Billy the Kid*, tal como tenía que morir... Era un gran asesino, eso nadie lo puede negar...¹¹

La reinención del Viejo Oeste fue una práctica constante en la guionística miretiana, como se verá en el apartado “El *chili western*: sucio, feo y ameno”, donde se consignan los guiones de las películas *Arde, Baby, arde* y *El brazo de oro*, perteneciente al capítulo IV, “La palabra. La imagen”. Esta recurrencia a un tiempo y espacio distantes también se encuentra en su periodismo escrito, espacio donde acuñó el topónimo “Falfurrieland”.¹² Aquí, en uno de sus cuentos, recreó un villorrio, vecino de “Knockville”, llamado “Tombstone” cuyo “nombre se debe a la portentosa abundancia de piedras” en el lugar, usando la definición lúdica de Miret. Allá, en el guión de “Bloody Marlene” fundó el poblado de “Matafaluga”.

En las décadas de los años setenta y ochenta, las incursiones en el salvaje oeste, coinciden culturalmente con el avasallaje colonizador del *western* estadounidense en las filmografías nacionales, género que tuvo dos variantes de interés en Europa y Latinoamérica, por una parte el *chili western* mexicano y el *spaghetti western* italiano. En la adaptación del género al cine nacional, Miret tuvo su relevancia como guionista de cine.

El siguiente relato concuerda con una idea ya expuesta en una de sus colaboraciones periodísticas, titulada “El amor es la peste”, un artículo reseñado en la parte relativa al periodismo cultural, donde planteó sus

¹¹ Flat, “La muerte de Billy the Kid”, en *Sucesos para Todos*, 13 de marzo de 1971, sección Zona Libre, p. VI.

¹² Pedro F. Miret, “El mundo es como un balón” (Primera parte), en *El Universal*, 24 de abril de 1987, pp. 1, 2.

desacuerdos con que el único sentimiento humano que presida la poesía, el arte y el mundo interior, sea el del amor.¹³

En “El amor en el cine”, el señor M. y su hijo Ricardín esperan sentados en las butacas de un cine a que inicie *Estacazos de gloria*, una película que es creación pura de Miret, presuntamente de guerra, pero en lugar de los “cocolazos” naturales del género, el señor M. le platica a su hijo la relación de los actos que se suceden en la pantalla, imágenes que refieren presuntas acciones de guerra, pues la publicidad la anunciaba con “mil y un sangrientos combates”, pero nunca comienzan las acciones bélicas pues la fallida trama se centra en los juegos amorosos de una pareja de novios.

Ricardín.—¿Ya van a empezar los cocolazos?

Sr. M.—No.

Ricardín.—Pero ¿por qué?

Sr. M.—Porque apareció la palabra FIN.

[...]

...Las luces del cine empiezan a encenderse.”¹⁴

En esta transcripción nuevamente se refuerzan los ingredientes básicos del guionismo practicado por Miret: diálogos lacónicos, identidades difuminadas (Sr. M.), relaciones de familia (padre e hijo) y un *excipit* que implosiona en el párrafo conclusivo. Ese final contiene una frustración para los protagonistas, pues ansía, en el caso de Ricardín, que le sea contada otra historia —proyectada otra película—, o espera un giro en ella para satisfacer sus demandas de entretenimiento como espectador, mas nunca se cumplen.

¹³ Véase el apartado “Sucesos de la vida ordinaria”, del capítulo I, “Las posibilidades del diálogo”.

¹⁴ Flat, “Pedrazos. El amor en el cine”, en *Sucesos para Todos*, 31 de julio de 1971, sección Zona Libre, p. 61.

Igual sucede con la muerte antiheroica de Billy the Kid: “su gesto de alargar primero la mano, aun sabiendo que así firmaba su sentencia de muerte, deja entrever un principio de sincero arrepentimiento... de contrición es como si hubiera dicho: ‘Quiero pagar la deuda que tengo con la sociedad, pero yo fijaré la fecha en que quiero ser ejecutado y la forma de ejecución’... Y para hacer eso se necesitan muchos pantalones... ¡como sólo los hombres grandes los tienen!...”¹⁵

Por la forma en que fue aniquilado Billy the Kid, se establece allí otro infundio histórico y literario. En el cuento aludido hay una vuelta de tuerca a la trama del suceso histórico, pues se afirma que el villano murió con el valor moral del arrepentimiento, claudicó en un tiempo y circunstancia elegidos por él. En la *vox populi* de la imaginación literaria, Billy the Kid murió apretando el gatillo de su pistola. Su asesinato fue gerundial; es decir, murió disparando. En el infundio de Miret, fue abatido en una muerte antiheroica. Miserable e indigna de su estatura mítica. El relato madre también sufrió un abatimiento, pues fue volteado para exponer el interior de las costuras, el revés de la trama, ya que fue visto desde los intersticios de la fabulación literaria.

“La muerte de Billy the Kid” es uno de los antecedentes literarios del guión de la película *El brazo de oro*, elaborado por Miret, en el que recreó un pueblo típico del Viejo Oeste, bandos antagónicos, un defensor de la ley, su antagónico para crear la violencia civil necesaria, la invención de un revólver inusitadamente poderoso. Asimismo arrancan sus primeras incursiones en el género del *western* proyectadas de la cámara a la pantalla grande. La

¹⁵ Flat, “Pedrazos. La muerte de Billy the Kid”, *op. cit.*, p. VI.

exploración por el género del *western* en “La muerte de Billy the Kid”, se convierte en una parodia.

Por su parte, “La fábrica de sueños” capitaliza los hallazgos encontrados y ejecutados en los casos precedentes: escenas, circunstancias, identidades, humor, técnicas del guionismo, recursos literarios, final implosivo, deseos incumplidos (en este caso, una película “taquillera”), diálogos, acotaciones, referencias y alusiones al *western* (“productor 2.– No, mi viejo, ya no más películas de vaqueros. No quiero que suframos otro descalabro en la taquilla, como el que tuvimos con *Lo bueno, lo malo y lo sacrosanto*.”¹⁶).

El *plus* que diferencia a este cuento de los dos anteriores, radica en que aquí hay conocimiento, acumulado por la experiencia, del medio cinematográfico nacional, sobre todo de esas *rara avis* que son los productores, sujetos y ambiente que Miret frecuentó desde que Buñuel lo introdujo por los dardanelos al cine.

Así conciben y escriben un guión cinematográfico los productores, únicos personajes de un relato que inserta pequeñas estampas sobre cuatro adolescentes, cada una cargada de una frustración por la fallida celebración de su fiesta de quince años:

productor 2.–¿Y la muchacha?

productor 1.–¿Cuál muchacha?

productor 2.–La que bailaba el vals.

productor 1.–¡Ya me había olvidado de ella!... No importa, la metemos de a cajón en la historia.

productor 2.–¿Cómo?

¹⁶ *Flat*, “Pedrazos. La fábrica de sueños”, en *Sucesos para Todos*, 19 de septiembre de 1970, sección Zona Libre, p. 48.

productor 1.—Bueno, pues uno de los espías trata de matarla porque cree que ella vio al asesino mientras bailaba en el teatro, pero el empresario, que resulta no ser tal sino un agente del contraespionaje norteamericano, la salva...

productor 2.—¿Y luego?

productor 1.—¡Ya me hice bolas!... Pero de lo que sí estoy seguro es de [*sic*] que ella acaba cayendo en la mala vida.¹⁷

Aquí nos encontramos con nuevos elementos que se agregan a la cocina de la escritura, éstos son la parodia y el sarcasmo. Su autor parodia los mecanismos de escritura de los productores en su faceta de guionistas, que tratan de urdir una historia de quinceañeras, “un *film* sobre muchachas jóvenes que dejan atrás la infancia y entran en el mundo cruel de la realidad”. El sarcasmo del escritor se dirige al ámbito de los productores, tan conocido y padecido por él. El retrato y la psicología de ellos parte de un principio de certidumbre: a ellos los frecuentó en sus propios ámbitos e interactuó con ellos para ganarse el sustento diario elaborando guiones de cine.

Los estilemas que distinguen a los tres cuentos son las identidades de los personajes, que reciben por nombre un sustantivo que funciona como onomástico (Sr. M, locutor 1 y productor 2), ese ejercicio bautismal se repite también en sus guiones fílmicos, como se verá en su momento, cuando establece el reparto de los personajes.

Los puntos suspensivos, por su parte, fueron administrados y dosificados cuidadosamente para indicar silencios, pausas, traslados, omisiones y titubeos. El signo cumple las funciones naturales que le han sido encomendadas. Hasta

¹⁷ Flat, “Pedrazos. La fábrica de sueños”, *op. cit.*, p. 49.

aquí no hay ninguna osadía, pues las emprenderá en el trabajo de sus guiones cinematográficos.¹⁸

En *Insomnes en Tahití* los utilizó para indicar tránsitos entre los diálogos, asombro, silencio, titubeos, las mismas funciones que cumplieron en los cuentos reseñados.

En su cuentística, utilizó a los puntos suspensivos —fenómeno bautizado por Gerardo Deniz como “la trespuntuación”— en el título mismo de uno de sus libros: *Esta noche... vienen rojos y azules*, su primer libro de cuentos publicado (1964). Tres años después de su aparición, Miguel Donoso Pareja, entonces crítico literario de *El Día*, afirmó sobre el volumen:

Lo mejor del libro —y realmente extraordinarios— son los cuentos, nueve en total. Sin títulos también, conforman un conjunto recio, ameno, de estructuras estupendamente logradas (Miret tiene un concepto muy cabal de lo que debe ser un cuento) e *inmersos más en una concepción de atmósferas que de anécdota*. Realizados en la forma abierta que la novela corta, lo son menos, sin embargo, dando una mayor posibilidad de concreción [*sic*] en lo que respecta a una mirada interpretativa.¹⁹

CUENTOS MÁS QUE MUY BUENOS

En el año de 1964 apareció publicado el primer libro de cuentos de Pedro F. Miret, presuntamente en una edición de autor, si nos atenemos al pie de imprenta que consigna Gerardo Deniz en el texto de presentación de *Esta noche... vienen rojos y azules*: “[...] ha aparecido anteriormente dos veces,

¹⁸ Al respecto, véase los capítulos IV, “La palabra. La imagen” y V, “Inédita (Dramática, filmica y cuentística)”.

¹⁹ Miguel Donoso Pareja, “Rojos y azules”, en *El Día*, 18 de noviembre de 1967, sección Cultura, p. 9. Él acuñó la frase “Los cuentos muchísimo más que muy buenos.” (Cursivas mías.)

hasta donde sé. La primera en México, D.F., en 1964, sin sello editorial (sólo: ‘Distribuidor exclusivo / Editorial Hermes, S.A.’). La segunda edición, 1972, en Buenos Aires, editorial Sudamericana (colección El Espejo).”²⁰

La dirección postal que consignaba la página legal era “Ignacio Mariscal 41, México 1, D. F.” Es decir, la dirección de la casa de sus padres. El crédito de las fotografías de la portada, contraportada, segunda y tercera de forros eran de “Rodrigo Moya y S. de Swaan”. El colofón asentaba que se terminó de imprimir “el día 15 de diciembre de 1964”. Treinta y dos años tenía el escritor cuando apareció la edición príncipe.

Once relatos integran el volumen, los diez primeros como marca de distinción no llevan identificación titular; el último, en el orden interno de exposición sustantivamente se llama “Incursión”. El primero y el último son los más extensos de la colección. El resto son “microcuentos”, como él mismo los bautizó en una de sus colaboraciones periodísticas para *El Universal*.²¹ Casi todos fueron formulados desde la muy íntima voz de la primera persona singular; en ellos se revela el ciudadano Pedro Fernández Miret, no un narrador “diegético” o cualesquier otra figura entresacada de la teoría literaria en boga. La revelación del yo público en las narraciones constituye una de sus particularidades estilísticas. Esa escritura es a la vez confesional y protagónica, aunque la arroje con prendas de la ficción, en sus narrativas (periodismo, ensayo, cuentística, novela) invariablemente Miret habla de sí mismo.

²⁰ Gerardo Deniz, “Presentación”, en Pedro F. Miret, *Esta noche... vienen rojos y azules*, México, CNCA, 1997, p. 9.

²¹ Pedro F. Miret, “Paquete de microcuentos”, en *El Universal*, 17 de noviembre de 1986, p. 1.

En cada una de tales narraciones, a su vez, expresa el universo interior de su autor, constantes estilísticas, preocupaciones políticas, tendencias estéticas, además de recursos literarios, vocalizaciones y tesituras; ahí se condensa la retórica de un escritor caído en la desgracia del olvido literario, causado por los apremios de la lectura y el prejuicio de que fue un narrador descuidado en los quehaceres de su escritura. Sin embargo, es deber de este divulgador reconocer que sí lo fue, que el suyo fue de “un estilo pobre”, “torpe”, “*in statu nascendi*” —así lo definió Deniz, su amigo, principal divulgador y el mejor conocedor de la obra miretiana, en la presentación aludida.

A pesar de esa escritura en estado de alumbramiento, la experiencia estética miretiana es la que se sobrepone a cualquier tropiezo en la edición terminal de los textos y en su correspondiente lectura inicial, pues el legado de Miret sobrevive por sus posibilidades y potencialidades literarias, por una parte; por la otra, la recreación de la experiencia humana realizada por un hombre que transitó entre dos culturas, en esa riqueza de migrante mezcló saberes, experiencias y disciplinas para consolidar una visión interior y comunicar una realidad que le fue hostil, en vida y después de muerto.

No obstante, es imposible dejar a un lado crónicos señalamientos a las fallas estructurales: ortográficas, la falta de aire en los cuentos, su monotonía, la ausencia de puntos de corte para el apropiado respirar del lector, las concordancias inexactas, los artículos de objeto directo fallidos... Ésas son las obligadas estancias de un comentarista, las zonas de transbordo para el divulgador que pretende sustraer del olvido una escritura *sui generis*.

Ahora bien, el título del primer cuento acepta la existencia y confrontación de bandos beligerantes, más un conflicto a diluir por la razón

literaria, el cual se resuelve por otros medios. La policromía distingue a este cuento, se realza por la gama de colores utilizada (rojo y azul de los contrincantes; amarillo y negro de las ambientaciones y los objetos), así como la proyección arquitectónica de un edificio que alberga el Ministerio del Interior, la planificación de maniobras militares y la toma por asalto del inmueble, además de la luminosidad ya clásica en él: oscuridad, penumbra y luces de alógeno, que bañan un escenario en el cual predomina la luz artificial, donde los colores, rojo y azul, absorben la luz, al igual que la maquinaria que ahí se describe, que usa electricidad para su funcionamiento, aunque se encuentra en paro industrial por la ausencia inexplicable de sus operadores.

También aquí, por primera vez, aparecen en su narrativa los instrumentos de la guerra: aviones, soldados, tanques, infantería; emboscadas, operaciones bélicas, el poder inapelable de las estructuras militares. Reminiscencias de las guerras mundial y civil que afligieron a su país. Con ello se sostiene una iconografía que, por cierto, sólo sus dibujos fueron recipientes naturales de esas imágenes bélicas: aviones, tanques y soldados aparecieron en las ilustraciones de su autoría que se reproducen en la “Iconografía”. (Véase el apéndice D.)

De ahí se deriva, entonces, que la violencia haya sido una constante de su escritura guionística y ficcional, que incluso se puede ubicar en la escenografía que diseñó para *El hombre de la media Luna*, o en la adaptación cinematográfica de cinco relatos suyos para *Historias violentas*, que la asumen explícitamente en el título.

Cabe señalar en este punto que no abundan en la literatura mexicana del último medio siglo narraciones de la guerra, cuentos de los conflictos bélicos

que azotaron al mundo en el siglo pasado; novelas donde la confrontación militar entre naciones fuera foco de atención del escritor. Apenas encuentro la novela de José Revueltas, *Los motivos de Caín*, que recrea la guerra de Corea, así como su cuento “Los hombres en el pantano”, un relato en que dos pueblos en pugna luchan por avasallar al otro: los estadounidenses, representados por un escuadrón de chicanos, y una avanzada de tropas japonesas, ambos empantanados pero belicosos en las costas de una isla del Pacífico Sur. Sobresale de igual modo, el conflicto entre civilizaciones que se documenta en “El Eclipse”, el relato breve de Augusto Monterroso donde una tribu autóctona sacrifica al sacerdote español llegado con los conquistadores; sacrificio ritual consagrado por los saberes de un pueblo aborigen.

Sólo por estos antecedentes, “Rojos y azules” —para nombrarlo sigo las pautas establecidas por Deniz en la ya citada presentación— abona la literatura mexicana del siglo XX. En cuanto tracemos la cuadrícula del cuentario, hallaremos otras características que distinguen a esta escritura.

El paseante, el *flâneur* que fue Miret, encuentra su mejor correlato en “Hace un rato que el tranvía”, donde la mirada y el propósito del arquitecto hacen su segunda aparición. Irrumpe también la nostalgia por la ciudad que ya no es: la extensión de los campos de cultivo, ese transporte en estado de agonía: los tranvías, los paseos dominicales y las excursiones, el aire límpido; las avenidas, callejuelas, bardas y muros de una ciudad cuadriculada por la propiedad privada y las parcelas de labranza. Este cuento señala un punto de quiebre entre la modernidad urbana y el viejo régimen de la provincia; el tránsito de la provincia a una metrópoli en ciernes: la ciudad de México, que

devora los restos de la vida campirana. El punto de transición donde la electricidad fue el motor de cambio.

El tranvía fue el signo porfiriano del progreso urbano, transporte del que nunca descende el narrador protagonista, salvo para cambiar al regreso de la excursión de trolebús. A través de la mirada del paseante contemplamos una geografía en proceso de urbanización, “Las fincas semiurbanas están cada vez más espaciadas y en su lugar hay grandes solares abiertos al callejón [...] a nuestro lado pasa en ese momento la última finca y se abre entre nosotros el campo. Pasa por una planicie y se interna por un campo cultivado de algo que parece trigo, éste llega hasta la altura de la ventana y da la sensación de que nos hundimos, el conductor dice algo de la cosecha pero no lo oigo por el ruido que produce el tranvía al apartar los tallos que se inclinan hacia él [...]”.²² El trayecto que describe Miret, revela Deniz, fue entre Peña Pobre y Xochimilco, “Quienes hoy viven en la avenida Revolución no se imaginan que habitan muy probablemente en la zona de las ‘fincas semiurbanas’ que describe Miret con aquel humor de matalascallando que le era connatural.”²³ Eso sucedió durante la quinta década del siglo pasado.

Entonces el tiempo histórico ya fue proporcionado, el personaje también, el escenario dibujado, la vida cotidiana de la gente menuda establecida su rutina, el espacio de la transición igualmente fue planteado y el cronista de igual modo establecida su identidad. El realismo campea en las once narraciones, excepto en “Incursión”, donde flota entre azoteas el narrador. El

²² Pedro F. Miret, “Hace un rato que el tranvía”, en *Esta noche...*, *op. cit.*, p. 69.

²³ Gerardo Deniz, “Presentación”, en *Esta noche...*, *op. cit.*, p. 12.

realismo fue el espacio natural donde la ficción arraigó a los personajes miretianos.

El propósito narrativo de “Hace un tiempo que el tranvía” es registrar las rutinas laborales de la gente sin historia; es decir, el paseante y los usuarios, el conductor, el revisor, el guardavías, en los espacios naturales de ejecución de sus tareas: el tranvía, la estación, la fábrica, los edificios. En él no hay ninguna recreación o artificio entresacado de la ficción; ahí se documentan las tareas como si fuese una bitácora de actividades laborales, por esa misma circunstancia el remate cuentístico no se funda en el final, sino en el cuerpo narrativo del relato. Relato que, por cierto, es de los contadísimos que se suceden al aire libre y en un tiempo matutino, vale decir, iluminado por la luz solar.

También se establecen en ese relato los hilos narrativos con que están entretejidas cada una de las historias, en las que invariable y naturalmente habrá tres elementos con que se trenza la anécdota. El protagonista, en este caso, el paseante; las locaciones (el campo y la ciudad) más los tranviarios. La transición entre cada hilo pasa por el “trespuntillismo”, que a su vez cumple las funciones de punto y aparte, cambios de discurso, del narrador al tranviario a la descripción. Y sus variantes de composición para elaborar el trenzado del cuerpo narrativo. Como los puntos suspensivos marcan transiciones de sujeto y espacio-temporales, el autor no consideró necesario colocar puntos y aparte.

El uso de los tres puntos, tan característico de su escritura, en todos los relatos que integran el volumen fue administrado con dosis reguladas. Los excesos en su administración llegarán hasta *Prostíbulos* o *Insomnes en Tahití*.

Aquí nada más el “trespuntillismo”, como lo bautiza Deniz, cumple las funciones señaladas.

El tercero, “Después que nos quedamos a oscuras”, igualmente breve, incursiona en una de las razones y pasiones de Miret: el cine, aunque como espectador del séptimo arte. En este relato también repite la tríada de elementos de su composición cuentística: el espectador en una sala de cine, el público y la película proyectada.

En el apartado anterior ya fueron comentadas otras incursiones temáticas concernientes a la cinematografía, en las que participó de otros géneros fílmicos (*western*) y tópicos. En la cronología de su obra, al momento de aparición de este cuentario ya conocía y dominaba las estructuras del guión cinematográfico, si nos atenemos y partimos de las evidencias proporcionadas en folios precedentes. (Recuérdese “La muerte de Billy the Kid”; véase supra.)

Durante el primer quinquenio de 1960, Miret ya había colaborado con Arturo Ripstein en la realización de una película, invariablemente amasando la historia fílmica. Por dicha razón práctica, tenía a mano los elementos, recursos y estructuras para seguir explorando y explotando con esas arquitecturas otras historias de vida no tan ficticias.

Luego entonces, el conocimiento cinematográfico le fue útil para disponer los estilemas característicos; su experiencia de vida le proporcionó las luces y las sombras del recinto, el relato de un bandido generoso; como ambientación utilizó las inusitadas nubes de humo de los cigarrillos en la sala, los siseos y el público expectante. Los gajos de la historia (espectador, público y filme) se hilvanaron para confluir en una clausura implosiva. De este modo,

se estableció una constante más, el remate no está arraigado en el diamante de la corona, sino en la corona misma.

La manía de Miret por estar localizando y contando las fallas técnicas en las películas, es el pan que alimenta el argumento del tercer cuento. Como guionista, habitualmente buscó los tropiezos de los realizadores, pero en este caso también el público asistente a la proyección de la película, busca que en ella las escenas no tuvieran ripios. En la película, ambientada en 1340, los espectadores rastrean en los actores los relojes de pulsera, el humo de las fábricas, las marcas de automóvil en el sendero, un megáfono asido a una mano, etcétera.

Esa inquisición por las concesiones del cine, las recuerda su hija Maia:

Nuestros cines favoritos eran el Linterna Mágica, porque quedaba cerca y porque podíamos caminar por las orillas de la fuente de San Jerónimo, que queda justo enfrente, y el Ariel, por los diseños que decoraban las paredes de esa larga subida para entrar al cine y a la sala misma. Comprábamos palomitas y helado, y nos apresurábamos a entrar a la sala y comernos todo a gran velocidad, antes de que empezara la película, para poderla verla en paz. De vez en cuando mi padre hacía algún comentario como: “¿Por qué será que siempre dejan los coches abiertos? ¿Por qué nunca tienen las llaves? ¿Te has fijado que nunca tienen que ir al baño? ¿Ya viste que siempre encuentran lugar para estacionarse justo enfrente del lugar al que van? ¿Por qué siempre que a alguien lo ocurre un accidente termina la escena y lo próximo que vemos es al accidentado en una ambulancia? ¿Qué pasó con lo que había en medio? ¿No era esa angustia de esperar lo importante?”²⁴

El argumento de la película no tiene cabida en el relato “Después que nos quedamos a oscuras”, sí, en cambio, las imperfecciones técnicas de la filmación. Contar una historia dentro de otra de sus historias no fue un recurso

²⁴ Maia Miret, “Mosaico de Miret como papá”, en *op. cit.*, pp. 8-9.

usual en la narrativa de Miret, aunque sí recurrió a esa técnica de la metaficción, cuyo antecedente fílmico se ubica en el *incipit* de *La hora de los niños*, donde cuenta parcialmente la historia del *Titanic*.²⁵

“He tenido mucho gusto en conocerlo”, por su parte, introduce varios elementos de interés, tales como la administración burocrática, los empleados y los técnicos que dirigen las faenas laborales. En suma, el mundo del trabajo de nuevo, pero ahora en la fase superior de la tecnocracia. “Hace un tiempo que el tranvía” se funda en un estrato anterior, el de los operarios; “He tenido mucho gusto en conocerlo”, en una capa social arriba, el de los técnicos y gerentes fabriles.

En este relato la luz dominante proviene del azul, por lo mismo impera la penumbra, la oscuridad, en los espacios cerrados y laberínticos de la fábrica; las escaleras, muchas escaleras —fue evidente su predilección por esa herramienta doméstica que es una suerte de artificio arquitectónico—. “Esta fábrica, según se dice” funcionará como ejemplo obligado, además de ser una loa al gregarismo, como ya se verá más adelante. Por su parte, la imagen fotográfica que se reproduce en la “Iconografía”, muestra a Miret mirándonos desde el escalón superior de una escalera interior adosada a un ámbito doméstico, presumiblemente el del hogar familiar.

El conocimiento arquitectónico predomina en la descripción del espacio fabril que se recrea, abundan las “terrazas”, los pasillos, los muros, las máquinas en reposo, la soledad del recinto. Ese mundo inanimado contrasta con los escasos seres que la pueblan: ingenieros, operadores, técnicos, porteros. Seres abisales de un mundo raro, en el que no se sabe a ciencia cierta

²⁵ Véase en el capítulo IV, “La palabra. La imagen”, el apartado “La densidad y el juego del tiempo”.

qué producto se fabrica, tampoco se conoce la identidad de los antagonistas, más que con la mayúscula inicial C. o el “señor B.”, pocas señas y rasgos de identidad de sus personajes, elementos que también configuran otra constante, vuelta a repetir aquí y en el apartado anterior, el cual se convertirá en un radio circunscrito al epicentro de su obra. Los seres sin nombre, la anonimia rigen las identidades en la demografía de los personajes miretianos.

Éstos son los hitos que rigen las sucesivas narraciones compiladas en el cuentario: el narrador en primera persona y los puntos suspensivos continúan administrándose, médicamente, con gotero; tres gajos se hilvanan para dar forma al relato; el cuerpo del relato es el epicentro donde debe buscarse el propósito del escritor, no en la conclusión.

Sintácticamente, los cuentos que anteceden a “Los hombres de los osos” están contenidos en un solo e inmenso párrafo, tan extenso que si no hubiese colocado en modo estratégico esos dichosos puntos suspensivos serían de más ardua lectura, fatigosos y asfixiantes por falta de oxígeno. Para el caso del quinto cuento, apenas fueron colocados insólitamente tres veces, muy distantes entre sí, en el preámbulo de la clausura.

“Los hombres de los osos” trata de una tropa de ilusionistas que recorren villorrios y poblados de una provincia innominada para mostrar sus artes circenses, mas su singularidad reside en que no levantan las monedas del suelo que los parroquianos les avientan; explican didácticamente cada una de las suertes a los pueblerinos interesados en ellas; el ilusionista en lugar de realizar su suerte circense se desnuda en medio de la pista; el domador de osos no subordina al animal.

Fundado en un recuerdo infantil, “Los hombres de los osos” sigue la misma estructura tridentina de composición: circo, ilusionistas, público. Mantiene el mismo final implosivo de los anteriores; el cuerpo del relato es donde yace el propósito de la historia. Si no fuese un despropósito la asociación, aquél recordaría los relatos macondianos de Gabriel García Márquez, que leyó en su momento.²⁶ Más difícil será todavía probar la improbable relación temática con “Memorias del circo” (*Zozobra*) del insigne vate modernista Ramón López Velarde. Sin embargo los apunto por su cercanía y empatía temática.

Todavía no ha llegado el tiempo para buscar y rastrear la estela de las influencias acopladas a Miret, a pesar de ello, la gente menuda, las tribus de Melquíades y la tropa de circo apuntarían a Marcel Schwob, a *Gabo* y a López Velarde como influjos literarios distantes, pero la flecha disparada daría lejos de la diana.

El mundo del circo fue subvertido por sus mismos animadores, donde aunque no fueron suspendidas las atracciones, no hay entretenimiento, no hubo función, mas la gente espera con ansiedad la reanudación del espectáculo. El domingo, luego de celebrar una misa, en la que la tropa circense oró por los ilusionistas muertos, las funciones ya no se reanudaron. No se ofreció ninguna explicación sobre el porqué de la cancelación de las funciones.

Ese microcosmos que se recrea en el cuento no tiene explicaciones lógicas, causalidades conocidas por los involucrados (los ilusionistas y la

²⁶ Los indicios y las pistas se encuentran en Pedro F. Miret, “Today we have no Buendías. El personaje Aureliano Buendía y la literatura latinoamericana”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 15 de abril de 1986, p. 1.

gente); los actos gratuitos y sin motivación son los que rigen las acciones de los personajes. La causa se desconoce en el cuento, los efectos no, pues se explica el disgusto y la ansiedad que provoca en el público la pronta reanudación del espectáculo, “algunas ventanas se abren y por ellas se asoman gentes que miran en dirección de las carpas dispuestas a bajar al menor signo de que el espectáculo pueda empezar”.²⁷

Como acciones, el entretenimiento y la mirada predominan en los dos cuentos anteriores, donde el cine y el circo fueron convertidos en objetos de un placer vicario.

Los espacios abiertos al aire libre y los cerrados, de gregarismo o soledad; iluminados u oscuros por falta de luz artificial, de incidencia nocturna o diurna, rigen los ámbitos de los primeros cinco cuentos reseñados. Espacios de trabajo o de ocio; de soledad o de socialización. Los de la enseñanza entrarán con el siguiente cuento, “La academia ocupa el cuarto y quinto piso”.

“La academia ocupa el cuarto y quinto piso” tiene como antecedente inmediato dos cuentos previos en los que aborda un tópico educativo. El primero, “Yo fui prisionero de mi escuela”, tiene como protagonista a un estudiante secundario aplicado que se confronta con el profesor que innecesariamente lo retiene en el curso al reprobarlo sin razón académica, sólo para conservarlo como alumno perpetuo de la clase impartida. Al paso del tiempo y graduarse, el estudiante se convierte en otro profesor, que a su vez repite la misma historia con un nuevo alumno, secundario y aplicado. El segundo, sin título pero que referiré por la primera frase del cuento, siguiendo las disposiciones de la edición crítica que ordena llamar los textos sin título

²⁷ Pedro F. Miret, “Los hombres de los osos”, en *Esta noche...*, *op. cit.*, p. 88.

por su primera frase, “Examen sostenido por el alumno Rogaciano T.”, recrea la experiencia educativa por la que pasó Miret al concluir sus estudios de licenciatura, el examen de grado realizado en la década de los sesenta.²⁸ Aparte de estos antecedentes literarios, en sus colaboraciones periodísticas el tema de la educación fue un asunto frecuentado tanto en las páginas de *El Universal* como en *Sucesos para Todos*, como se podrá constatar al momento de leer el capítulo I, “Las posibilidades del diálogo”.

Expuestos los sustratos, regreso al cuento “La academia ocupa el cuarto y quinto piso”. Del cuentario, es el primero que admite los cortes sintácticos a que obligan los puntos y aparte, esas espaciaturas oxigenan la narración, permiten la identificación del sujeto, implican las diferencias espacio-temporales y domesticar los procesos de lectura, naturalmente el cuento pierde las ambigüedades y gana en significaciones. Visto en su conjunto, resulta un cuento extraño en el cuerpo de la retórica miretiana. Máxime cuando su autor ofrece tres finales para la conclusión del relato, que el lectorado puede elegir entre las opciones de los párrafos a los que precede una disyunción acompañada de trespuntillismo (“O...”). Ésta fue una audacia literaria que no se volverá a suceder en el conjunto narrativo. Extraordinario también por otra razón literaria: el personaje central de la narración es una mujer, la directora de la academia, Madame M., “señora venerable si las hay y además de padres franceses”.

²⁸ Flat, “Pedrazos. Yo fui prisionero de mi escuela”, en *Sucesos para Todos*, 4 de octubre de 1969, sección Zona Libre, pp. VI-VII; “Pedrazos. Examen sostenido por el alumno Rogaciano T.”, en *Sucesos para Todos*, 4 de julio de 1970, sección Zona Libre, pp. 74-75.

El examen de licenciatura lo realizó en la Facultad de Arquitectura de la UNAM en 1961.

La narración ofreció al autor la ocasión propicia para aplicarse en la tarea de la descripción física y espacial del edificio, “modelo en su género”, que ocupaba la escuela Grandes Academias de Francia, donde se impartían cursos de taquigrafía y mecanografía, dos oficios modestos dirigidos sólo a “alumnas”. Del edificio secular de cinco pisos se describen los pasillos, salones, cubos de luz, azoteas, elevadores, escaleras, privados, patios y oficinas.

El trasfondo social del relato es la relación entre educación y trabajo, un binomio que tiene como finalidad la educación para la vida laboral. Se trata de un asunto que no fue ajeno a la idiosincrasia literaria de Miret, atento por la formación profesional de sus lectores, una preocupación social que luego se condensó en “Esta fábrica, según se dice”.

En tanto que narración, “La academia ocupa el cuarto y quinto piso” cuenta la aparición, consolidación y decadencia de una institución educativa, que “hace algunos años todavía todo [el edificio] era ocupado por la institución, prueba de ello es que en el remate está labrado el nombre”; en el presente perpetuo del relato, la academia utiliza el cuarto y quinto piso nada más; el final abierto a la imaginación del lector depende de la elección, aunque las tres clausuras implican la desaparición irremediable de las Grandes Academias de Francia. Naturalmente, cada elección tiene un valor ideológico que da sentido a un horizonte de lectura e interpretación.

Probablemente, la estela de influencia de este cuento abarque el relato “Braulio”, de Gerardo Deniz, un cuento con una conclusión abierta semejante

al de Miret, que ofrece a su lector cuatro alternativas de *excipit*, precedidas por la frase “O acaso no fue así.”²⁹

De placeres personales y gente menuda trata “Nació una noche bajo los mejores augurios”. Placeres del escritor, arrobado en la descripción de los manjares servidos en el restaurante cuyo nombre e identidad se calla —otra vez, la anonimia—; los meseros, el cocinero y el basurero, quien “con sus dedos sabios registraba el cubo [de la basura] como si hubiera en él compartimentos invisibles y encontraba lo que buscaba: objetos vegetales y animales muertos para las bolsas... era mal visto por mal oído, pero imprescindible”, son los hombres menudos y sin historia que habitualmente aparecen, protagonizan y animan estos relatos miretianos. Destaca por ser el único donde la persona de Miret no predomina en tanto que protagonista, pues se vale de la tercera persona para construir el relato. Aunque es una variante legítima del *yo*, el *tú* también suele usarse para hablar de sí mismo, máxime cuando todos los indicios literarios señalan al autor como su emisor natural.

Se trata de un cuento plenamente urbano, nocturnal, donde la lluvia, el viento y el frío se convierten en elementos de peligro del que es necesario alejarse, por ello los comensales pernoctan en el restaurante. En ese relato se explotan las oposiciones entre meseros y comensales, meseros y basurero. Las relaciones de poder se extienden a las formas del vestido de los comensales, la etiqueta *vs.* el uniforme, el sombrero contra la cofia; movilidad de los meseros e inmovilidad de los comensales; posiciones corporales erguidas contra yacientes.

²⁹ Gerardo Deniz, “Braulio”, en *Alebrijes*, México, Ediciones del Equilibrista, 1992, pp. 13-18.

“Hacía gracia y al mismo tiempo producía” sobresale porque ataca la melomanía del autor. La música fue otro de los placeres y aficiones de Miret, de los que no se tienen registros documentales directos más que en este cuento breve. En general, única novela y cuentalia dispersa y acogida en volumen escaparon a su tratamiento literario. En particular, sus comentarios periodísticos fueron recipientes naturales de esa melomanía, que registraron su predilección por la música sinfónica, el jazz y la música popular.

La música orquestal fue su predilección sonora, que en el cuento fue objeto de un furibundo delirio por los miembros de la banda sinfónica que se encontraban en el escenario.

Para la composición del relato recurre de nuevo a la estructura tridentina señalada con anterioridad, en este caso, los músicos (focalizados en los clarinetes), el espectador que es narrador que es un protagonista y el público asistente al concierto. Entonces, narrador, clarinetes y público anudan la trenza del relato, pero la estructura utilizada deja de ser importante cuando la situación narrada adquiere relevancia, pues en este caso se describe un hecho indigno hasta para el melómano Miret,

porque quizá era una burla a la inscripción que tenían los instrumentos de una casa holandesa donde cada mañana iban a trabajar viejos artesanos herederos de siglos de tradición en lograr un instrumento casi perfecto, porque ese amor que habían depositado en ellos obligaba al poseedor a no bromear con él, y sin embargo, ahora se habían convertido en simples objetos que producían ruidos risibles y algunas veces hasta parecían tratar de imitar animales o voces aniñadas y de viejos, todos sentíamos malestar pero nadie más indignado que otro subía al proscenio y les arrebatava los instrumentos y les daba una lección... ¡con esto no se juega!...³⁰

³⁰ Pedro F. Miret, “Hacía gracia y al mismo tiempo producía”, en *Esta noche... op. cit.*, p. 103.

A pesar de ese pasaje irritante para el melómano, salen a relucir sus habilidades de cronista musical y las dotes musicales del autor, pues la ocasión la aprovecha para registrar los temas anárquicos por los que incursionaron los clarinetes y los demás integrantes de la orquesta.

Como en el caso del circo, el cine y ahora la música, formas exclusivas de los ámbitos cerrados, el relato “Hacía gracia y al mismo tiempo producía” desacraliza una tradición musical profundamente conservadora, si partimos del hecho cierto que el cine y el circo son formas del entretenimiento arraigadas en el gusto popular, aunque no por esa circunstancia masiva dejan de ser banalizados en los cuentos respectivos.

El opuesto narrativo de esta ficción, es el cuento de José Revueltas, “Lo que sólo uno escucha”.³¹ En el primero la distorsión del sonido, la ruptura de la armonía y la desincronización del ritmo, es el propósito narrativo; la coherencia de la armonía y los procesos internos de gestación de la música sinfónica, son la intención literaria del segundo. Ambos comparten la misma inquietud por la música orquestal, salvo que las diferencias radican en la interpretación y ejecución anárquicas en el primero; en el segundo, las claves para comprender el rapto del compositor al momento de escribir sobre papel pautado una pieza musical.

Así describe Revueltas el proceso creador:

Al formularse estas preguntas no pudo menos que reconstruir los extraordinarios momentos que vivió al ejecutar la fantástica sonata, un poco antes de que su mujer y sus hijos regresaran. Los trémolos, patéticos y graves, vibraban en el espacio con limpidez y diafanidad sin ejemplo, los acordes se sucedían en las más dichosas y transparentes combinaciones, los arpeggios eran ágiles y llenos de juventud. Todo lo

³¹ José Revueltas, “Lo que sólo uno escucha...”, en *Dormir en tierra*, México, CNCA, 1987, p. 98.

mejor de la tierra se daba cita en aquella música; las más bellas y fecundas ideas elevábanse del espíritu y el violín era como un instrumento mágico destinado a consumir las más altas comuniones.³²

Miret describió de esta manera la interpretación sacrílega:

...hubo un instante de silencio y se oyeron algunos aplausos, pero los violines los cortaron rápidamente para iniciar un tema que recordaba al viento a través del cual parecían percibirse unos mugidos de animales y una flauta daba unas notas aisladas con la evidente intención de poblar de pájaros el paisaje, el tema era tan evidentemente serio que algunas personas rieron nerviosamente esperando oír de un momento a otro a los clarinetes que recomenzaban el juego, pero éstos no daban señales de vida, y los violines seguían su tema sin tomar aliento, en cierto momento pareció distinguirse una voz humana, o quizá era de algún animal, al repetirse no dudamos más: era la voz de un niño que daba gritos de sorpresa, los violines se volvieron más agudos y uno de ellos imitó a un tren todavía muy lejano...³³

Claro, en ambos cuentos se habla de dos procesos distintos, uno recrea las fiebres de la creación musical; el otro, el desorden de la interpretación que descoyunta la armonía de su melodía. Naturalmente, Revueltas tenía como horizonte familiar a su hermano Silvestre al momento de componer el relato; Miret diserta desde su melomanía, imaginando las consecuencias de la distorsión en un pasaje orquestal.

Anoté folios atrás que “Esta fábrica, según se dice” es una sentida loa al gregarismo, debo añadir que también consiste en una de las contadas muestras de solidaridad social hacia el prójimo, representado por los empleados de una fábrica que fue cerrada por los avances del desarrollo tecnológico de la sociedad. Por la avalancha del progreso, la fábrica de escaleras de madera

³² José Revueltas, *Ibidem*, p. 98.

³³ Pedro F. Miret, “Hacia gracia y al mismo tiempo producía”, en *op. cit.*, p. 104.

sucumbe a la bancarrota por la demanda mercantil de escaleras metálicas. Naturalmente, el gerente fue el encargado de cerrarla, no sin antes agradecer a cada uno de los colaboradores sus empeños laborales. Ese gerente presumo que fue Miret, sustento la conjetura en la minucia y el detalle en la descripción de la “casa vieja”, la opción por los desamparados implicada en el relato, la minucia con que se describen las características físicas del producto escalera, las pruebas de resistencia antes de ofertarse en el mercado y su debacle ante la avalancha del progreso que significaron las escaleras metálicas:

[Esta fábrica]... ocupaba una casa vieja al lado de un solar, una casa con cocina y sala y dormitorios, sólo que no vivía nadie en ella, se hacían escaleras... en la sala se guardaban las tiras de madera porque era el sitio más a propósito ya que estaba inmediata a la puerta, en el dormitorio más grande había una sierra con la que se cortaban los travesaños y allí mismo se montaban a las patas con cola, cola que se preparaba en el balcón del dormitorio... los dormitorios y el costurero que daban a un largo pasillo estaban llenos de escaleras ya terminadas; la pequeña escalera maciza que sirve para alcanzar alacenas poco altas así como para subir a los vagones de ferrocarril, la escalera mediana, más airosa, que sirve para cambiar bombillas y cosas que estén cercanas al techo, pero que ya es peligrosa para la persona que no tenga práctica en subirla... y en bajarla...³⁴

Para elaborar la arquitectura interior de este cuento, Miret se valió de dos recursos inusuales en la cuentística mexicana circunscrita a la década de los sesenta: con el primero intercaló un instructivo para el uso adecuado de la escalera, una “Recomendación al dueño”; con el segundo insertó una estampa para ilustrar un modo de uso inadecuado de esa herramienta doméstica, con ella ilustra la rabieta de un general encaramado en lo alto de una escalera, quien cayó sobre la mesa de operaciones militares al tratar de arrancar los

³⁴ Pedro F. Miret, “Esta fábrica, según se dice”, en *Esta noche...*, *op. cit.*, p. 107.

“discos rojos que señalaban los diferentes grupos de combate”. (Los accidentes tienen una recurrencia inusitada en sus relatos, en uno cuento casi atropellan al protagonista; en uno más, se pincha el pie; en otro, el mesero tira la charola del servicio; desde una terraza un personaje más, se avienta al vacío desde ahí.)

De este modo, la clausura del cuento, naturalmente, se convirtió en una profesión de fe en la comunidad, pues ya que el gerente se ha despedido de sus colaboradores y éstos partido a sus hogares, al salir éste se los encuentra en la parada la llegada del autobús, entonces “todos lo miraron como un solo hombre... pensó en detenerse, en cruzar la calle, en dar media vuelta y volver por donde vino, pero no hizo nada de esto, sino que hizo lo único que podía hacer: ir hasta ellos y esperar juntos y en silencio el autobús...”. A pesar de esas opciones de evasión, el gerente fue a integrarse al seno de esa comunidad desprotegida como uno más de sus miembros. Así lo exigían su formación, la conciencia social del inmigrante y la poética narrativa con que armó el cuentario.

Nunca estará de más, en otro orden, recalcar que este noveno cuento recurrió a la tercera persona del singular para su formulación, un cambio brusco de perspectiva que se repetirá en el siguiente cuento, más por estrategia narrativa que por convicción retórica.

Una de las tres más largas narraciones, el penúltimo cuento, “Parece que ya se acabó la montaña”, también recurrió a la tercera persona para realizar una minuciosa descripción física y orográfica de una carretera mexicana que conduce hacia la ciudad de México, procedente del “puerto de C.”. Se trata de la única narración donde el narrador protagonista comparte el espacio con

otros acompañantes: el conductor, dos pasajeros que ocupan los asientos traseros del automóvil y el copiloto —el de la persona y la voz protagónicos.

Si los tres puntos estaban administrados con gotero, aquí se desbordaron para enrarecer más el ambiente nocturno, los personajes, las acciones, los espacios y los objetos. La lluvia, la neblina, las altas montañas y la tarde pardeada contribuyen a mitigar la luz, a tender un manto de oscuridad sobre los paseantes que vuelven a casa, luego de unas vacaciones en la playa.

De nueva cuenta, el espacio geográfico cambia: la provincia domina los escenarios al igual que la percepción visual, pues ahora se convierte en una zona de peligro, produce miedo en el narrador y se convierte en un ente maligno; el *tempus* histórico también cambia, inferido por el continuo tránsito de tráilers por la carretera por la que transitan y los autos último modelo que corren a más de 140 km por hora.

Y si no fuera tan *demodé*, afirmarí que “Parece que ya se acabó la montaña” se trata de un típico relato de la carretera del que no se desprende ninguna revelación más que las que le producen al copiloto las imágenes oníricas de un sueño diurno.

El miedo y el asco que le producen los mecánicos automotrices y la oscuridad al narrador insomne no tienen parangón, considerando que los anteriores relatos se consagran justamente a esa gente menuda que puebla los espacios desolados del campo y la soledad de la urbe mexicana. Si “Hace un rato que el tranvía” fue producto de una evocación infantil, “Parece que ya se acabó la montaña” lo fue de una ensoñación de la madurez, un sueño diurno que se vivió como pesadilla mientras conducía su automóvil de vuelta a la ciudad.

El tiempo del sueño diurno aconteció entre el ocaso de un día a la madrugada del mismo, incluso se puede cronometrar por hora cada una de las acciones del protagonista por la constante consulta que hace del reloj de pulsera que porta y su consiguiente registro en el relato.

Los cinco renglones finales informan que, efectivamente, se trató de una ensoñación diurna, pues ahí cambia el sujeto de tercera persona (“... el que *manejaba* dejó de pedir cigarros y dejó de mirar a los que hablaban para fijar su vista adelante...”), a uno de primera (“... el que va a mi lado ha abierto los ojos y mira hacia delante [...] *meto* la tercera y...” [Cursivas del expositor.]), una transición gramatical que preparó el arribo del protagonista aletargado por los efectos del sueño.

También nocturno, ciudadano y terrazal, “Incursión” muestra al personaje en el epicentro de la ciudad, aunque despojado de toda prenda de vestir — desnudez que se repetirá en “Narrador nocturno”, cuento de *Prostíbulos*—, las acciones al desnudo que realiza por las azoteas de las casas y edificios circunvecinos en pos de un anuncio luminoso de una cerveza cuya espuma se desparrama al servirse en un tarro —acción y cartel que repetirá en “Narrador nocturno”.

Después de bañarse, al anochecer, un hombre desnudo sube a la azotea para realizar una excursión para mirar de cerca un anuncio panorámico con luminiscencias bicolores:

no muy lejos veo un anuncio luminoso que está sobre una azotea... ahora se acaba de apagar completamente... se enciende una copa roja... después una botella azul... la botella se inclina sobre la copa... la copa se va llenando... ya está llena... sobre la copa aparece espuma... se apaga todo... casi desde que tengo uso de razón lo he visto y muchas veces he pensado en subir a la terraza de esa casa para verlo de cerca, pero

siempre lo he dejado para otro día... vuelve a encender... creo que hoy es ese día... levanto la pierna y la paso sobre la pared...³⁵

Mismo tópico que volvió a utilizar en otro cuento, “Nadador de noche”, del libro *Prostíbulos*, sólo que a diferencia de “Incurción” en lugar de transitar por las azoteas de las casas vecinas, en “Nadador de noche” nada por entre las calles de una ciudad anegada:

...en la calle de la derecha, allá lejos se ve un anuncio luminoso en rojo y azul que se apaga y se enciende [...] el anuncio quizá no está tan lejos como me pareció en un principio... me voy a apurar un poco... cambio de estilo y paso al crawl... avanzo con poderosas brazadas... mis pies levantan una montaña de espuma [...] por las arcadas del edificio en que está el anuncio sale una luz azulosa que no sólo ilumina el agua sino también las casas que hay enfrente... se apaga la luz... vuelve a encenderse: es luz de acetileno...³⁶

Mientras el trasfondo en ambos es negro, el rojo y el azul —como en todos sus relatos compilados— gravitan sobre la atmósfera de los cuentos de *Esta noche... vienen rojos y azules*, los colores de absorción de la luz. Ese cromatismo restringido que sólo acepta al amarillo tiene una persistencia estilemática, más que simbólica, ya que su obra literaria no comulga con la simbología. Por ello, su lectura no admite lecturas entre líneas, trasfondos míticos o estratos de significación subyacentes.

Las azoteas, las tuberías, las escaleras, los cubos de luz, los patios y los barandales; los tendederos, la ropa puesta a secar, las sábanas, los calcetines y los tirantes; las correrías nocturnas y las luminarias fosforescentes. El

³⁵ Pedro F. Miret, “Incurción”, en *Ibidem*, p. 138.

³⁶ Pedro F. Miret, “Nadador de noche”, en *Prostíbulos*, México, INBA-Pangea, 1987, p. 126.

horizonte de cajones, las casas, las avenidas y la iluminación urbana conformaron la utilería y la escenografía típicamente miretianas. Su sello personal está ahí estampado.

En la tierra ignota de su narrativa, habitualmente se izará este pabellón para orientar a los colonos que quieran transitar por la geografía de su lectura.

Definitivamente, “Incurción” es el relato insignia de la cuentística miretiana, aliado con “Parece que ya se acabó la montaña”, por la ambientación en el taller automotor y los mecánicos, del cual se desprendió la iconografía con que se le ha identificado. Tanto en uno como en otro la composición tridentina ya no opera más. Dicha arquitectura narrativa fue reemplazada por una relación sumaria de hechos y acontecimientos centrados en el protagonista a la manera de una crónica; contribuyen a ello la descripción física de las cosas y el registro de los estados anímicos, acciones que predominan y abundan.

En una de las contadas entrevistas que le fueron realizadas, en ocasión de la aparición argentina de *Esta noche... vienen rojos y azules*, comentó:

Mi literatura es descriptiva, muestra algo pero sin tratar de explicarlo. No uso del privilegio del escritor para mostrar a los personajes por dentro; los prefiero como presencia hermética. Mis personajes son estereotipos.

[...]

Creo que cuanto más se describe algo, más lejos está el lector de poderlo visualizar. Mis personajes tienen el mismo valor que el ámbito en que se mueven. En mi cuento “Incurción”, las terrazas, la ropa mojada, el anuncio luminoso son tan importantes como el personaje y algunas veces más que él. Siempre me he sentido atraído por las *cosas*, creo que son más fáciles de aprender que las personas, que son un misterio finalmente.³⁷

³⁷ Rodolfo R. Zea, “El relajo, aporte de México al arte contemporáneo, según Pedro E. [sic] Miret”, en *Excelsior*, 28 de julio de 1972, sección Arte. Ciencia. Cultura, p. 6D. (Cursivas del autor.)

En “Incursión” y “Parece que ya se acabó la montaña”, el final cuentístico se convierte en un propósito narrativo, al que se consagra el autor para abastecer una revelación o una epifanía. Los dos también se ajustan a la perfección al mandato retórico de las peripecias, esa figura retórica que señala cambios y transformaciones positivas en el héroe.

Como variante de composición, este cuento aloja intensos diálogos entre el protagonista y un compinche, gritos vecinales que son monólogos y onomatopeyas que indican dolor. Los sonidos que producen los condóminos: portazos, gritos, susurros, maldiciones, caídas de objetos, conversaciones tras puertas y ventanas, tienen su correspondiente registro auditivo en el relato. Esa especie de animación auditiva empata con sus aficiones por el sonido musical, que le permitieron domesticar la muñeca y afinar el tímpano para conservar esa vocinglería ambiental. Por esta intencionalidad sónica, recreación de la vida nocturna en soledad y utensilios quizá sus cuentos puedan ilustrar algún día la historia de la vida cotidiana en México en la medianía de la centuria pasada.

El hombre urbano que fue Miret, realizó en este cuento una cantata a la ciudad de México, compuesta desde la azotea de su domicilio e interpretada como una serenata. Elogio que luego se repetirá en el único texto suyo que fue publicado en el extranjero, “Ciudad de México y sus fantasmas”, donde convergió la mirada del escritor avasallada por los desastres del terremoto con la pasión del arquitecto reformista, que en detalle se presentan como analectas en el capítulo I “Las posibilidades del diálogo”, pues ese oficio y profesión desembocaron armónicamente en el ejercicio de su periodismo.

LOS IMPERIOS DEL YO

El segundo libro de cuentos de Miret es más reposado, meditado y concentrado temáticamente en cada una de las unidades que integran el conjunto de *Prostíbulos*, que salió a su primera estampa de una imprenta en el extranjero, en este caso, en la capital cultural de Argentina, Buenos Aires, con el sello de la casa editorial que auspicia Ediciones de la Flor, en la misma reputada colección literaria donde se publicó por primera vez *La guaracha del Macho Camacho*, del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez; *Aquí pasan cosas raras*, de la argentina Luisa Valenzuela, o la obra gráfica de Fontanarrosa.³⁸ Año de aparición, 1973. El tiempo de los lobos, cuyas jaurías desbordaron los cuarteles.

El compacto volumen recoge cinco narraciones de diversa extensión, aunque por la abundancia de las cuartillas que les dan forma ya no podrían catalogarse como “microcuentos”; empero, el primero y el cuarto lograron una longitud considerable. Cada uno de los integrantes de este quinteto porta un nombre propio, contrariamente a la decisión autoral del libro precedente; quise decir, éstos llevan un título que los distingue. Las historias innominadas quedaron atrás como experiencia literaria y aprendizaje.

Entre el primer y segundo cuentario aparecidos (1964 y 1973) median nueve años; apenas uno entre las ediciones argentinas de *Esta noche... vienen rojos y azules* (Sudamericana, 1972) y *Prostíbulos* (Ediciones de la Flor, 1973). También en ese ínterin, su autor ejerció la escritura ficcional y el

³⁸ VVAA, *Libros, personas, vida: Daniel Divinsky, Kuki Miler y Ediciones de la Flor* (Buenos Aires, 1967-1997), Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1997, pp. 121-127.

ensayismo para el diario *El Universal* y la revista *Sucesos para Todos*. En esa década aconteció su experiencia como guionista de cine, como se verá en momentos específicos de los capítulos I, “Las posibilidades del diálogo” y IV, “La imagen. La palabra”. Nueve años fructíferos divididos entre la práctica del cine, el ejercicio periodístico y la invención narrativa.

Los títulos de cada cuento que dan forma al volumen *Prostíbulos*, son sustantivamente nominativos, véase si no: “Prostíbulos”, “El narrador”, “Última función”, “Elevador” y “Narrador de noche” (*sic*, el último cuento según se afirma en el índice del volumen así se denomina, pero en el apartado correspondiente lleva por título “*Nadador* de noche” [cursivas mías], más acorde con el contenido del relato y las acciones y funciones de su protagonista).

Por la madurez de su escritura, esos cuentos ganaron en forma, contenido y fondo, atributos literarios que no se correspondieron con el resultado final en dos de ellos, el primero y el cuarto, cuyos saldos negativos se verán en detalle conforme se avance en sus respectivos escolios. Asimismo, dada su lengua extensión, Miret sólo recopiló cinco, cantidad exigua si se quiere, la cual contrasta con la abundancia manirrota de la recopilación anterior, que hospedó once narraciones.

En cada uno de ellos, de nuevo el yo de la primera personal singular avasalla con sus imperativos; ese imperio de la representación personal doblega a cualquier otra forma del discurso descriptivo o narrativo. De igual modo, sus personajes, temáticas, tiempo verbal, circunstancia histórica, nocturnidad, escenografía y utilería son vueltos a utilizar en la construcción de las historias respectivas. Ése es un rasgo que habla de un escritor asertivo,

sistemático, disciplinado, por cuya forja escritural fue creando el universo narrativo propio que lo ha distinguido entre sus lectores numerados. Del mismo modo, el presente perpetuo es el tiempo dominante en las cinco narraciones, conjugación verbal que también rigió las acciones de los personajes de *Esta noche... vienen rojos y azules*. Por otra parte, irrumpen dos apuestas sintácticas que soportan *Prostíbulos*: aparecen por primera vez los puntos y seguido que diferencian ortográficamente a los periodos entre los párrafos, un signo de puntuación que no se utilizó en la oncena anterior; además, desaparecen totalmente de cada parrafada las mayúsculas, una apuesta estilística que complica la lectura e ideológicamente desvanece las distinciones de los nombres.

Las variaciones en personajes, modos y representación se encontrarán en la arquitectura interior de cada cuento, donde logra otras conquistas en su composición, distante de la estética que propugna los finales abiertos, la clausura implosiva o epifánica.

En tales cuentos retoma temáticas arraigadas ya en la narrativa miretiana, tales como el cine, la ciudad, la muerte, la soledad, el miedo, la gente menuda, la violencia gratuita, aunque también incursiona en la vida de los bajos fondos, en las correrías nocturnas de un cabaret. Explora de nueva cuenta el mismo recurso del trespuntillismo, recurso estilístico que encuentra aquí su fatal desbordamiento. Apunté fatal porque produce en dos de ellos (el primero y el cuarto) un malogrado alumbramiento, debido a la ruptura de las reglas áureas de la composición aristotélica, a la inobservancia de las normas de escritura del cuento moderno.

Asentados los antecedentes, paso a comentar que dos de las historias que fueron alojadas en *Prostíbulos* se volvieron el sustrato narrativo de sendas películas, para ser exacto, de los cortos *La hora de los niños* (Arturo Ripstein, 1969) y *Última función* (Diego López, 1984), que se desgaja de las cuatro restantes que componen el quinteto de *Historias violentas*. Fue un libro, entonces, del que su autor obtuvo réditos literarios y cinematográficos. Acciones culturales que procuraban ya una estela en el firmamento republicano de las letras nacionales.

“Prostíbulos”, pese a la mala administración de la situación dramática, la profusión de acontecimientos incidentales que se suceden, la carencia de un conflicto y la falta grave de contención en la forma, se deja leer aunque no sin piedad, esfuerzos de lectura y gran concentración mental. Agrego a las aseveraciones anteriores que el protagonista, un *jánitor*, que se desempeña como un modesto ayudante de limpieza en un prostíbulo sin nombre ni ubicación espacial —actitud típicamente miretiana—, es reemplazado bruscamente en su condición de héroe por otro sujeto oracional. He ahí la desobediencia literaria al canon cuentístico moderno, que resume las razones por las cuales, en tanto que cuento, no cuajó.

Por otra parte, no insistiré más en los desperfectos de “Prostíbulos” como de los que hacen encallar “Elevador”, pues la memoria del maestro y su obra merecen consideraciones positivas cuando de rescatar la herencia de un escritor oculto, por tal razón delego a otro crítico o a la siguiente generación la ponderación mesurada de ambos relatos. Mi trabajo hasta aquí ha consistido en el rescate documental, la valoración analítica y la documentación fehaciente, acciones positivas que no se corresponderían con la insania de

señalar al compositor sus cuerdas desafinadas. Expuesta la propedéutica, pasemos al tema siguiente.

Del segundo cuento, “El narrador”, comenté arriba que fue el basamento sobre el cual se asentó la historia que dirigió Ripstein a finales de los años sesenta. Añado ahora que cada una de las tribulaciones literario-fílmicas del cortometraje está documentada en el capítulo IV, “La imagen. La palabra”, en cuyo apartado “La densidad y el juego del tiempo” registré las vicisitudes de la película, el paralelismo literario y la convergencia cinemática. Remito al lector avezado a los folios que comprenden esas inquisiciones para su lectura paralela. Aquí me limito a las particularidades del relato, breve por lo demás, auténtico remanso de lectura luego de transitar por el desierto tártaro en que se convirtieron “Prostíbulos” y “Elevador”.

Acertadamente, “El narrador” inicia avanzada la acción dramática, es decir, recurriendo a la formulación latina, *in media res*, en cuyos tres puntos de inicio se apoya el cuentista para dejar constancia de que esa historia ya viene de lejos contándose y en ese punto se remonta: “...ha llegado el hombre que cuenta cuentos...”.

De los cuentos anteriormente acotados, éste es el primero donde la familia nuclear (madre, padre, hijo) tiene una presencia inusitada. En este punto es preciso señalar que Miret fue hijo único en su familia. En las narraciones anteriores donde preexistía una relación familiar, sólo subsistían el padre y el vástago, principalmente; o el hijo y la madre, pero se trata de una relación de familia que tiene menor presencia en aquéllas. En “El narrador” ambos tienen presencia y voz (“mi padre ya no dice nada... ahora mi madre se ha reunido con ellos [en la sala]”). Sin embargo, interviene un elemento ajeno,

extraño a ese núcleo, de extracción circense, que rompe el triángulo y reemplaza a los progenitores; ese sujeto es un payaso que cumple las funciones domésticas de una niñera.

En la cuentística miretiana, ese payaso no es un forastero aparecido, los personajes del circo tienen presencia al menos desde el cuentario anterior, donde fueron representados en “Los hombres de los osos”. Y como en ese mismo cuento, aquí el payaso ni entretiene, función principal del *clown* o de los cirqueros, ni cuida, tarea del *niñero*. Al contrario, su presencia lo atemoriza, “la primera impresión que produce es de miedo... lleva la cara empolvada y una nariz roja y redonda como una pelota... lleva pintada la boca de tal manera que parece sonreír siempre... su cráneo es liso y empolvado... sus ropas son brillantes y de colores escandalosos... la primera impresión que produce es de miedo [...]”.³⁹

El *nano* descuida al infante, de nombre Tom, personaje masculino que en *La hora de los niños* fue interpretado por una niña (Bebi Pecanins); el payaso lee el diario, orina, habla por teléfono, dormita, reclama al infante sus honorarios, pero nunca procura su atención. Aunque Deniz afirma que todos los personajes de Miret llevan el mismo nombre de Tom, apenas en éste aparece un personaje que lleva tal nombre propio.⁴⁰

Después de esas alteraciones a la rutina doméstica, el payaso registra la casa buscando su paga, pero al no encontrarla, descuelga de una pared una reproducción de *La Última Cena*. Al final el payaso sufre una transformación

³⁹ Pedro F. Miret, *Prostíbulos*, *op. cit.*, pp. 77-78.

⁴⁰ Gerardo Deniz, “Presentación”, en Pedro F. Miret, *Esta noche...*, *op. cit.*, p. 11: “De paso aparecen los amigos, esos amigos miretianos que, al personalizarse, siempre se llaman Tom (salvo en el presente libro).”

radical, de su atuendo multicolor, cambia por un traje gris y corbata negra, y su cara, por las tinturas del maquillaje, adquiere un color blanquecino. Sale del departamento no sin antes haber estampado la huella dactilográfica del “dedo gordo” de la mano de Tom sobre un tarjetón donde escribió unas líneas desconocidas para el lector, si se lee el cuento; o para el espectador, si se mira la película.

Abandona la casa no sin tropiezos por no poder abrir la puerta y deja al niño sin asistencia. Afuera llueve copiosamente, de manera subrepticia, Tom se asoma a la ventana y mira al payaso guareciéndose bajo el zaguán mientras espera un taxi. Hasta aquí la anécdota.

El contrapunto lo establecen dos historias paralelas: una narra el tradicional cuento de la princesa que espera a su amor juvenil, disfrazado de príncipe azul (una historia que anuncia el deseo de ella); la segunda, es de mayor interés, pues retoma un pasaje utilizado por enésima ocasión por el autor, el cual refiere que “... en la parte superior veo una foto de un barco de cuatro chimeneas que se hunde...”. El episodio que se narrará alternadamente es un pasaje apócrifo del hundimiento del *Titanic*. Tragedia del trasatlántico en alta mar. Suceso histórico del que Miret extrajo material narrativo para intercalarlo en varias de sus historias publicadas en la prensa de la época.

La variación radica en que el *Titanic*, aunque el barco nunca se menciona por su nombre, era una fábrica de alimentos para los niños pasajeros que llevaba abordo:

bajo cubierta otros niños para los cuales la travesía no era un placer sino una dura obligación trabajan afanosamente, unos preparando los purés de manzana, otros la espesa papilla... uno mira atentamente los biberones que salen ya preparados de la prodigiosa máquina automática que elabora los dos mil que se consumen

diariamente... corren por una banda sin fin... otro niño los mete en latas que contienen agua tibia y las cierra herméticamente, luego las coloca en el pater-noster (elevador sin fin) que las lleva al comedor, a las salas de juego y al pabellón de tripulantes...⁴¹

La tripulación que lo conducía también era arraigadamente infantil, “en el puente de mando el capitán se levantó del orinal y se subió a las mesas de las cartas marítimas por donde gateaban sus ayudantes en todas direcciones... uno de ellos localizó la posición de los icebergs y se lo comunicó a los demás que se dirigieron gateando rápidamente hacia él y lo rodearon...”.

De manera intercalada, se embona otra anécdota apócrifa de la tragedia marítima; uno de los niños sobrevivientes cuenta su hazaña de supervivencia:

Yo logré asirme a un animal de peluche que flotaba en el agua [...] por primera vez me fijé en el animal de peluche al que estaba abrazado y distinguí una cabeza de león que emergía del agua, mirando fijamente al cielo... se tornó a oír la sirena pero ya muy lejana... sentí que nuevamente podía llorar y lloré al tiempo que hundía mi cabeza en la voluminosa panza del animal que... que dio un rugido... sorprendido volví a hundirle la panza, ahora con ambas manos y con todas las fuerzas de que era capaz... el animal se hundió bajo el agua y yo con él... volvimos a salir a la superficie... apreté nuevamente la panza... el animal dio un rugido ensordecedor... la sirena respondió sonando largo rato... estaba salvado...⁴²

Por la voluntad de estilo, “El narrador” logró embonar la propuesta ortográfica, mantener los elementos propios de la demografía, jugar con dos digresiones para fundirlas en el cuerpo del relato, la peripecia sufrida por el

⁴¹ Pedro F. Miret, “El narrador”, en *Prostíbulos, op. cit.*, p. 80, para ambas transcripciones; el susodicho “pater-noster” en el guión de *La hora de los niños* viene en itálicas y sin guión.

⁴² Pedro F. Miret, “El narrador”, en *Prostíbulos, op. cit.*, p. 81.

payaso y mantener la misma densidad psicológica del niño, por la suma de esos elementos obtuvo su consistencia narrativa.

“Última función”, el tercer cuento, fue el sustento literario del cual partió el guión cinematográfico del cortometraje homónimo dirigido por el entonces joven cineasta Diego López, que fue parte de la realización a cuatro manos de *Historias violentas*, de la cual retiró sus créditos autorales Pedro F. Miret, pues consideró que las adaptaciones se alejaban innecesariamente de los cuentos madre de los que partieron. Aquí hablaré nada más de las menudencias del relato.⁴³

Como su título indica sinópticamente, los sucesos que se refieren en el cuento acontecen en un ámbito cerrado, una sala de cine, durante la última función nocturna, en una ciudad cualquiera. El cine, la ciudad y la noche han sido los elementos que han servido de régimen espacio temporal a otras narraciones de Miret. A éste se agregará otro elemento, también recurrente, la violencia, habitualmente ejercida como acto gratuito. Del resto de los elementos vueltos a usar en este cuento, apenas mencionaré que las pautas sintácticas se mantienen, salvo las mayúsculas iniciales que abren el diálogo, la apertura *in media res*, los imperativos de la primera persona, de igual modo el presente perpetuo conserva sus conjugaciones.

Recorre también a la taracena de una historia anterior, la ya comentada de los marcianos que invaden la Tierra (“El horno de microimágenes”), además inserta una novedad: la anécdota del lector de periódicos que lee la sección de películas que se proyectan en las salas de cine. El narrador mira los

⁴³ Los detalles de la polémica se encuentran registrados en el apartado “Cinco x cinco ≠ Pedro”, del capítulo IV, “La palabra. La imagen”.

anuncios publicitarios que invitan con sus fotogramas a ver las películas, en este caso la de *Marte invade la Tierra*, la cinta elegida por el narrador, quien buscó los horarios vespertinos y elige la función de las “9.45”. Se apresura para llegar a tiempo y mirar el cortometraje *El gato trapecista*. Llega al cine, compra un boleto y entra. Toma asiento. Mira el corto. Termina. Encienden las luces. Observa en su derredor: “la sala no está llena”. Vuelven a apagar las luces para proyectar la película. Un marciano llega al planeta para preparar una invasión a la Tierra, pero antes debe robarse los planos de las instalaciones atómicas; se comunica con su caudillo, que impaciente le exige comenzar la invasión. Muere el marciano invasor a manos de un periodista, quien lo lanzó contra unos cables de alta tensión, “la tierra se ha salvado”, finaliza la proyección. Hasta aquí la sinopsis de la película vista por el narrador protagonista, quien se prepara para abandonar la sala, pero las puertas de la salida a la calle han sido cerradas por un par de hombres, quienes indican a la concurrencia formarse en una fila, pasar al vestíbulo y luego acercarse a una mesa de mármol, donde las personas escriben algo en un “grueso libro” siendo vigiladas por tres hombres, en una de las páginas un “patibulario sujeto” le indica a los espectadores que dibujen un león. El narrador lo hace con titubeos. “uno de los hombres vuelve el libro y los tres miran el dibujo en silencio... el de en medio mueve la cabeza negativamente y le dice al gigantón que está apoyado en el borde de la mesa: —Arriba.”

Remonta las escaleras, llega a la galería, un hombre le indica un asiento, se acomoda, mira alrededor, se da cuenta el personaje que “todas las personas de la fila tienen la cabeza gacha”; “el hombre que me dijo dónde tenía que sentarme está de pie detrás mío, tiene una pistola con silenciador en la mano.”

Él la coloca en la nuca del espectador, quien instintivamente se encoge. Se apagan las luces del cine. Ahí finaliza el cuento y el cortometraje dirigido por Diego López.

La situación ominosa que se narra, se desprende de la vida cotidiana, causa miedo y terror en quien la padece. La violencia como acto gratuito inunda las narraciones de Miret, ya se ha visto que prolifera; de hecho, en cada cuento se registra un acto violento que culmina en la muerte de un sujeto. En su cuentística, los sujetos que la ejercen no tienen rostro, a lo sumo la descripción de que son físicamente avasalladores, patibularios, presuntamente policías, sicarios, de quienes sólo se salvan los que “más cara de facinerosos tenían”; es decir, apenas dos personas que dibujaron un león apropiadamente a los ojos de esos hombres sin rasgos de identidad que vigilaban la puerta.

Esa misma violencia también se representa en el siguiente cuento con persecuciones, ahogamientos por agua, desmembramientos, accidentes domésticos. Aquí, en “Última función”, hay un asesinato masivo cometido a sangre fría que se mantiene impune en el presente de la realidad cuentística, en la que se conoció el aparente móvil (dibujar un león), los autores intelectual (los vigilantes de la puerta) y material (el sujeto que oprime el gatillo). En el reino de la ficción no existen ordenamientos legales, por lo tanto no habrá castigo, pena ni culpa.

De la inmunidad en la ficción, pasemos al último cuento, donde sí que se estableció por mandatos del azar un desafío para la futura edición crítica de las obras completas de Miret, pues en el “Índice” de *Prostíbulos* se apunta el título del cuento así, “Narrador de noche”; el apartado donde inicia el cuento lo encabeza la frase adnominal “Nadador de noche”.

Para este expositor se trata de un gazapo atribuible a quien cuidó la edición del libro, Martha Prieto, según asienta el colofón. Descuido editorial compartido por la directora de la colección Estelas en la Mar, Victoria Schussheim, viuda de Miret. La edición argentina no contiene la errata.

Naturalmente, el título apropiado es “Nadador de noche” por las razones siguientes. Para desplazarse el protagonista nada entre las calles de una ciudad anegada; los personajes secundarios, incidentales e incluso él mismo se transportan en lanchas u otro tipo de embarcaciones. La descripción general gira en torno a la ciudad y el agua estancada que ha inundado sus plazas, calles y casas. El ámbito donde se desplaza el personaje principal es sobre un cuerpo de agua, por ello debe utilizar los estilos de natación *crawl* y comando.

La estela del narrador nocturno se divide en tres partes numeradas por dígitos romanos; la primera es la más extensa, que refiere una travesía por una ciudad inundada abordo de una poderosa lancha Mosquito; la segunda, una persecución acuática tras un nadador desconocido; la tercera, la convalecencia del protagonista en un hospital, cuya sala de recuperación quedó inundada por el agua.

Los elementos del relato que intervienen en la composición son los usuales: la noche, la ciudad, el cromatismo binario (rojo y azul; blanco y negro); la violencia, el miedo y el terror que son generados por los elementos de la Naturaleza, factores de un género profusamente practicado por Miret, quien fue uno de sus pocos cultivadores. Con esta incursión actualiza una tradición soterrada en la cuentística mexicana.

La propuesta estilística que recayó en la ausencia de mayúsculas, presencia de puntos y seguido, el tiempo del relato utilizado en presente

perpetuo, la narración en primera persona, los personajes anónimos, el trespuntillismo y el final implosivo, se conservan y exploran hasta los límites naturales de su exposición.

Los elementos agregados fueron el agua, así como el sonido y la musicalidad, aunque ya aparecieron y fueron reseñados en otros relatos, aquí adquieren mayor relevancia, también irrumpieron novedosamente la arquitectura urbana y el registro plástico de los murales que se reproducen.

El componente predominante gira en torno a las circunstancias adversas que generan miedo. Mientras la surca, el agua estancada produce temor en el nadador por el contacto que tiene con las algas que arrastran las corrientes; las corrientes nocturnas son peligrosas, el tránsito en penumbra por las calles anegadas igualmente lo atemorizan y la temperatura del agua que varía de cálida a fría le produce escalofríos. Máxime cuando él nada desnudo o en ropa interior, pero ya en la superficie viste una bata blanca que expone sus genitales. Las inmundicias arrojadas, el petróleo que se embarra a su cuerpo le producen asco, más que miedo.

La narración se basa sobremanera en las dotes de Miret como dibujante, así como su melomanía, aficiones que aguzaron tanto la mano diestra para la descripción como el oído para el registro sonoro.

A la orden perentoria de dibujar un león, el narrador emprende la tarea obligatoria:

tomo el lápiz que hay sobre la mesa... pienso en los leones que he visto en el zoológico, en el circo, en las películas... los tres hombres se inclinan sobre la mesa para ver bien el dibujo que voy a hacer... lo único que recuerdo claramente es la melena... la dibujo... no está mal... con la imaginación veo muy clara la cara del león, pero en el dibujo no se parece ni remotamente: tiene cara de hombre, le pongo

bigotes... sigue teniendo expresión humana, no animal... los tres hombres parecen fascinados por mi dibujo... hago las patas que quedan realmente mal y después el rabo que queda aceptable... insisto en la cara... no puedo darle la expresión felina y lo único que logro es tornarla confusa a fuerza de repasar y retocar las líneas una y otra vez... ¡No puedo!... dejo el lápiz y me incorporo [...]⁴⁴

Aquí, más que un símbolo de poder o de la figura paterna, el león es un elemento desgajado del mundo circense que ha venido trazando Miret en sus relatos.

“Nadador de noche” asimismo es un cuento plenamente musical y sonoro: el personaje antagónico del relato, llamado nada más como “el dueño” entona hermosas canciones, “...de repente el dueño se pone a cantar. abro los ojos. lo miro... tiene una voz potente... y la canción es muy bella...”; en la oscuridad, alguien emite profundos *Do* de pecho,

de repente se oye una voz poderosa de alguien que da un do de pecho... lo sostiene por varios segundos... casi un minuto... miro a las ventanas: todas están a oscuras... vuelve a reinar el silencio... se oye otra voz, casi tan poderosa como la primera que lanza un agudo... lo sostiene por más tiempo que la primera aunque al final se quiebra ligeramente... se escucha otra voz... y otra [...] se oyen más voces... cada quien canta por su lado. el resultado es un extraño coro, tan extraño que no está desprovisto de cierta belleza... las voces vienen de distintos sitios lo que produce una sensación de profundidad semejante a la de los aparatos estereofónicos...⁴⁵

Como ya se vio, el silencio convive armónicamente con la voz humana en esta ficción. Lo mismo se puede afirmar de la mentalidad arquitectónica del autor y sus capacidades para registrar los hechos plásticos, donde se aviene la descripción urbanística con la valoración plástica:

⁴⁴ Pedro F. Miret, “Nadador de noche”, en *Ibidem*, p. 90.

⁴⁵ Pedro F. Miret, “Nadador de noche”, en *Ibid.*, p. 138.

... por las arcadas del edificio en que está el anuncio sale una luz azulosa que no sólo ilumina el agua sino también las casas que hay enfrente [...] llego a una de las columnas de la arcada y me agarro de ella. respiro varias veces profundamente para recuperar el ritmo respiratorio... me suelto de la columna y nado hacia el interior del edificio... es inmenso por dentro, desde afuera no lo parecía... levanto la cabeza y miro hacia arriba: el techo es altísimo [...] vuelvo la cabeza hacia un lado y hacia el otro: en las paredes hay maravillosas pinturas que suben hacia el techo.

[...] en la pared a la que me aproximo distingo grandes pinturas que suben hasta perderse de vista en el techo y grandes manchas de humedad que han borrado casi toda la parte baja de éstas...

[...] me froto vigorosamente el cuerpo mientras miro las pinturas de la pared... qué maravillosas pinturas... y qué bellos colores... las figuras son quizá un poco alargadas... o quizá las veo así porque estoy casi pegado a la pared... me retiro unos pasos... sí, sí era por eso, desde aquí las figuras se ven ya casi de una estatura normal e incluso una de ellas era la de un enano...⁴⁶

Clausura el cuento una sucesión de sonidos naturales que tratan de reproducir onomatopéyicamente el glic glic de un goteo, un eructo, “el ruido que semejaba un eructo lo hacía el agua al irse por ahí [una rejilla metálica circular]”, un gorgoteo, la caída de gotas de agua desde el techo.

Después de cerciorarse el narrador de que nada ominoso había dentro del clóset, se mete a la cama, se arropa con las frazadas y apaga la luz. Entretanto, afuera sólo se escuchaba el glic glic del escurrimiento acuoso, ¿“o era acaso esa vibración que produce el silencio en los oídos”?

Si el miedo, la violencia y el terror campearon en *Prostíbulos*, en *La zapatería del terror* encontrarán su máximo exponente.

PERE, EL BENEVOLANTE

⁴⁶ Pedro F. Miret, “Nadador de noche”, en *Ibid.*, pp. 126, 127, 128.

La zapatería del terror compila cuatro cuentos, longitudinalmente muy distantes de los “cuentos cortísimos” que Miret había publicado anteriormente en *Sucesos para Todos* y en sus cuatro libros anteriores, estampados, en su mayoría, en no más de dos páginas. Al cuarteto lo integran “Zoo: léase zu”, “Recuerdos de un benevolante”, “Invierno de 1893” —relato que el editor se equivocó de nueva cuenta de preposición al censarlo en el “Índice”, pues reemplazó el nexos “de” por “en”— y “La zapatería del terror”. El segundo cuento su autor se lo dedica a Max Aub, uno de los caudillos culturales del exilio republicano, quien también fue su mentor en los vericuetos de la escritura. Al último se lo dedicó a su otro maestro, Luis Buñuel, el cineasta que lo condujo en su aprendizaje por las sinuosidades del séptimo arte.

En la retórica miretiana, hubo otra obra más igualmente dedicada, se trata de “Noche en Bruselas”, inédita hasta ahora, que fue dedicada por Miret a un protagonista recalcitrante de la cultura mexicana, Juan José Gurrola († 2007). No tenemos más noticias de otras dedicatorias autorales.

La zapatería del terror apareció bajo el manto de una editorial responsable, profesional, que apostó a su autor con el libro de cuentos, inscribiéndolo en una colección que prometía alguna esperanza, que se llamó “Best Sellers Grijalbo”, por ello el libro tuvo un tiraje de “4,000 ejemplares”, según deja constancia en el colofón, que además asienta que el “libro se terminó de imprimir, el día 29 de mayo de 1978”. La edición cumplirá treinta años en el 2008. Al momento de su aparición, el autor había cumplido cuarenta y seis años. Diez más tarde, en 1988, moriría en Cuernavaca, en compañía de su familia y amigos.

A fines de la década de los setenta dominaban en el continente las expresiones del realismo mágico; las ondas expansivas del Boom atenazaban el imaginario de los lectores y escritores del viejo y nuevo mundo. El barroquismo y el realismo mágico fueron los ismos que establecieron en el hemisferio los paradigmas de la escritura creativa, o eclipsaron otras modalidades de la expresión americana.

En México, los relevos generacionales entonces se renovaban: las literaturas del Medio Siglo, Hispanomexicana, la Espiga Amotinada, de la Onda, convivían con su bullicio en la república de las letras. Las grandes cofradías literarias amasaban sus hegemonías.

La aparición de éste su tercer libro de relatos, convertía a Miret en un autor consolidado por su trabajo, constancia y realizaciones. Su voluntad de estilo se había transformado en una voluntad de representación literaria con inercia propia, por tal razón había que esperar del tercer cuentario la consagración, o la renovación, de la retórica estipulada en la cuentística precedente.

El margen de maniobra para proponer o apostar novedades era muy reducido, sobre todo para él, cuya estética se fundó con un inventario conciso de elementos. “Mi vocabulario es reducido. Uso sólo palabras elementales y visuales”, le comentó alguna vez al periodista Rodolfo F. Zea.⁴⁷

Por la naturaleza de su narrativa, todo escritor raro es un conservador; en el caso de Miret no podría arriesgar innovando en el estilo, que había conquistado a pan y agua. La fidelidad a su estilo conllevaba renunciadas, pero también renovación de una poética. Ya veremos que eso fue lo que sucedió.

⁴⁷ Rodolfo R. Zea, “El relajo, aporte de México al arte contemporáneo...”, *op. cit.*, p. 6D.

La madurez literaria del escritor se cristalizó con el dominio de las formas, los recursos, la fijación de sus temáticas, temporalidades, demografía de los personajes, conflictos, remates, léxico, orden y ritmo de las palabras y la circunscripción de sus ámbitos; a esto se le llama habitualmente el universo del escritor, cuyas obsesiones

al expresarlas en la literatura, se establece un contacto, una identificación con ese mundo subliminal [*sic*] y misterioso que es el de los sueños.

A medida que escribo sobre este mundo, estoy convencido de su existencia, más me meto en él y menos me interesa la realidad, es un compromiso terrible pero fascinante y finalmente te conviertes en habitante de ese mundo del cual hablas, porque llega a tener una consistencia que te atrapa, es una trampa maravillosa que vale la pena caer en ella.

Es un pantano en el que cada día me voy hundiendo gozosamente, soy una víctima contenta de mi propia literatura, no es un mundo inventado, es como un *collage* hecho con fotos, pero basado en situaciones reales.⁴⁸

La permanencia de todos esos elementos, se percibe apenas se hojea *La zapatería del terror*, título que anuncia sinópticamente los estilemas en que se concentró el autor para elaborar sus historias: miedo, misterio, fantasmagorías góticas y terror, en cuanto géneros; violencia, nocturnidades, urbanidad, burocracia y vida cotidiana, asuntos referidos a las temáticas; narraciones en primera persona, identidades diluidas, ausencia de mayúsculas, de puntos y aparte, trespuntillismo, conservados como recursos de significación. Los remates implosivos se mantienen. Al situacionismo en cada historia lo llevó a sus últimas consecuencias.

⁴⁸ Angelina Camargo B., “Afirma Pedro F. Miret: El escritor debe conmocionar a sus lectores; divertirlos, pero descubrirles algo nuevo”, en *Excelsior*, 11 de enero de 1980, sección E, p. 1.

Ya de por sí fue escasa en la narrativa miretiana, la descripción en sus diferentes modalidades desaparece; predominan el movimiento, las acciones intransitivas; los personajes se diluyen, también la anécdota, sobre todo en “Invierno de 1893”. Recordemos el *dictum* de Miguel Donoso Pareja, los cuentos miretianos estaban “inmersos más en una concepción de atmósferas que de anécdota”.⁴⁹

El cuento de apertura no fue la excepción a estas pautas estilísticas. “Zoo: léase zu” cumple con dos normas auténticamente miretianas, que se impuso el escritor desde su primer volumen cuentístico, la primera consistió en disponer el relato más extenso, complejo en lectura y escritura laboriosa al inicio de cada volumen. Eso sucedió en *Esta noche... vienen rojos y azules* con “Rojos y azules”; en *Rompecabezas antiguo* con “Chocolate”; en *Prostíbulos y La zapatería del terror*, con los cuentos homónimos. Cada uno de ellos suma casi un centenar de cuartillas para exponer su planteamiento, evolución y anticlímax. En realidad, se trata de novelas cortas.

La segunda fue el situacionismo, que es la serie de acciones concatenadas en que se involucran los protagonistas de cada historia, que aquí se producen hasta sus límites extremos. Tanto que hace perder el propósito de la narración cuyo héroe extravía el impulso vital que le dio origen.

En este volumen, Miret se concentró en la aplicación y repetición de estrategias de escritura ya probadas para consolidar su propuesta estética. La extensión de cada cuento que lo integra, su taxonomía genérica y unidad cuentística fueron tres de los propósitos que lo animaron a dar unidad a la

⁴⁹ Miguel Donoso Pareja, “Rojos y azules”, en *El Día*, 18 de noviembre de 1967, sección Cultura de Hoy, p. 9.

confección del libro. Respecto a la unidad espacio temporal del volumen, no fue un elemento logrado, pues cada relato transita o salta de la época moderna a un futuro incierto, el siglo XIX, y de ahí al tiempo actual. Sin embargo, sus personajes se ajustan a esa conjugación temporal y a la circunscripción espacial, ya que las acciones suceden en un territorio geográfico nunca explicitado, pero sí implicado. El escenario fue México.

Ahora bien, en otro apartado ya se expuso la interrelación entre lenguas que se registró en la obra narrativa y guionística de Miret, en la que convivieron lenguas sin afinidad filológica, como el náhuatl, el inglés, el francés o el mahorí, entre otros, que no guardan ningún parentesco lingüístico entre sí.

El cuento de apertura de *La zapatería del terror*, “Zoo: léase zu”, hace convivir el inglés con el español. Este convivio de lenguas ya se había registrado cuando fue abordado el guión de *Cananea*. Sin embargo, este contacto se limita al título del cuento al que da nombre, no se extiende al desarrollo, los parlamentos o la configuración de algún personaje, como fue el caso de *Insomnes en Tahití*, *Arde, Baby, arde*, *El brazo de oro* o *Nuevo Mundo*, donde reverberan las lenguas de tres continentes.

El cuento arranca *in media res*, ya instalado el protagonista entre los pasillos del zoológico, al que asiste por pedido de un conocido. Trata de las correrías del protagonista por la ciudad, particularmente por el zoológico, singularmente acontecen a la luz del Sol, justo a mediodía. Tiempo muy poco frecuentado por el escritor.

He aquí el situacionismo en su mejor exposición. Mientras pasea el héroe sin nombre por las jaulas de los animales, su madre cae a la fosa de los leones

—nunca se explica qué hace ella ahí— y él por un empujón también resbala, luego cae en la de los osos, sale bañado en agua estancada, por lo que su aspecto es “bien patético”. Recorre las jaulas para mirar a los animales alojados en ellas; entre tanto, una multitud de espectadores persigue lo mismo; hombres extraños lo acosan. Transita de un lugar a otro, recorre las avenidas, los pasillos, las calzadas, encuentra una autopista con curvas peraltadas para roedores; se abre paso a codazos entre la muchedumbre. Abundan las peripecias del personaje, pero no la realización de un propósito, por esa misma condición la historia se vuelve llana, sin ascensos en su desarrollo, sin cimas climáticas en su conclusión.

En concordancia con sus propósitos narrativos, más meritorio es la relación que hace el relator de los animales, la flora, la caída de la tarde, el sonido y el ambiente, “se va oyendo más el ruido del follaje movido por el viento... levanto la vista: las nubes tienen un color claro, quizá es el reflejo de las luces de la ciudad y la masa de los árboles es más oscura que el cielo... y ahora distingo cómo se mueven lentamente de un lado a otro las copas de los árboles [...] pasamos entre dos árboles y arriba de nosotros se oye intensamente el rumor de follaje... salimos a una explanada y echamos a caminar por ella y detrás de nosotros se sigue oyendo el rumor del follaje...”⁵⁰ Ahí se encuentran los polos en que transitó la invención miretiana: entre la naturaleza y la ciudad. Y en medio, el hombre.

Eso mismo sucede en el cuento del tranvía, “Hace un rato que el tranvía” (*Prostíbulos*), donde Miret recreaba sus paseos dominicales por una ciudad que todavía no aniquilaba su condición rural. Por su parte, “Zoo: léase zu”

⁵⁰ Pedro F. Miret, “Zoo: léase zu”, en *La zapatería del terror*, México, Grijalbo, 1978, p. 57.

reelabora una postal urbana de un espacio de conservación y entretenimiento educativo con la que explora la psicología animal, el entorno ecológico y urbano, y la luminosidad de un ámbito forestal, el zoológico boscoso, que utilizó como marco para colocar a un personaje sin atributos.

Este último cuento emparenta también con “Parece que ya se acabó la montaña”, por el retorno al hogar de protagonista —todos regresan a casa después de sus correrías nocturnas—, por el miedo que le producen al protagonista sus congéneres, los usos del automóvil, el entorno y la fauna, la desolación de la noche, la desolada extensión citadina y por la ambientación campirana, semirrural en que se desarrolla la narración.

Con el segundo cuento, “Invierno *de* 1893”, sucedió lo mismo que “*Nadador de noche*”, en los que por el reemplazo equívoco de una palabra, se alteró la significación del título. Pifia debida a los torpes manejos editoriales que mereció el cuidado de las ediciones de los libros que los contienen.

Junto con “Recuerdos de un benevolante”, “Invierno *de* 1893” son los cuentos más audaces, por los desafíos remontados, que se propuso el escritor. En cada uno trabaja un tema, la burocracia, y un género, la ciencia ficción, con incursiones señaladas en sus cuentos breves. Aunque de manera latente se encuentran en sus invenciones narrativas previas, aquí ese tema y género los dispone en la plenitud de su extensión para explorar sus posibilidades literarias. Al primero como factor de beneficio en la vida cotidiana; el otro, para el deslinde de una frontera geográfica entre dos naciones limítrofes. La invención de un artefacto volador que permitirá transportarse al ser humano por el espacio aéreo, en sustitución del terrenal, y las memorias de su inventor constituyen la trama del primer relato; las comisiones binacionales encargadas

de establecer los límites territoriales de sus respectivos países tratan de avasallar al contrario con artilugios argumentales, para ello invitan a especialistas, asesores y consejeros que dilatan el proceso *ad infinitum*, estas acciones sintetizan la trama del segundo.

Destaca cada relato por rasgos distintivos particulares. “Recuerdos de un benevolante” por el imaginismo con que fue elaborado. Las incursiones de Miret en el género de la ciencia ficción aquí encontraron su plenitud, ya despojadas de marcianos, viajes a la Luna, conquistas espaciales y terrícolas en Marte. La invención pura ahí se encuentra, trasvasada con su formación arquitectónica y científica.

Predictivo o futurista, “Recuerdos de un benevolante” anticipa un transporte aéreo accesible a los mortales ciudadanos, que serviría para la realización de sus tareas domésticas o profesionales. Esa movilidad aerotransportada fue explorada en las películas de *El Santo*, explotada en el cine de ciencia ficción, en *Blade Runner*, de Ridley Scott, y en la arquitectura futurista.

Naturalmente, la invención del neologismo *benevolante* debe destacarse como una singularidad apropiada al género, al tema y al protagonista. Una palabra apropiada para agregarla al “Definitorium” inédito. Así fue definida por su acuñador: “... yo sé que algún día el aire estará poblado de gente que viajará por él, de la misma manera que ahora se viaja por la tierra, y volar no será una curiosa experiencia como es ahora...”⁵¹

⁵¹ Pedro F. Miret, “Recuerdos de un benevolante”, en *Ibidem*, p. 95.

Cada escritor con su paradoja: el ciudadano Pedro F. Miret padecía los viajes aéreos, pues odiaba los aviones. A pesar de ello, viajó a España y a la Argentina... en avión.

“Invierno *de* 1893” sobresale por ser un relato extenso, con anécdota mínima, protagonistas y personajes diluidos, descripción escasísima, conflicto irresoluto, atmósfera asfixiante, pues las comisiones nunca se pusieron de acuerdo con el trazado fronterizo. Todo fue narrado en una gran parrafada sin cortes en la puntuación; de esta manera, éste se convierte en el único cuento de Miret escrito en un solo y largo párrafo, como las novelas *El apando* o *El coronel no tiene quien le escriba*, igualmente confeccionadas en un mismo envión, de un solo impulso, estampadas en una caja tipográfica sin sangrías. Distinciones gráficas y estilísticas que complican los procesos de lectura, pues para entender y seguir los referentes se necesita de una alta concentración. Aparte de que Miret va formando a su lector en cada cuento. Sus exigencias de lectura demandan más que atención, patrimonios culturales.

Si la forja del lector, en Miret, es un proceso dilatado por las exigencias de su escritura, “Invierno de 1893” temple los afanes del lector en sus procesos de aprehensión y adquisición de significados.

La clausura del volumen llega con “La zapatería del terror”, que juega con los sueños diurnos y deseos cotidianos del señor T, dueño de la zapatería El Modelo Elegante, quien pretendió aprovechar el día feriado nacional, que se celebraba con un desfile militar, para abrir su establecimiento y ofrecer su calzado a los parroquianos que lo presenciaran sin competencias mercantiles. Para lograr el permiso especial, previamente debió recorrer cinco penitencias realizando trámites ante las autoridades competentes para que le autorizaran

abrir la zapatería el día señalado, recurre entonces a la oficina de Normas y Medidas, a una oficina postal visitas vanas, y, por último, al Departamento de Vialidad, que le autoriza abrir en día feriado.

Luego de vencer la tramitología burocrática, llega el día del desfile, el señor T abre su comercio, mas ningún comprador se asoma por las vitrinas, entonces empieza a imaginar que la parada militar hace un alto frente a la zapatería, que por un altavoz se anuncia que el contingente militar va pasando por El Modelo Elegante, y que “la masa de soldados vestidos de negro volteara la cabeza a un tiempo y mirara los aparadores...”,⁵² o que mientras el señor T se encuentra en su oficina, podría ocurrir que dos agentes secretos lo confundieran con un terrorista que quisiese atentar contra el general en jefe del desfile. Uno de ellos, el agente W, quiso ver esas acciones propagandistas como un atentado, pero no eran más que parte de un *performance* publicitario para atraer a la potencial clientela reunida en torno al desfile.

El agente vendedor y la milicia fueron asuntos explorados en cuentos precedentes y en el periodismo cultural ejercido por Miret, prácticas ya comentadas. —¿Recuerdan “Rojos y azules” y “Uno de vendedores”?— La inserción de la burocracia fue temáticamente un nuevo recurso, utilizado apenas en “Invierno *de* 1893”, como acaba de verse arriba.

La clausura de “La zapatería del terror”, fue confeccionada de tal modo que admite al menos cinco finales en su historia, cada una interdependiente de las demás. Sin embargo, el final concluyente del cuento hace ganar dinero al señor T no como vendedor de zapatos, sino disponiendo del sanitario de su local comercial para que la gente que asistió al desfile pasara a satisfacer su

⁵² Pedro F. Miret, “La zapatería del terror”, en *Ibidem*, p. 244.

sed o necesidades al precio de una moneda. “[...] los sedientos hunden el zapato modelo ‘Riviera’ en el agua [de limón] y beben su contenido con fruición... tiran el zapato en el agua que flota unos segundos hasta que otra mano lo vuelve a agarrar y lo vuelve a hundir en el líquido [...] la cola de gente que espera para entrar al baño serpentea por el interior de la zapatería... los que están frente a la puerta golpean impacientes y los que están dentro del baño no contestan o contestan de mala forma...”⁵³ Situacionismo puro.

Este abanico de finales tiene su antecedente inmediato en el cuento “La academia ocupa el cuarto y quinto piso” —¿recuerdan sus tres finales abiertos?—, que forma parte de *Rompecabezas antiguo*.⁵⁴ Y ese espíritu paramilitar y belicoso remite a “Rojos y azules”, por el combate entre antagonistas civiles —¿falangistas contra comunistas de la era republicana?— en el Ministerio del Interior, pero sobre todo a “Última función”, por las tentativas y ejecuciones de violencia realizadas contra los ciudadanos comunes que pueblan los cuentos de Miret.⁵⁵

Mario González Suárez destacó por sus valores este cuento en su antología *Paisajes del limbo. Una antología de la narrativa mexicana del siglo XX*.⁵⁶ Distinción que coloca a Miret, de nueva cuenta, como escritor mexicano; segundo, como escritor que orbita una misma tradición literaria; tercero, lo confirma como un raro, escritor que debe ser rescatado del olvido en que se encontraba. Un primer paso fue colocarlo en los circuitos de

⁵³ Pedro F. Miret, “La zapatería del terror”, en *Ibid.*, p. 277.

⁵⁴ Pedro F. Miret, “La academia ocupa el cuarto y quinto piso”, en *Esta noche...*, *op. cit.*, pp. 89-96.

⁵⁵ Pedro F. Miret, “Rojos y azules”, en *Esta noche...*, pp. 17-66; “Última función”, en *Prostíbulos*, México, INBA-Pangea, 1987, pp. 87-92.

⁵⁶ Mario González Suárez, “El caso Miret”, en *Paisajes del limbo. Una antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, Tusquets, 2001, pp. 97-100.

difusión cultural que ofrecen las antologías. Otro más, igualmente consistente, es abordarlo en los estudios universitarios por sus valores intrínsecos: la creación de atmósferas, el situacionismo, la poética de la obra abierta, la ciencia ficción.

LA BUENA FORTUNA

Las décadas de los años setenta y ochenta fueron el tiempo de su mejor cosecha: libros, películas, diseños arquitectónicos, exposiciones, adaptaciones, premios y, por qué no, paternidad.

El último libro de cuentos apareció cuando Pedro F. Miret ya había logrado sus mayores realizaciones educativas, profesionales y familiares. El literato se encontraba en plena vitalidad, quizás en la remolacha de su única novela, aparecida póstumamente. Ya se había titulado con honores como arquitecto, ya habían nacido sus dos hijas, tres libros estampados con su firma se acomodaban entre sus librerías. Editoriales prestigiosas que cubrían el continente amparaban sus libros: Grijalbo, Fondo de Cultura Económica, Ediciones de la Flor y Sudamericana. Su experiencia como guionista ya había rendido al menos un septeto de realizaciones y otros tantos guiones aún inéditos. Prácticamente el mundo del celuloide y la literatura eran los territorios en los que estaba construyendo su reino. Para seis directores fílmicos había pergeñado sendos argumentos, ambientaciones o actuaciones: Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Gabriel Retes, José Bolaños, Alberto Mariscal, Marcela Fernández Violante y Jordi García Bergua. Para entonces ya le habían sido entregados en sus manos dos estatuillas *Ariel* como reconocimiento a sus quehaceres cinematográficos.

La realización personal, el reconocimiento público y la permanencia cultural estaban asegurados por ese trayecto de vida. Para entonces conformaba ya un acervo artístico y un patrimonio cultural que gravitaban por su propio peso. El ciclo siguiente era —según los modos contemporáneos más usuales— los patrocinios que dan los premios literarios, las distinciones universitarias que otorgan derechos sociales (mesa, picaporte), las becas que confortan por el aliciente económico, los medios que ofrecen una atalaya. Sin embargo, nunca sucedieron esas aperturas.

El de Miret sigue siendo un caso extraño, difícil de conjeturar por el ostracismo en que ha sido relegado en las historias literarias mexicana e ibérica. Para Gerardo Deniz las respuestas a esas formas de exclusión se localizan en el medio cultural, en la configuración de la república literaria, en los modos en que se ejerce el poder cultural. En mi consideración, otras tentativas se podrían encontrar en las motivaciones personales del escritor, que son los catalizadores individuales de la buena fortuna.

La estela de esa cosecha arrojó su cuarto libro de cuentos, *Rompecabezas antiguo*, y se extendió hasta la coda de *Insomnes en Tahití*.

Tal como sucedió con *Prostíbulos*, *Rompecabezas antiguo* fue la fuente de donde han saqueado los antologadores los contados relatos que han sido seleccionados para representar la obra de Miret en la cuentística mexicana. De este volumen se han entresacado tres cuentos para estar presentes en las antologías de Christopher Domínguez Michael, Luis Ignacio Helguera, Mario González Suárez y Alejandro Toledo.⁵⁷

⁵⁷ Christopher Domínguez Michael, “Tormenta sobre Europa”, en *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, FCE, 1989, t. II, pp. 293-305; Luis Ignacio Helguera (estudio preliminar, selección y notas), “Niño”, en *Antología del poema en prosa en México*, México, FCE, 1993, pp. 368-369; Alejandro

El motivo de esa sobrerrepresentación literaria del volumen tal vez fuera la misma accesibilidad del libro, pues el resto de sus tomos cuentísticos son extremadamente difíciles de localizar y conseguir incluso en las librerías de segunda mano que se desparraman por la ciudad de México. Por lo demás, ninguna biblioteca pública mexicana (Nacional, Colegio de México, Instituto de Investigaciones Filológicas) resguarda entre sus acervos los cinco libros que salieron de la imprenta con su firma que censó el siglo XX.

Sin embargo, *Rompecabezas antiguo* no sólo ha dado cuerpo narrativo a las antologías, también de ese volumen algunos de sus relatos fueron desprendidos para darlos a conocer como primicias en suplementos culturales nacionales.⁵⁸

Estas dos acciones de representación dan al cuentario un peso específico que garantiza la presencia cultural entre la tradición cuentística mexicana. Por su naturaleza las antologías tienen como propósito no sólo la difusión del continente divulgado, sino el registro de una tradición, establecer un barómetro y apuntalar un canon.

En *Rompecabezas antiguo* se compilan trece relatos de diversa extensión. El nombre artístico del autor lo encabeza: Pedro F. Miret, quien cuidó la edición del libro, un trabajo previo a su impresión realizada “el día 31 de julio de 1981”, con un tiraje de ¡tres mil ejemplares! “La edición estuvo al cuidado

Toledo (selección y prólogo), “24 de diciembre de 19...”, en *El hilo del minotauro. Cuentistas mexicanos inclasificables*, México, FCE, 2006, pp. 132-154; Mario González Suárez (selección y notas), “La zapatería del terror”, en *Paisajes del limbo. Una antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, Tusquets, 2001, pp. 101-139.

⁵⁸ Pedro F. Miret, “Timbuktu”, en “Sábado”, suplemento de *Unomásuno*, México, núm. 44, 16 de septiembre de 1978, pp. 2-4; “24 de diciembre de 19...”, en *La Semana de Bellas Artes*, México, Dirección de Literatura del INBA, núm. 85, 18 de julio de 1979, pp. 12-15.

del autor.” Según asienta el colofón. La colección que lo alojó fue Letras Mexicanas, señal de que se trataba de una promesa para la casa editorial: el Fondo de Cultura Económica (FCE). Tanto la portada de este libro como la de *Insomnes en Tahití* fueron realizadas por el poeta Alberto Blanco, quien tomó un motivo de “Tormenta sobre Europa” para ilustrar la tapa de *Rompecabezas antiguo*; una mujer mahorí fue el motivo gráfico con que ilustró la portada de *Insomnes en Tahití*.

Señalo la importancia de la firma porque la edición de *Insomnes en Tahití*, bajo el sello del FCE, como se verá en el capítulo II, “Taracena periodística”, el nombre de pluma de nuestro autor no aparece completa, sino como “Pedro Miret”. Infiero en este punto que la edición de esta novela fue mandada a la imprenta sin el visto bueno de Miret, pues se imprimió meses después de su fallecimiento.

Los relatos ahí compilados mantienen casi todos el mismo modo de enunciación, aunque las rupturas son la constante, señalo por ejemplo, que los imperativos del yo se resquebrajan por la irrupción de la tercera persona singular; es decir, el narrador omnisciente hace su aparición abruptamente, digamos en “Niño”, “Maestro” y “Madrugada”.⁵⁹

En ellos la presentación gráfica también sufre actualizaciones, pues los párrafos ya aparecen con cortes sintácticos por los poco habituales puntos y aparte en su narrativa; el trespuntillismo como recurso fue administrado de manera libérrima, por lo que se atemperó su presencia en el cuerpo del relato; la niñez y la madurez del hombre aparecen de manera extraordinaria, así como

⁵⁹ Cuentos que Luis Ignacio Helguera seleccionó para integrar la antología cuentística de Miret, hasta ahora inédita, “Pedro F. Miret: entre la perfecta naturalidad y el absurdo”, *circa* 1989, 52 hh., fotocopia del original que se resguarda en la Dirección de Literatura de la UNAM.

una pareja de protagonistas masculinos. La gente menuda aparece ahora de manera colateral.

Conservan las locaciones, el anochecer, las terrazas, la ausencia de mayúsculas, los sujetos sin identidades, los edificios de departamentos, la ciudad, la educación y las salas de cine. De nuevo, los viajes sustentan las anécdotas, que acontecen en estaciones de trenes o aeropuertos.

De esos trece relatos, difícilmente se podría considerar “Viejo texto” genéricamente como un cuento, pues no reúne las partes constitutivas (*incipit*, *excipit*), carece de protagonista y alteridad, no tiene conflicto ni resolución, aparte de que las partes embonadas claramente se perfilan como elementos extraños en el cuerpo del texto. Por el estilo de narrar y su denominación, se trata de un “texto” que aparecería con seguridad en las páginas de la revista *Sucesos para Todos*, en la que fue colaborador habitual en la sección cultural que llevó por nombre *Zona Libre*.

Definitivamente, “Chocolate” por su longitud es el cuento más extenso de todos, como “Niño” el más breve. En uno recrea los procesos industriales para la fabricación del dulce; en el otro, una infancia desolada. Ambos temas plenamente identificados en sus invenciones narrativas previas. Luego de haber cartografiado media docena de cuentos, colijo que el formato de su escritura se acopla suavemente a la brevedad, a los “microcuentos”, como él los denominó en una de sus colaboraciones aparecidas en noviembre de 1986.

Por otra parte, la narrativa de Miret no se distingue por acarrear asuntos de política extranjera, por recrear conflictos arrastrados por las guerras que azotaron su país de origen, o fabular con personajes basados en los

protagonistas de la historia del Viejo Continente. Recurrió a ellos, en las contadas ocasiones en que lo hizo, sólo para satirizarlos.

“Tormenta sobre Europa” fue una de ellas, que acapara la atención por la circunstancia histórica que recrea —la cesión de los Sudetes a Alemania por parte de Checoslovaquia—, pues los protohombres sobre los cuales gravitó el curso de ese episodio histórico durante la segunda guerra mundial dan aliento a este relato. La subtrama que le ofrece tensión dramática consiste en un acto de coprofilia.

Chamberlain, Goering y Ribbentrop discuten en la biblioteca de un palacio cuya propietaria es una baronesa, ahí tratan de negociar la reconfiguración de las geografías nacionales previas al avasallamiento alemán, esa repartición de tierras que originó a los nuevos estados europeos.

Mientras esos líderes se reparten el mundo, el narrador protagonista busca un sanitario para despejar sus intestinos, lo encuentra, defeca, pero el baño no dispone de papel higiénico, por lo que sin arremangarse los pantalones, recorre los pasillos del inmueble hasta que da con la biblioteca, entra a hurtadillas, se esconde tras un sillón, entresaca un tomo de los estantes (*Introducción a la lógica kantiana*), lo ojea, arranca unas hojas; mientras tanto otro personaje, llamado ZZ, en las mismas condiciones sanitarias y con los pantalones arbolados —“por el pasillo veo pasar a un hombre caminando con los pantalones bajados [...] se vuelve a escuchar el ruido que hace la hebilla de su cinturón al pegar en el suelo”—, entra a la sala de lectura con el mismo propósito; al apagarse las luces de la sala de lectura ZZ corre para entrar primero que el protagonista al sanitario.

Los recursos al diálogo, la descripción y el monólogo interior distinguen al cuento, aparte de la solvencia con que maneja la ironía política, la desacralización del objeto libro y la crítica social a las costumbres de la aristocracia. El episodio recreado, por su parte, revela al cuentista como un hombre informado de los acontecimientos de su circunstancia histórica. De “Tormenta sobre Europa” se infiere la postura política del escritor, naturalmente republicana y antifascista, por esa vertiente se trata del cuento más ideologizado de los hasta ahora inventariados.

“Timbuktú”, “Estación del norte” y “24 de diciembre de 19...” son tres relatos que acontecen en varias estaciones: un aeropuerto el primero, una estación de ferrocarril el segundo, y de nuevo otro aeropuerto, el tercero. (Del último señalo la fecha vallejeanamente pronosticada, ya que la muerte de Miret ocurrió el 22 de diciembre de 1988, dos días antes del festejo navideño, en una provincia cercana a la ciudad de México.)

En los tres hay rangos de espera: mientras parte el tren; mientras despegan el avión, mientras arriba otro. El protagonista de cada relato encuentra la ocasión propicia para circunpasear por los andenes, los pasillos y las salas de espera, interactuar con la gente menuda de los servicios, los maleteros, azafatas y pilotos; el tiempo para comer, fumar, cenar y brindar. El compás de espera sirve para acomodar los hechos insólitos: la aparición de un tigre en la pista de aterrizaje (“Timbuktú”); un misteriosa estación de trenes (“Estación del norte”); unos pasajeros beodos que atosigan a los actantes (“24 de diciembre de 19...”). El misterio y los hechos insólitos son cualidades de la narrativa miretiana. Como la distinguen la violencia y los actos gratuitos en el cuentario anterior, elementos que aquí no tienen presencia, tampoco se profesa

la opción por los pobres que distingue a *Prostíbulos*. El nocturno es el tiempo natural que rige a los tres relatos.

Los continentes donde suceden los tres relatos son África y Europa, naturalmente se derivan de la experiencia viajera de su autor, de quien tenemos noticia cierta de que visitó al menos en dos ocasiones Europa, ya que de sus crónicas se desprende que paseó por España e Italia. Y aun sin conocer la isla, imaginó Tahití. A la misma facultad recurrió para escribir sobre Timbuktú, esa ciudad africana tan recreada en el arte secuencial.

De “24 de diciembre de 19...” apunto nada más que se trata del único relato miretiano donde dos protagonistas masculinos conviven en una misma narración. Uno de ellos lleva por nombre Tom, con este nombre hay tres relatos más donde aparece un personaje con esa misma designación onomástica —¿recuerdan al niño de “El narrador”? ¿Recordarán “Chocolate”?—; el otro es el narrador, que invariablemente nunca recibió nombre propio en la cuentística miretiana. Por otra parte, considero que “24 de diciembre de 19...” debió alojarse en *Prostíbulos*, por la naturaleza de su tema, locación y experiencias de viaje que recrea. Apunto finalmente que “24 de diciembre de 19...”, representa a Miret en la antología de Alejandro Toledo, *El hilo del minotauro. Cuentistas mexicanos inclasificables*, apuntada más arriba.

La gente que pulula en las respectivas estaciones varía en cada uno de las narraciones. Mientras en “24 de diciembre de 19...”, “El inmenso pasillo de la sala de espera del aeropuerto está vacío esta noche”, en “Timbuktú” la gente se arremolina en algarabía por los pasillos; en “Estación del norte” los muy

educados paseantes que transitan por los andenes, aunque son numerosos, la soledad los apabulla.

Emitido en tercera persona, “Niño” es una cantata desgarradora a la orfandad, que sucede en los espacios y recintos habituales donde se han desplegado las narraciones de Miret: un edificio de departamentos, en pasillos y escaleras interiores, en azoteas a la hora del crepúsculo.

Nadie sabe el nombre del niño protagonista, su edad es incierta, el parentesco ningún condómino lo sabe, salvo que es familiar de los porteros, con quienes habita. Acostado en el rellano, juega con su carrito imaginando que en un tiempo futuro, cuando sea grande, manejará uno. Desde ahí escucha los sonidos domésticos: los pasos, el entrechocar de los cubiertos, los gritos maternos, el chisporrotear del aceite cuando se fríe la carne.

Los sonidos cotidianos, el ruido doméstico, fue una de las acciones que permanentemente recreó Miret, “se sienta en un escalón y finge manejar un camión, imitando los cambios de velocidad y el derrapar en las curvas... se tiende en el suelo y chupa el camión de lámina... algunas veces da un pequeño grito y como nota que hay eco en la escalera lo vuelve a repetir. después canta una canción de la que no se entiende ninguna palabra y que dura mucho tiempo.”⁶⁰

A estas alturas de la exposición, ya para nadie resultaría extraño constatar que la infancia recuperada fue otra de sus constantes temáticas.

Como Miret no buscó la redención en ninguno de los conflictos planteados en su cuentística, aquel cuento no mantiene el requerido punto final que clausure el extenso párrafo que lo compone, porque acaso quiso decir su

⁶⁰ Pedro F. Miret, “Niño”, en *Rompecabezas antiguo*, México, FCE, 1981, p. 64.

autor que esa misma condición permanece todavía, máxime cuando el tiempo verbal utilizado es el presente perpetuo. De hecho, ningún cuento albergado en *Rompecabezas antiguo* está sujeto a la conclusión a que ese signo de puntuación obliga, por lo que siguen abiertos en ese tiempo infinito de la realidad literaria.

De nuevo aquí aparecen las escaleras, ese espacio reptante que puede conducir al miedo: "... a medida que se va haciendo tarde sube y alcanza los corredores con sol. cuando ya es la hora del crepúsculo sube a la terraza y mira a la calle.... cuando empieza a anochecer se van encendiendo las luces de las ventanas de las casas de enfrente... antes le asustaba la ropa tendida que se mueve con el viento y más en las noches de luna en que la ropa blanca brilla..."⁶¹ Conviene mirar la portada de la primera edición de *Esta noche... vienen rojos y azules* que se reproduce en la "Iconografía", un fotomontaje donde la escalera adquiere un papel relevante en la composición, aparte de que la figura que se reproduce en el extremo inferior izquierdo es nada menos que la persona de Miret.⁶²

Del espacio habitacional en que se convirtieron las áreas comunes condominales, a la recámara donde sucede "Madrugada" apenas hay que dar un paso, abrir la puerta que es la siguiente página impar. Donde también hay un minucioso registro de disonancias domésticas, sonidos ambientales y armonías callejeras: sirenas, ambulancias, zapatazos, choques automovilísticos, martillazos, gritos, vidrios aplastados.

⁶¹ Pedro F. Miret, "Niño", en *Ibidem*.

⁶² Pedro F. Miret, *Esta noche... vienen rojos y azules*, México, edición de autor, 1964, 245 pp.

También percibidos y anotados mientras un adulto yace acostado, protagonista del que igualmente se desconoce su identidad, a la espera del amanecer y de una visita esperada. Si las escaleras donde reposaba el infante era un *locus amoenus* reconfortante, la cama es el nicho abrigador que protege contra la intemperie, el frío y lo siniestro que representa la espera de los otros.

La ciudad, los espacios habitacionales y las edades en la narrativa de Miret se convierten en un trinomio insoluble, con un gradiente de evolución que inicia en la edad de la urbe que se infiere en “Madrugada”, crece en “Niño” y madura en “Palacio chino”. En esos elementos, las edades del hombre varían en “Niño”, en los otros dos mencionados se trata de un adulto en la plenitud de la edad productiva, salvo que en “Madrugada” impera el elogio de la pereza que la responsabilidad del trabajo; y en “Palacio chino”, el ocio, la recreación y el impulso sexual son las constantes que motivan al personaje. Ese trío de cuentos coincide en la persona de la enunciación, que recae en el tercer pronombre del singular, el modo más usual de las descripciones de las cosas, las personas y el ambiente.

Esos escenarios y enunciaciones vuelven a *Prostíbulos* radicalmente diferente de *Rompecabezas antiguo*. En el primero el viaje a otros continentes, los rangos de espera, los medios de locomoción, los hechos insólitos y las abigarradas multitudes contrastan con los espacios domésticos, las edades de los protagonistas, los cambios de la urbe, el sedentarismo y el ocio de las historias inconclusas contenidas en el segundo. Mantiene en ambos la distorsión y la armonía de los sonidos, cierta proclividad por los pobres, la realización ortosintáctica. En cuanto al *excipit* de cada relato ambas cuentalias se diferencian en que en *Prostíbulos* se contienen por una implosión en la

clausura, mientras que en *Rompecabezas antiguo*, por la ausencia de punto final, cada relato se convierte en una historia interminable. Aparte de que en este último las subtramas desaparecen, mientras que en *Prostíbulos* son el sustento de la retícula.

En “Palacio chino”, por su parte, Miret recurre en una de las contadas ocasiones a la metaficción, pues el recinto al que hace referencia es un teatro en el que se ensaya una versión de *Hamlet*, cuyo actor que lo representa mientras recita su parlamento del *cogito* interrogativo juega con el público haciéndole señas obscenas, tira colillas al apuntador y utiliza al cráneo descarnado para detener los objetos que le son arrojados tras bambalinas.

“Mascarada” también se apega a la misma enunciación de los tres cuentos anteriores, aunque por su título se acerca a “Palacio chino”, por suceder en un tiempo de ocio urbano y diversión nocturna. Mientras en el salón la algarabía reinaba en el ambiente, un hombre anodino —como suelen aparecer en los relatos de Miret—, el señor N., se desprende del convivio para encerrarse en la biblioteca, se arrellana en un sofá, finge llamar por teléfono. Por afán de gregarismo, un enmascarado lo acompaña, pero no intercambian palabras, situación bochornosa para ambos interlocutores por la imposibilidad en la construcción del diálogo, entonces el señor N se anima a hablar a la “máscara” que tiene como interlocutor, pero el frenesí de la fiesta (música en alto volumen, conversaciones a gritos) impide escuchar y comprender su habla; no dejaban “oír las palabras lentas y graves del señor N”.

La falta de gregarismo, la incomodidad de las situaciones domésticas, la incomunicación, aparecen recreadas en la cuentística de Miret. Configuran conflictos humanos de bajo perfil que no suelen registrarse en los horizontes

de interés literario habituales. He ahí su desafío al lector, al escritor y a las estéticas narrativas que afirmaron el *status quo* de la época en que apareció el libro. Distingue a la narrativa de los raros que “Si casi cada obra rara atenta contra casi toda característica burguesa, también hace propaganda contra el materialismo económico y científico; pero no adquiere la pátina politizada que incita a los lectores a dejar el libro, más que absorberlo.”⁶³

Los procesos educativos de sus protagonistas fueron asuntos tratados no sólo en la obra narrativa, en el periodismo también encontró el eco por la importancia social que les otorgó Miret. Así se podrá constatar cuando llegue mi lector al capítulo II, “Las posibilidades del diálogo”.

“Maestro” entonces recae en esa estela de la enseñanza a la que pertenece “La academia ocupa el cuarto y quinto piso” y “Yo fui prisionero de mi escuela”, entre otros tantos más con el mismo antecedente educativo, que fueron reseñados en el apartado anterior “Tres colores”. Sin embargo no estaría demás repetir que el trasfondo social de esos relatos es la relación entre educación y trabajo, un binomio que tiene como finalidad la educación para la vida laboral, un asunto que no fue ajeno al talante ideológico de Miret, cuya preocupación social se traducía en incentivar la instrucción y formación de su lectorado.

Más genuinamente una estampa o una anécdota, “Maestro” subdivide a esos profesionales de la educación en seres matutinos y vespertinos. “los de las mañanas se levantan temprano para ir a dar clases y después se van a trabajar o van a dar más clases... los de las tardes se levantan tarde y leen todo

⁶³ Wilfrido H. Corral, “¿Teoría de los raros?”, en *Paréntesis*, año 1, núm. 8, marzo de 2001, p. 9.

el periódico. no saben qué hacer en su casa. en realidad hacen tiempo durante la mañana esperando la hora de ir a la escuela...”⁶⁴

Aquí importa más que la tipología de los docentes, la percepción de la luz que subyace en la descripción de la escuela: “el patio ya cubierto por las sombras y cómo éstas suben por la pared de la casa que hay frente a la escuela”; “todavía hay bruma en el patio y rocío en las plantas pisoteadas por los niños... es muy temprano”.

En su brevedad de estampa no obstó para registrar una de las situaciones incómodas tan genuinas de Miret: encontrarse en el mismo tranvía el profesor y el alumno, un encuentro bochornoso por incómodo para ambas partes por la fingida actitud que alguno de los dos puede tomar. Circunstancia embarazosa para cualquiera en situación de peatonía.

“Maestro” por los consejos que vierte para enfrentar las situaciones adversas, estructura narrativa que hilvana una sucesión de hechos, partes pegadas pero dislocadas, pertenece a la época en que sus colaboraciones periodísticas aparecían en la revista semanal *Sucesos para Todos*.

“Campeón” es un homenaje a las historietas, pues uno de sus protohéroes es quien alienta el relato, de nombre homónimo, quien repta por los rascacielos ante la mirada de asombro, incredulidad y admiración de los peatones, que contemplan su osadía desde los ventanales de los edificios circunvecinos.

En cuanto a su orientalismo coincide con “Palacio chino”, sólo que en “Campeón” la descripción es más somera y sucede en Macao, mientras que en

⁶⁴ Pedro F. Miret, “Maestro”, en *Rompecabezas antiguo*, op. cit., p. 76.

aquél tienen lugar en la ciudad de México, en aquel viejo y remozado cine que aún se encuentra en el perímetro del Centro Histórico.

Aparte de describir el vestíbulo y demás arquitectura interior, el narrador se detiene a contemplar la ornamentación interior del teatro, pura chinería:

enciendo un cigarro y miro la larga hilera de budas que hay allá arriba. todos son iguales y tienen la mano derecha levantada... y allá más arriba hay una hilera de dragones y sobre ella una de monos... me dirijo hacia la pared y miro los alfanjes que hay en ella. trato de separar uno para verlo de cerca pero no puedo pues está asegurado con clavos. echo a caminar..... me detengo ante el pasillo en el fondo del cual está la espantable figura del samurai alumbrado por una luz proveniente del techo, y que tiene el brazo levantado para descargar la espada...”⁶⁵

La mirada del arquitecto, sus aficiones futbolísticas y percepciones de la luz, resumen en “Lunes”. Se trata del mismo estadio deportivo en que aconteció el cuarto final *La muerte empieza en Polanco*, de Jomí García Ascot, donde el protagonista, Martín Mesa, hace entrega del infaltable maletín a que todo *thriller* de la vieja guardia obliga.⁶⁶

La percepción del recinto los hace diferentes. Mientras García Ascot describe el estadio desde las gradas, ahí donde se guarece el detective Mesa de las balas de un francotirador, Miret lo focaliza desde el interior de sus entrañas, a partir del interior de la cabina donde el operador va colocando los números a que el marcador obliga. Ambas perspectivas en un punto coinciden: el panorama de la cancha que tiene un espectador desde la gradería.

En cambio en el estadio que diseñó Miret no suceden tiros, muertes o intrigas policiacas, sino el muy sano deporte del balompié, pero en un

⁶⁵ Pedro F. Miret, “Palacio chino”, en *Ibidem*, p. 70.

⁶⁶ Jomí García Ascot, *La muerte empieza en Polanco*, México, Diana, 1987, 173 pp.

ejercicio salvaje que tiene como mira doblegar e infligir dolor al contrario y destrozar el mobiliario.

RAROS Y EXTRAORDINARIOS

Incompleto estaría este panorama sin la presencia y el repaso de Gerardo Deniz, José de la Colina, Arturo Souto Alabarce, Tomás Segovia y Federico Patán, quienes han sido los cuentistas de la generación Hispanomexicana que, como ya se ha podido constatar, se distingue por la versatilidad de su escritura y el rango de sus intereses profesionales, pues lo mismo escriben para el cine, traducen, dibujan o componen poemas. De dos de ellos ya disponemos su cuentística reunida, De la Colina y Segovia; Deniz y Souto Alabarce nos legaron sendos libros memorables de cuento, aunque Patán dispone de varios libros en este género, todavía no disponemos de la reunión de sus cuentos completos.

Una injusticia para los lectores de esta generación es la carencia de un estudio monográfico que los guíe por sus caminos andados, tampoco disponen de una antología cuentística que dé cuenta de sus particulares aficiones, obsesiones, destrezas y artes en el género. Hacen falta en el ensayo y la lírica, también. En el país, para sacarla del *ghetto* social y cultural en la que fue enclaustrada. En España, formará parte en algún momento de la recuperación de los patrimonios perdidos que acarreará la aceptación de nuevos cuerpos legales sobre la memoria histórica.

Así pues, repasemos sin apego a la cronología, pero sí atendidos al orden tirano del alfabeto, las andanzas de la generación por el arte maestro del cuento.

De sus muchos oficios practicados, José de la Colina tiene en el ejercicio del cuento su bastión principal. Por temperamento artístico es un contador de historias nato que lo mismo practica la microficción, que el cuento clásico. Con seguridad su narración más aclamada, conocida y divulgada sea “La lucha con la pantera”, que dio título a uno de sus primeros libros, acaso apenas eclipsada por su cuento “La tumba india”.

Traer a cuento compila en un tomo grueso sus libros de cuento, a saber: *Ven, caballo gris*, *La lucha con la pantera*, *El Espíritu Santo*, *Tren de historias*, *El álbum de Lilith*, *Entonces y Muertes ejemplares*. La microficción practicada por De la Colina se recoge en *Tren de historias*, *El álbum de Lilith* y *Portarrelatos*, no incluido en *Traer a cuento*.⁶⁷

Su escritura narrativa, afirma Adolfo Castañón, es “híbrida de ensayo y periodismo, oralidad y traducción, parece traer a cuento sabrosos resabios y reversos del Poema Mayor de donde derivan todos los poemas. La idea de la prosa en De la Colina es compleja: es lírica y es prosaica, es cómica y es juguetona, elegante y sencilla como un juego infantil en el que siempre se dice la verdad del arte.”⁶⁸

Con seguridad, De la Colina en este quinteto es el escritor que más a abordado el tema hispánico, pues tiene un cultivo persistente en sus narraciones, ensayos y crónicas. La España peregrina como el hábitat formado por la diáspora en la patria de recepción —atmósferas, personajes, rituales, idiosincrasias, sentimientos—, es fácilmente ubicable en su obra cuentística.

⁶⁷ José de la Colina, *Traer a cuento. Narrativa (1959-2003)*, México, FCE, 2004, 348 pp.; *Portarrelatos*, México, Ficticia-UNAM, 2007, 90 pp.

⁶⁸ Adolfo Castañón, “José de la Colina: Fiesta de la prosa en el mundo”, en José de la Colina, *Traer a cuento. Narrativa (1959-2003)*, México, FCE, 2004, p. 37.

Ahora bien, la mujer, la intertextualidad, la muerte y el amor son otros de los tópicos que tienen presencia arraigada en sus narraciones.

La parodia es, por lo general, la forma de escritura de Gerardo Deniz, el único escritor raro actualmente vivo en el continente. Sus relatos rebozan de ironía, sarcasmos cultistas y picardías. Traductor políglota de ciencias duras y antropológicas, poeta y ensayista, ha incursionado en el arte del cuento intermitentemente. Sin embargo, *Alebrijes* es hasta ahora su único libro integrado completamente por historias narrativas (doce), mayoritariamente breves, excepto “Circulación cerebral”.⁶⁹ Empata con Miret en varias de sus inclinaciones estéticas: su afición por los neologismos, el trasvase de saberes, la inclusión de lenguas, la fusión de los registros popular y culto, la frecuencia de los finales abiertos, el imaginismo y la presencia de la muerte. Difiere en su renuncia a la hispanidad, en su interpelación a los acervos ideológicos de la izquierda; en su reclamo a las formas de estratificación de la república literaria, en los modos oficiales de la escritura, en el recurso a la metaliteratura, en el cuidado exquisito de la prosa, poemática, naturalmente.

Sus andanzas como traductor especializado las refirió a Eduardo Mateo Gambarte, en su *Diccionario del exilio español en México...*; su trayectoria como editor y corrector de pruebas las registró en “Funesta influencia de los refugiados españoles sobre las editoriales de México”, memorabilia laboral que insertó en *Anticuerpos*. A estas lecturas si les sumamos el conocimiento de “La Franklin de entonces” y de *Visitas guiadas. 36 poemas comentados por su autor*, obtendremos un detallado panorama biográfico y literario del

⁶⁹ Gerardo Deniz, *Alebrijes*, México, Ediciones del Equilibrista, 1992, 95 pp.

escritor.⁷⁰ Asimismo, ya que su obra se explica en gran medida por sus aficiones, es decir, por su biografía, debe leerse el libro introductorio a su poética: *Gerardo Deniz*, del también poeta e impresor Josué Ramírez.⁷¹

Este quinteto de lecturas servirán al lector avezado para navegar por *Erdera*, la poesía completa deniciana.⁷² Deniz es uno de los cuatro poetas vivos y en activo de su generación, junto a Muñiz-Huberman, Patán y Segovia. Cada uno propugna un singular temperamento lírico, temáticas y recursos.

Recordemos los oficios de Tomás Segovia: actor, guionista, editor, traductor, ensayista, docente, poeta, narrador y dramaturgo. Ejercidos en cinco décadas de vida productiva, de la cual, hoy y aquí, corresponde apuntar hacia su faceta de narrador, como hacedor de cuentos, cuya obra ya fue recopilada en un mismo volumen, *Personario. Primavera muda. Trizadero. Personajes mirando una nube*.⁷³ Tres títulos que dan constancia de un oficio guiado por la fabulación, la intriga y la anécdota. En esos volúmenes recogidos conviven la microficción (“En la oscuridad”) y la noveleta (“Un edén”); aparecen ahí los registros del habla culta, el realismo, el narrador omnisciente, el diálogo y la anécdota con una trayectoria lineal, la cual le sirve menos para crear una

⁷⁰ Eduardo Mateo Gambarte, “Gerardo Deniz (Juan Almela)”, en *Diccionario del exilio español en México. De Carlos Blanco Aguinaga a Ramón Xirau, biografía, bibliografía y hemerografía*, Pamplona, Eunote, 1997, pp. 77-96; Gerardo Deniz, “Funesta influencia de los refugiados españoles sobre las editoriales de México”, en *Anticuerpos*, México, Juan Pablos Editor-Ediciones Sin Nombre, 1998, pp. 207-214; “La Franklin de entonces”, en *Ibidem*, pp. 21-28; Gerardo Deniz, *Visitas guiadas. 36 poemas comentados por su autor*, México, Gatuperio Editores, 2000, 156 pp.

⁷¹ Josué Ramírez, *Gerardo Deniz*, México, Ditoria, 2000, s. p.

⁷² Gerardo Deniz, *Erdera*, México, FCE, 2005, 701 pp.

⁷³ Tomás Segovia, *Personario. Primavera muda. Trizadero. Personajes mirando una nube*, México, UNAM-Ediciones sin Nombre, 2001, 414 pp.

atmósfera, retratar un carácter, forjar la psicología de un personaje, que para exponer una idea de raigambre filosófica, un conflicto de la vida cotidiana o una desiderata entre los géneros.

La idea del exilio o el destierro no aparece en sus recreaciones cuentísticas, materia que ha sido canalizada hacia sus ensayos, por ejemplo a *Sobre exiliados*, libro que recoge sus inquisiciones literarias sobre los escritores españoles emigrados a Latinoamérica por la guerra civil, aunque sus pares generacionales no tuvieron cabida ahí. Ninguno de ellos tiene una representación crítica, sólo sus maestros, entre ellos, Max Aub; es decir, los escritores consagrados de la primera oleada de asilados en México o en el resto del continente.⁷⁴

Arturo Souto Alabarce legó a nosotros sus lectores un solo volumen de cuentos: *La plaga del crisantemo*, aparecido en 1960 en una edición al cuidado de Augusto Monterroso, colega suyo en la Imprenta Universitaria, donde el maestro Souto Alabarce se desempeñaba en la difusión y publicidad de los productos editoriales que salían de la Dirección General de Publicaciones de la UNAM, entonces dirigida por Rubén Bonifaz Nuño.⁷⁵

En la misma colección, misteriosamente sin designio de nombre que la distinguiera, aparecieron *Obras completas (y otros cuentos)*, de Augusto Monterroso; *Cuentos mexicanos (con pilón)*, de Max Aub; *Paseo de mentiras*, de Juan de la Cabada; *Dos y los muertos*, de Héctor Valdés; *La sirena precisa*, de Luis Córdova; *Los hombres que dispersó la danza*, de Andrés Henestrosa, y *La cámara*, de Eduardo Lizalde, entre otros tantos libros de narrativa que

⁷⁴ Tomás Segovia, *Sobre exiliados*, México, El Colegio de México, 2007, 290 pp.

⁷⁵ Arturo Souto Alabarce, *La plaga del crisantemo*, México, Imprenta Universitaria, 1960, 91 pp.

hoy son verdaderos clásicos de la literatura mexicana del siglo XX. Todos esos títulos fueron dados a conocer en primeras ediciones, excepto el de Henestrosa, que para entonces sumaba ya una segunda edición.

Como Federico Patán o Augusto Monterroso, Souto Alabarce también profesa esa suerte de atracción cabalística por los números impares: el trece para el primero; el tres para el segundo; el siete para el tercero. Siete son los cuentos que reúne en su cuentario. Sus temas oscilan entre el erotismo, el adulterio, la soledad, la diferencia de clases o la libertad, que embonan con sus escenarios urbanos y campestres, al igual que los registros léxicos, hablas coloquiales de raíz popular, la flora y la fauna nativas, como los prototipos que retrata, acordes con su medio ambiente. Los elementos que singularizan su voz cuentística: belleza de la prosa, personajes marginales, amargura, socarronería. Sus cuentos gravitan entre el realismo, la ciencia ficción y el terror.⁷⁶

La plaga del crisantemo, junto a otros cuentos inéditos, fue fundido en *Coyote 13 y otras historias*, a fines de la década de los años noventa del siglo pasado; de nueva cuenta bajo el sello editorial de las prensas universitarias.⁷⁷

Por otra parte, Federico Patán ha dividido su tiempo vital en el ejercicio de cuatro profesiones: la docencia universitaria, el periodismo cultural, la traducción y la literatura. En el magisterio tiene tres décadas impartiendo cátedra en la UNAM, tanto en la licenciatura como en el posgrado, así como en otras instituciones educativas estatales o extranjeras. En sus cursos acerca a sus estudiantes a la literatura inglesa de los siglos XIX y XX, norteamericana o

⁷⁶ Federico Patán, "Arturo Souto", en *La Experiencia Literaria*, núm. 14-15, marzo de 2007, pp. 91-95.

⁷⁷ Arturo Souto Alabarce, *Coyote 13 y otras historias*, México, UNAM, 1999, 195 pp.

anglosajona, y a la narrativa mexicana vigesímica. En ambas literaturas es un experto.

Por una veintena de años, practicó en “Sábado” el periodismo cultural, en su vertiente ensayística, comentando las novedades editoriales de los literatos noveles, promoviendo o amparando a los escritores en vías de consolidación y dialogando con nuestros grandes literatos. Sus comentarios en el suplemento cultural del *Unomásuno* fueron la sanción más calificada en la república literaria.

Las versiones literarias que Federico ha exportado de la literatura inglesa al español mexicano no sólo son otra de sus pasiones, también fueron una fuente de aprendizajes, adquisición de recursos y adaptaciones a su natural modo de narrar. Parcialmente nos explicamos sus modos de decir leyendo sus traducciones de Melville y Hawthorne y sus visitas frecuentes a Henry James.

La literatura es pasión de vida y profesión genuina en el asturiano que se naturalizó mexicano desde el momento en que sus padres arribaron a tierras mexicanas en 1939 y confirmada cuando cumplió veintiún años; así entendemos que hasta el cultivo de uno de los géneros menores como el microrrelato sea uno de sus campos de invención. Invención que tiene como recipientes genéricos al cuento y la novela, la poesía y el ensayo. El análisis literario, la contemplación lírica y la trama cuentística y novelar han llenado su morral de libros con una treintena de títulos. El más reciente, *Encuentros*, fue reconocido en Ciudad Juárez con el premio José Fuentes Mares. Reconocimiento que convalida la atención recibida por otros galardones anteriores, como el Xavier Villaurrutia o las distinciones universitarias por sus

tareas de difusión cultural. En el primer bimestre del 2008 apareció su novela *Casi desnudo*.⁷⁸

Sus personajes, hombres o mujeres en la edad adulta, no son seres abisales, sino habitantes de la superficie cotidiana, anodinos aunque se encuentren en el extremo de la marginalia social, como la prostituta de “Cicatriz”; o la pareja sin atributos de los dos primeros cuentos, “Imagen con sol y dudas” y “Jueves”. La medianía social distingue a esos habitantes ciudadanos, tráfugas de la vida urbana en penitencia del pasado, “Maderas flotantes”. Una memorabilia amorosa en “Una ventanilla del tren”, que sirve a Federico para vaciar todos sus saberes literarios como dialoguista, descriptor de paisajes y caracteres físicos y psicológicos; el compilador de saberes mundanos y observador de la naturaleza humana se encuentra aquí en su más refinada especie.

A diferencia de la generación de escritores españoles radicados en México producto del éxodo republicano, Federico Patán la temática de la expulsión, la vuelta a la tierra prometida y la añoranza del terruño paterno no es frecuente en su obra literaria. Y será menos frecuente, si la hubiese, en estos momentos de asentamiento de los genes, la adecuación de la voz y el arraigo de la herencia literaria.

Ya repasadas las trayectorias cuentísticas de Miret y los integrantes de su generación, conviene revisar ahora los aportes que hizo este conjunto de personalidades al cine mexicano, donde se desempeñaron como actores, guionistas, críticos y escenógrafos, oficios que singularmente ejerció Miret.

⁷⁸ Federico Patán, *Casi desnudo*, México, UNAM-Ediciones Eón, 2008, 181 pp.

IV. LA PALABRA. LA IMAGEN

LA DIÁSPORA Y EL CINE

El exilio republicano forjó una tradición de la imagen en el cine mexicano durante la segunda mitad del siglo XX, la cual aún continúa viva en la memoria visual de los mexicanos, al convertirse ésta en uno de los hitos que supusieron la consolidación de la época de oro del cine nacional. Sin embargo, ese periodo cultural considero que ya ha sido estudiado si no con minucias, al menos disponemos de un basamento sólido para establecer su historiografía cultural. A estas alturas del nuevo milenio, conocemos puntualmente a los artífices de ese cambio, que intervinieron como actores, escenógrafos, directores, productores, editores, músicos, guionistas...

Tanto en México como en España ya se sabe qué hizo cada quién para cada cual, en qué tiempo y circunstancia. Abundan las historias generales y particulares que marcan las pautas de participación de los miembros del exilio en México o el resto de Latinoamérica. Poco hay que agregar en el estudio de ese periodo cultural. Y como éste no es el espacio para su recensión, envío al lector interesado a la bibliografía final que acompaña a esta exposición. Por esa razón en este capítulo sólo —y apenas— exploro las relaciones de la llamada “generación Nepantla” con el cine, pues ahí hay más baches que rellenar y aplanar para facilitar el tránsito de su estudio futuro. Probablemente también ahí, se encuentren más detalles que aportar, otras noticias que ofrecer, unas relaciones que descubrir.

Escribí “sólo —y apenas—” porque esta indagación es un primer acercamiento a las relaciones fraternas de quienes fueron expulsados siendo niños —al contrario de la generación precedente—, encontraron su arraigo, naturalización y vías de realización tanto en el ejercicio fílmico como en el de la imaginación literaria.

Generacionalmente, por orden cronológico, sus protagonistas se pueden enlistar así: Ramón Xirau, Manuel Durán, Roberto Ruiz, Tomás Segovia, *Jomí* García Ascot, Arturo Souto Alabarce, César Rodríguez Chicharro, Pedro F. Miret, Gerardo Deniz, José de la Colina, Angelina Muñiz-Huberman y Federico Patán, quienes en su abanico de posibilidades aportaron saberes, tramaron la aparición de instituciones o hilvanaron los relatos que fueron origen de clásicos modernos del cine mexicano del último medio siglo.

Es natural que la estancia más detenida y prolongada por su documentación, se deba a Miret, cuyas labores en el cine no sólo siguen ignoradas en su tierra adoptiva, sino incluso desconocidas en el país de expulsión.

Así planteados los propósitos de investigación, es momento de pasar a las figuras, sus trajines y obras, ya que hasta para el especialista habrá algunas sorpresas y revelaciones.

LA GENERACIÓN HISPANOMEXICANA Y EL SÉPTIMO ARTE

Ramón Xirau (1924) llegó a México el 4 de agosto de 1939, obtuvo la nacionalidad en 1955. Poeta, ensayista filosófico, profesor universitario, crítico literario. Una revisión exhaustiva de su bibliografía y hemerografía basta para suponer que el cine no ha sido ocupación profesional de Xirau, tal

vez frecuenta el séptimo arte como pasatiempo, ocio o placer.¹ Considerando su alta cultura, no sus intereses asentados en los reales de la filosofía.

De Roberto Ruiz (1925), narrador y poeta, quien llegó a México en 1941, naturalizado mexicano, catedrático en universidades mexicanas y en Estados Unidos, en este país reside desde 1952; como del profesor universitario, editor, poeta y analista literario César Rodríguez Chicharro (1930-1984), no encuentro rastro alguno que los acerque al mundo del celuloide. Ni Gambarte, González Casanova, Ocampo o Ciuk dan cuenta de tal afición o aflicción laboral.² De ambos escritores, hasta ahora, no he localizado información pertinente que los vincule con algún ejercicio fílmico. Ruiz vive ahora (abril de 2007) en Attleboro, Massachusetts, EE UU, adonde le envié una carta para consultarle sobre sus aficiones o aflicciones fílmicas.³

Conjeturo que los contemporáneos de Roberto Ruiz estarían de acuerdo con su definición de exilio, valor artístico y permanencia en su obra:

¹ El extenso apartado “Ensayos, artículos, entrevistas, reseñas”, que Eduardo Mateo Gambarte incluye en *Diccionario del exilio español en México. De Carlos Blanco Aguinaga a Ramón Xirau, biografía, bibliografía y hemerografía*, Pamplona, Eunate, 1997, pp. 290-307, no incluye ninguna referencia al cine.

² Eduardo Mateo Gambarte, *Diccionario del exilio español en México. De Carlos Blanco Aguinaga a Ramón Xirau, biografía, bibliografía y hemerografía*, Pamplona, Eunate, 1997, 314 pp.; Henrique González Casanova, *Escritores del cine mexicano sonoro*, México, UNAM, 2003, CD ROM; Aurora M. Ocampo, *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX. Desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la revolución hasta nuestros días*, México, UNAM, 2004, vol. VII, p. 449 y pp. 329-331, respectivamente; Perla Ciuk, *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, Cineteca Nacional-CNCA, 2002, CD ROM.

³ Carta a Roberto Ruiz, 10 de abril de 2007, de la que hasta ahora no he recibido contestación. En ella le preguntaba cuáles fueron sus afinidades y fascinaciones con el séptimo arte y sus relaciones con el cine: laborales, autorales, de crítica, de aficionado...

¿Qué papel ha desempeñado el exilio en mi trabajo literario? Un doble papel, y de gran importancia. Un compañero mío de generación ha dicho que el tema del exilio no predomina en nuestra obra. Naturalmente, no estoy de acuerdo, y puedo aducir como ejemplo mi propio caso. Mis primeros cuentos y mi novela *El último oasis* tratan del exilio casi exclusivamente. Lo que ocurre es que yo entendí muy pronto que el exilio como temática debía dejarse atrás, a fin de evitar el anquilosamiento en la autobiografía, género de principiantes o de aficionados. *En cambio, debía y podía permanecer, y hasta perpetuarse, como estilo, como condición, como prisma o filtro de todas las intuiciones.* Éste era el puente que nos enlazaba con la gran literatura moderna y con la mentalidad del siglo XX, que es el siglo de la enajenación y del extrañamiento. *Paso a paso fui evolucionando del tema del exilio a la visión exiliada del mundo.* Comprendí que el destierro no sólo era un hecho histórico, sino también un castigo judicial, y que como tal podía cotejarse con otras penas, con otras reclusiones, incluso reclusiones de signo contrario, centrípetas y no centrífugas: la cárcel, el cuartel, el sanatorio. Todos estos motivos los he utilizado en mi obra narrativa como analogías o metáforas del exilio; casi todos mis personajes son proscritos, marginados o expulsados, cuando no de la sociedad, de la historia, de la lógica y hasta de la literatura.⁴

Sustantivamente, Manuel Durán (1925) es un escritor de poesía, de quien apenas encontré un registro que me permite establecer una coordenada que lo ubica como animador y escritor de cine: *Vida y muerte de un mito.*⁵ El gran mito de la mujer fatal: Marilyn Monroe, donde se esmera por encontrar los hitos culturales de la “adoración fanática” a la diva del cine norteamericano.

⁴ Roberto Ruiz, “Testimonio del exilio”, en *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional*, edición de Manuel Aznar Soler, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona-Gexel, 1998, vol. II, pp. 671-672. (Cursivas mías.)

⁵ Manuel Durán, *Vida y muerte de un mito*, México, UNAM, 1965, 127 pp.

En mis pesquisas hemerográficas, encontré estos dos comentarios, Manuel Durán, “Fellini y su 8 1/2”, en *La Torre*, San Juan de Puerto Rico, 1963, núm. 10, p. 120; “Observaciones acerca del último Buñuel: *Belle de Jour*, *El camino de Santiago* y *Tristana*”, en *La Torre*, San Juan de Puerto Rico, 1970, núm. 68, pp. 123-135.

Arribó a México en 1942, prácticamente fue el único de su promoción literaria que no llegó siendo un niño, aunque padeció en su país las asperezas de la guerra civil.

Como Roberto Ruiz, Durán vive en Estados Unidos desde hace décadas, donde se dedicó al magisterio en la Universidad de Yale y la edición de revistas académicas de corte literario.

En una epístola virtual, confirmó mis conjeturas: “En efecto, no tuve nada que ver con el cine durante mi periodo mexicano. Algo trabajé en radio y en TV, hice un par de guiones, fui locutor de un programa en XLN, pero nada más.” De igual modo, así se definió:

Soy catedrático (jubilado) de la Yale University, en New Haven, una de las mejores en Estados Unidos, y quizá en el mundo. Dicté cursos de literatura española e hispanoamericana. He publicado un total de 45 libros y 170 artículos, ensayos, etc. Ahora descanso, escribo menos, doy algunas conferencias, y me paseo con mi barco de vela por la bahía de Tampa.⁶

Ese mismo sentimiento se recrea en la voz de Martín Mesa, el detective y crítico de cine que se bambolea tan bien entre ambos oficios en *La muerte empieza en Polanco*: “La cuestión es que fui viendo a mis amigos de entonces, o bien morirse de hambre o corromperse a través de una imposible acumulación de trabajos intelectuales (cursos, colaboraciones, artículos, notas, prólogos, críticas, conferencias), o bien emigrar a *colleges* y universidades de Estados Unidos y perder absolutamente su antigua identidad y personalidad.”⁷

⁶ Correos electrónicos del 4 y 9 de abril de 2007.

⁷ Jomí García Ascot, *La muerte empieza en Polanco*, México, Diana, 1987, p. 6.

El autor de esta novela, *Jomí* García Ascot (1928-1986), arribó al país en 1939, donde estudió Filosofía en la UNAM y de la cual fue profesor, ahí mismo fundó el Cineclub Universitario en 1951.

Fundó [y dirigió] el *Cine Club de México* en el IFAL en 1949 junto con Jean François Ricard y José Luis González de León. Entre 1953 y 1957 fue director de documentales y de las revistas cinematográficas *Cine Verdad*, *Telerrevista* y *Cámara*. Dirigió los cortometrajes *El viaje* y *Remedios Varo*, el cual obtuvo el premio *Sombrero de Oro* en el Segundo Festival Internacional. Formó parte del Grupo Nuevo Cine. Participó en 1961 en la película *Cuba 58* como director de los episodios *Los novios* y *Un día de trabajo*.⁸

Dirigió y editó la película *En el balcón vacío* (1961), la primera película mexicana experimental, que en su momento no fue exhibida comercialmente. El guión fue escrito a dos manos por García Ascot y García Riera a partir de una idea literaria de María Luisa Elío.

Martín Mesa, *alter ego* de *Jomí*, detective y crítico de cine que firma sus colaboraciones con el seudónimo de *Emilio García Rovira*, afirma en *La muerte empieza en Polanco*: “[...] y luego nos fuimos a la Cineteca a ver *En el balcón vacío* y *La fórmula secreta*, que son dos películas mexicanas que no pierden su emoción y su impacto con el correr de los años”.⁹

Colaboró con artículos de crítica de arte y cinematográfica en los suplementos culturales “México en la Cultura”, “Diorama de la Cultura”, de *Excélsior*, así como en las revistas *Siempre!*, *Nuevo Cine*, *Plural*, *Diálogos*,

⁸ Henrique González Casanova, “*Jomí* García Ascot”, en *Escritores del cine mexicano sonoro*, México, UNAM, 2003, CD ROM.

⁹ *Jomí* García Ascot, *La muerte empieza en Polanco*, op. cit., p. 143.

Vuelta, Dicine, además de colaborar en la *Revista de la Universidad de México*. A *Calle mayor*, de Juan Antonio Bardem (Jalapa, Universidad Veracruzana, 1959), le escribió el prólogo.

Raíces. Las vacas. Nuestra señora. El tuerto. La potranca (dirección de Benito Alazraki, 1953). Guión: Carlos Velo, Benito Alazraki, Manuel Barbachano Ponce, Elena Urrutia, Jomí García Ascot, Fernando Espejo, a partir de los cuentos de *El diosero*, de Francisco Rojas González.

Para *Historias de la Revolución* (La Habana, 1959) rodó *Un día de trabajo* (dirección de Jomí García Ascot, 1960), guión de García Ascot y José Hernández, además de *Los novios* (dirección de Jomí García Ascot, 1960). Guión a dos manos: García Ascot y René Jordán, a partir de una idea de José Macip. Como episodios ambos fueron añadidos a *Año nuevo*, que luego darían el largometraje *Cuba 58* (Jorge Fraga, 1962).

En el balcón vacío (dirección de Jomí García Ascot, 1961). Guión: María Luisa Elio, Jomí García Ascot, Emilio García Riera, argumento de María Luisa Elio.

El viaje (dirección de Jomí García Ascot, 1976). Guión de Jomí García Ascot y Emilio García Riera, basado en el cuento de Sergio Galindo “Me esperan en Egipto”, entonces inédito.

Asimismo fue coguionista de *Torero* (Carlos Velo, 1956), *Nazarín* (Luis Buñuel, 1958) y de *Sonatas* (Juan Antonio Bardem, 1959), todas ellas producidas en la empresa de Manuel Barbachano Ponce, Teleproducciones.

“El Cine” fue la columna cinematográfica mensual que firmó en la *Revista de la Universidad de México*, entre 1955 y 1959. Asimismo, “El Cine

al Día” fue la columna cinefílica que alimentó a partir de 1959, en el suplemento cultural “México en la Cultura”, de *Siempre!*¹⁰

Tomás Segovia (1927) llega a México en 1940, es practicante del dibujo por influjo de Ramón Gaya, narrador, poeta, editor y traductor, además de maestro universitario, quien tal vez fuese el único de la promoción que haya vuelto a la patria nativa a residir permanentemente. Más que reseñar cine, él ha escrito guiones de cine, como se verá en el siguiente inventario filmográfico.

Fue actor de *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, director, 1961-1962) y en *Los bienamados* (Juan José Gurrola, director, 1965), la cual participó en el I Concurso de Cine Experimental convocado por el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica. Escritor de los guiones *Rumbo a Brasilia* (Mauricio de la Serna, director, 1960), junto con Josefina Vicens, aunque el crédito de Segovia no aparece, sobre un argumento de Mauricio de la Serna.

Pecado de juventud (Mauricio de la Serna, director, 1961), coautor del guión junto con Josefina Vicens, pero igualmente no aparece su autoría en los créditos, basado en *El atentado al pudor*, de Carlos Prieto.

Atrás de las nubes (Gilberto Gazcón, director, 1961), coautor del guión, al lado de Josefina Vicens, Gilberto Gazcón, Segovia no recibe créditos, basado en un argumento de Jesús María Bello y Valentín Gazcón.

¹⁰ Enrique González Casanova, “Jomí García Ascot”, en *ibidem*; Perla Ciuk, *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, CNCA-Cineteca Nacional, 2002, CD ROM; Roman Gubern, “José Miguel García Ascot”, en *Cine español en el exilio, 1936-1939*, Barcelona, Lumen, 1976, pp. 174-177; Aurora M. Ocampo, *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX...*, México, UNAM, 1993, vol. III, pp. 35-37.

Pax (Wolf Rilla, director, 1968), filme antropológico sobre la agresividad humana basado en un libro de Santiago Genovés y producido por el Comité Organizador de los XIX Juegos Olímpicos. Guión a cinco manos en el que intervinieron Santiago Genovés, Wolf Rilla, Dalton Trumbo y Tomás Segovia, basados en *El hombre entre la guerra y la paz*, de Genovés (Barcelona, Labor, 1968).¹¹

Igualmente un practicante secreto del dibujo, Arturo Souto Alabarce (1930), persuadido su padre —el pintor Arturo Souto Feijoo— por Jaime Torres Bodet, llegó a México en 1942. En la temprana adolescencia, surgió su predilección por el dibujo: “Seguramente por el oficio del progenitor, empezó a dibujar en París, a la edad de quince años, habilidad y actividad que, curiosamente, no lo condujeron al uso del pincel.”¹² Otras remembranzas sobre su temprana y simultánea afición al dibujo, el cine y la lectura, se encuentran en “Los tesoros de Calígula”, biografía de la infancia del escritor transcrita por la amanuense Arcelia Lara Covarrubias.¹³

Respecto al ámbito cinematográfico, fue llevada al celuloide una adaptación de su afamado cuento “Coyote 13”,¹⁴ por el cineasta educado en

¹¹ Henrique González Casanova, “Tomás Segovia”, en *Escritores del cine mexicano sonoro*, op. cit.; Aurora M. Ocampo, *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX...*, México, UNAM, 2005, vol. VIII, pp. 188-194; Perla Ciuk, *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, CNCA-Cineteca Nacional, 2002, CD ROM.

¹² Jaime Erasto Cortés, “Trece cuentos de Arturo Souto Alabarce”, en *Ni cuento que los aguante (La ficción en México)*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997, p. 89.

¹³ Arcelia Lara Covarrubias, “Los tesoros de Calígula o las charlas de café sin café. Notas biográficas sobre la infancia de Arturo Souto Alabarce, de 1930 a 1942”, en *La Experiencia Literaria*, núms. 14-15, marzo de 2007, pp. 67-74.

¹⁴ Arturo Souto Alabarce, “Coyote 13”, en *La plaga del crisantemo*, México, UNAM, 1960, pp. 25-34.

Estados Unidos, Alfonso Corona (1951), hijo del célebre regente capitalino Alfonso Corona del Rosal, cuyo argumento lo escribió Xavier Robles, guionista de *Rojo amanecer* (México, 1989).

Coyote 13, el cortometraje (15 min.), fue estrenado en el 2003 en Nuevo México, EE UU, y proyectado en televisión abierta por el Canal 22, de la ciudad de México (2006).¹⁵

Jaime Erasto Cortés da noticia de otra tentativa de llevar al cine más cuentos de Souto Alabarce, de quien: “Sus altos registros artísticos quedaron plasmados en un guión cinematográfico, que sustentaría, junto con un par de historias de Luis Alcoriza, una película donde los animales serían personajes sobresalientes.”¹⁶

El maestro Souto Alabarce fue amigo íntimo de Luis Buñuel, con quien compartió el pan, la sal y el vino en la mesa de sus suegros. De Luis Alcoriza fue igualmente amigo. Visitante asiduo en la casa de Max Aub, ese pilar de la época de oro del cine mexicano.

Su labor como reseñista cinematográfico se limita a dos comentarios, uno sobre *La bella y la bestia*, de Jean Cocteau (1946), que apareció en *El Nacional*, por los auspicios de Efraín Huerta;¹⁷ y el otro, una reseña de

¹⁵ Perla Ciuk en el libro *Diccionario de directores del cine mexicano* (México, Cineteca Nacional-CNCA, 2000), registra que Alfonso Corona Álvarez mantenía como “proyecto” a “Coyote 13”, “Clipperton” y “Euforia”, p. 149.

¹⁶ Jaime Erasto Cortés, “Trece cuentos de Arturo Souto Alabarce”, en *Ni cuento que los aguante (La ficción en México)*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997, pp. 88-89.

¹⁷ Este detalle me lo concedió en la entrevista citada más abajo; sin embargo, localicé su comentario en *Clavileño*, núm. 2, agosto de 1948, p. 2. Aurora M. Ocampo, en *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX...*, México, UNAM, 2005, vol. VIII, pp. 339-341, no da detalle de las rondas laborales del maestro por el cine.

Nazarín (1959), de Luis Buñuel, en fecha y publicación aún inciertas. También escribió crítica cinematográfica para *Zócalo*, periódico del Distrito Federal, cuyo director fue Kawage Rame, según la memoria del maestro Souto Alabarce, “un protegido de Adolfo López Mateos”; esos textos críticos aparecieron entre 1957 y 1960.¹⁸

En su infancia tuvo sus primeros acercamientos al cine, etapa donde nació su afición por el séptimo arte:

La fórmula que desde entonces usaría Arturo para manifestar sus deseos de ver una película era “si mañana vivimos, ¿iremos al cine?”

[...]

También es esta época [la parisina] en la que Arturo comienza a frecuentar cafés y cines, siempre, claro está, acompañando a su padre y madre. Con *Tarzán*, *Fantasia* y varias películas detectivescas, nació en Arturo su entusiasmo por la cinematografía. Los cines, además, transmitían las últimas noticias, así que para divertirse tenía que pagar el peaje de los informes bélicos, en los que se asomaba el perfil, todavía difuso, de la Segunda Guerra Mundial. *Jane*, la línea Maginot, *El aprendiz de brujo*, la línea Sigfrido y *Charlie Chan* estaban, por unas de esas extrañas coincidencias históricas, en el mismo paquete fílmico.¹⁹

También un *raro* entre las letras patrias, Gerardo Deniz (1934), participa del mismo perfil intelectual y profesional que sus colegas generacionales: poeta, cuentista, ensayista; editor y traductor, principalmente de textos científicos. Su presencia en los medios culturales impresos fue de bajo perfil

¹⁸ Entrevista realizada a Arturo Souto Alabarce el 20 de junio de 2006 y continuada el 7 de mayo del 2008, en el Salón de Maestros de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Todas las aseveraciones asentadas en este apartado proceden de la memorabilia del maestro: cada nombre, fecha y publicación se desprenden de dicha entrevista.

¹⁹ Arcelia Lara Covarrubias, “Los tesoros de Calígula...”, *op. cit.*, pp. 71, 72.

en la última década del siglo XX, aunque eso no significa que no haya sido el epicentro de una revista literaria hoy desaparecida, *Viceversa*, dirigida en su momento por el poeta Fernando Fernández. Ni Ocampo ni Gambarte dan cuenta de alguna producción ensayística deniceana relativa al cine.²⁰

Confiesa Deniz que la música fue para él un “descubrimiento”: “El amor y la música (de los que he padecido repetidos ayunos, desollado) son las instancias supremas —y por ello son susceptibles de trenzarse con todo lo demás.”²¹ En sus ensayos “Orbes de música verbal” y “Algo sobre música y poesía” se desvela esas interrelaciones entre las artes de la palabra y el sonido.²²

Naturalmente, siendo el sonido, el silencio y el ritmo las materias con que se funde la poesía, en la obra lírica deniceana fácilmente se ubica tal “instancia suprema”, que se percibe al momento de rastrear los títulos de la suma de los poemas recogidos en *Erdera*: “Trattato de glosas sobre cláusulas y otros géneros de punto en la música de violones nuevamente puestos en luz” (*Adrede*, 1970); “Menotti, concierto para piano, segundo movimiento” (*Gatuperio*, 1978); “Canción para el perro”, “Trova”, “Shostakovich, 4ª sinfonía, últimos cuatro minutos” (*Enroque*, 1986); “La canción de amor de don Eduardo Benot”, “Pérez Prado” (*Op. Cit.*, 1992); “Suite” (*Ton y son*,

²⁰ Aurora M. Ocampo, “Deniz, Gerardo”, en *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX...*, México, UNAM, 1988, vol. I, pp. 35-36. Eduardo Mateo Gambarte, “Gerardo Deniz (Juan Almela)”, en *Diccionario del exilio español en México...*, *op. cit.*, pp. 77-96.

²¹ Eduardo Mateo Gambarte, “Gerardo Deniz (Juan Almela)”, en *Ibidem*, p. 85.

²² Gerardo Deniz, “Orbes de música verbal”, “Algo sobre música y poesía”, en *Anticuerpos*, *op. cit.*, pp. 167-176 y 177-180, respectivamente. En “Dos Amadeos de despedida”, Deniz refiere una apunte expuesto por Miret en *Insomnes en Tahití*: Mozart era un enano de rasgos infantiles, p. 181.

1996); “Adagio”, “Wagneriano” (*Semifusas*, 2004); “Danzón” (*Cuatronarices*, 2005).²³

Asimismo, la música, el cine y el recuerdo permanente de Miret son tres constantes en sus “narrativas”. Un ejemplo es su ensayo sobre *Fantasía*, la película de Walt Disney, donde dichas motivaciones aparecen al evocar su infancia, la ciudad y la amistad.²⁴ En esta película las relaciones conyugales entre la música y las imágenes son notables; en dicho ensayo evocativo, también se recuentan los yerros de la realización, considerando la contumaz melomanía de don Juan Almela. Así la evocó en el ensayo referido:

Fuimos un par de tardes [Miret y Almela; allá por 1952] seguidas a ver la película, pero entera era insufrible, y el resto de la semana sólo entramos a la hora de la Consagración y cuando terminaba nos íbamos a cenar al restaurante que estaba sobre la librería de Cristal de la Alameda. El llamado “platillo mexicano” era aceptable. De paso, quedamos en la ruina.²⁵

José de la Colina (1934) ha sido siempre un apasionado del cine: escritor, argumentista, guionista, actor, crítico literario y cinematográfico. Nació en Santander, España, el 29 de marzo de 1934. Al caer el frente del norte, en la guerra civil española, su familia fue evacuada a Francia en 1937. Mientras tanto, su padre había sido trasladado a Madrid y tras la noticia equívoca de que éste había muerto, su madre le cambió el nombre por José (originalmente se llamó Novel). Después vivieron en Bélgica.

²³ Gerardo Deniz, *Erdera*, México, FCE, 2005, 701 pp.

²⁴ Gerardo Deniz, “Fantasía”, en *Letras Libres*, año III, núm. 28, abril, 2001, pp. 38-40.

²⁵ Gerardo Deniz, *Ibidem*, p. 38.

De la Colina fue uno de los iniciadores del grupo Nuevo Cine, que también creó la revista homónima en 1959, desde donde ejerció profesionalmente la crítica cinematográfica. Ha sido colaborador de diversas publicaciones literarias y ha estado al frente de varios suplementos culturales. Colaboró en revistas especializadas en cine, por ejemplo, *Cine Cubano*, *Le Chateau du Verre* (Bélgica), *Contrechamp* (Francia), *Positif* (Francia). Fue conductor del programa televisivo *Tiempo de Cine*, que era transmitido en televisión abierta por el Canal 11 de México.

De su obra dedicada al cine, destaca *El cine italiano* (UNAM, 1962), *Miradas al cine* (SepSetentas, 1972); para *El exilio español en México, 1939-1982*, dio a la estampa el ensayo “Los transterrados en el cine mexicano”,²⁶ también incursionó en el magisterio del cine, cuando fue profesor universitario de estética cinematográfica (en la UNAM y el Centro de Capacitación Cinematográfica, CCC) y, en mancuerna con Tomás Pérez Turrent, publicó el libro de entrevistas con Luis Buñuel: *Prohibido asomarse al interior* (1986).

Sin titubeos, así se refieren a él en el *Diccionario de escritores mexicanos*, de Aurora M. Ocampo: “Fue uno de los iniciadores, a principios de los sesenta, de una de las tareas más relevantes para el establecimiento de una cultura cinematográfica, fincada en la producción y difusión de una nueva manera de hacer cine y de un estudio crítico de éste en escuelas formadas para tal fin.”²⁷ Tenemos entonces que la docencia, la crítica y la escritura

²⁶ Eduardo Mateo Gambarte, *El exilio español en México, 1939-1982*, México, FCE-Salvat, 1982, pp. 661-678.

²⁷ Aurora M. Ocampo, “Colina, José de la”, en *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX...*, México, UNAM, 1988, vol. I, p. 383.

cinematográfica fueron sus parcelas de cultivo; sin embargo, la actuación no le fue ajena. Ya que fue actor fugaz para la película en *El balcón vacío* (Jomí García Ascot, director, 1961), “hizo en ella un brevísimo papel”.

Para *Los olvidados* (Luis Buñuel, director, 1950), iba a personificar a Pedrito, según confesó en una entrega semanal de su columna dominguera, “Los Inmortales del Momento”, pero ya había dado cuenta pormenorizadamente de ello en *Luis Buñuel, prohibido asomarse al interior*:

J. de la C. En los periódicos se publicó una convocatoria [para el *casting* de *Los olvidados*, 1950]: se necesitaban chicos de doce a dieciocho años, que hubieran terminado la primaria y llevaran una fotografía para escoger a quienes debían actuar en la película. Yo llené los requisitos y fui llamado a las oficinas de Ultramar Films, en Paseo de la Reforma, cerca del Bosque de Chapultepec y encima del Cine Chapultepec.

BUÑUEL: Así es. El requisito de la escuela era para que no se presentaran tres mil chicos, en lugar de los trescientos que podíamos examinar. Finalmente escogimos unos doce, y entre ellos estaba usted, que iba a interpretar el papel de Pedrito. Pero los productores dijeron que usted no aparentaba ser un chico mexicano y nos decidimos por Alfonso Mejía. Parece que a usted le quebramos la carrera de actor [...]²⁸

De su prolija labor como escritor para el cine nacional, él mismo ha puntualizado, en “Los transterrados en el cine mexicano”:

Quien escribe estas páginas [...] es autor de los cuentos que el joven cineasta Alberto Bojórquez filmó bajo el título de uno de ellos, *La lucha con la pantera*, una película fallida; adaptó además para el buen realizador Jaime Humberto Hermosillo historias de Stevenson, *El señor de Osanto*, y de Conrad, *Naufragio*. Esta última película, bien

²⁸ José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, “ ‘Mi huerfanito, jefe’ *Los olvidados*”, en *Luis Buñuel, prohibido asomarse al interior*, México, Joaquín Mortiz, 1986, pp. 56-57.

tratada por la crítica, ganó además varios premios *Ariel*, uno de ellos por su argumento.²⁹

En su filmografía se encuentra *Los nuestros* (Jaime Humberto Hermosillo, director, 1969), con un guión de Hermosillo y De la Colina.

Fe, esperanza y caridad (Directores: Alberto Bojórquez [*Fe*], Luis Alcoriza [*Esperanza*] y Jorge Fons [*Caridad*], 1972). Guiones de Julio Alejandro (*Fe*) y Luis Alcoriza (*Esperanza*), basados en una idea cinematográfica de José de la Colina; Jorge Fons (*Caridad*), a partir de un argumento de Luis Alcoriza.

El señor de Osanto (Jaime Humberto Hermosillo, director, 1972), guión de José de la Colina, Jaime Humberto Hermosillo, basado en la novela *Master of Ballantrae*, de Robert Louis Stevenson.

La lucha con la pantera (Alberto Bojórquez, director, 1974). Guión de Alberto Bojórquez, sobre el cuento homónimo de José de la Colina.

Nafragio (Jaime Humberto Hermosillo, director, 1977). Guión de Jaime Humberto Hermosillo, con un argumento de José de la Colina y Jaime Humberto Hermosillo, inspirado en el cuento “Mañana”, de Joseph Conrad.

El corazón de la noche (Jaime Humberto Hermosillo, director, 1983). Guión a dos manos de José de la Colina y Jaime Humberto Hermosillo, a partir de un argumento del primero.

Hasta aquí reseño la participación cinematográfica de José de la Colina, no sin antes apuntar la influencia del cine en su cuentística, que se localiza

²⁹ José de la Colina, “Los transterrados en el cine mexicano”, en Eduardo Mateo Gambarte, *El exilio español en México 1939-1982*, op. cit., p. 674.

como referencias, tramas en el montaje y visión en el enfoque de sus cuentos, misma que fue señalada en su momento por Federico Patán:

‘La tumba india’, cuento intertextualmente relacionado con la bella película homónima de Fritz Lang, filmada en 1959, aborda la situación en su doble perspectiva. De nueva cuenta, la estructura basa su efectividad en un doble movimiento: el pasado y el presente. En el ayer se sitúa la anécdota procedente de Lang y en el hoy aquella relacionada con la ruptura de una pareja joven.³⁰

Apunto por último una faceta poco conocida del santanderino naturalizado mexicano: el dibujo, actividad artística que lo enlaza con sus compañeros de generación que de igual modo lo ejercitaron: Segovia, Miret, Souto, en una practica colateral al ejercicio de la palabra. Cito apenas un testimonio, rendido por uno de sus discípulos:

Otra faceta de José de la Colina es la de dibujante [...] José de la Colina tiene la mano suelta para la caricatura. En *Plural*, cuando esperábamos a que llegaran los cartones de tipografía para ser corregidos [...] Pepe se distraía y nos distraía con dibujos que tenían, como su prosa, cierta levedad chaplinesca [...] Y luego están los otros dibujos, las viñetas verbales, aquellos exactos y maravillosos ‘retratos express’ entre los que recuerdo particularmente el que dedicó a José Revueltas [...] ³¹

Finalmente menciono que la música ocupa en lugar privilegiado en la trama, el ritmo y la nomenclatura de sus cuentos. Véase si no: “Nocturno del viajero”, “Balada del joven enfermo” (*Ven, caballo gris*, 1959); “Barcarola”

³⁰ Federico Patán, “José de la Colina”, en *Te lo cuento otra vez (La ficción en México)*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1991, p. 81.

³¹ Adolfo Castañón, “José de la Colina: Fiesta de la prosa en el mundo”, en José de la Colina, *Traer a cuento. Narrativa (1959-2003)*, México, FCE, 2004, p. 29.

(*La lucha con la pantera*, 1962); “Para lograr una voz de castrato”, “La última música del Titanic” (*Tren de historias*, 1998); “El contrabajista” (*Portarrelatos*, 2007); asimismo “El niño blanco y el cazador negro”, “Dancing in the Dark” y “Bajo la lluvia” (*Cuentos para vencer a la muerte*, 1955), volumen que no fue recogido en *Traer a cuento*.³²

Para completar este pasaje, en “Arqueología de los estratos”, perteneciente al capítulo II, “Taracena periodística”, se expone la melomanía de Miret y Jomí García Ascot, aficiones que se revelan en *Insomnes en Tahití* y el trabajo periodístico de Miret, y en la novela *La muerte empieza en Polanco*, así como en el ensayo *Con la música por dentro*, ambos de García Ascot.

Por su parte, Angelina Muñiz-Huberman (1936), por extraña decisión vocacional, es una escritora alejada de los paraísos del celuloide. No acostumbra ver películas ni asiste al cine, según reveló a Federico Patán, quien me lo compartió a través de un correo electrónico. Muñiz-Huberman, procedente de Cuba, llega a México en 1942; fue alumna destacada de Arturo Souto Alabarce en la Academia Hispano-Mexicana, donde se relacionó con una parte de los integrantes de su generación. Examinando su larguísima hemerografía, apenas se localiza una referencia al cine, “200 días con Fellini”, que apareció en “Diorama de la Cultura”, suplemento de *Siempre!*³³ A pesar

³² José de la Colina, *Traer a cuento. Narrativa (1959-2003)*, México, FCE, 2004, 348 pp.

³³ El 7 de noviembre de 1965. *Apud* Eduardo Mateo Gambarte, *Diccionario del exilio español en México...*, *op. cit.*, p. 156. De igual modo, Aurora M. Ocampo, en el *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX...*, México, UNAM, 2000, vol. v, pp. 310-316, no registra ningún texto que indique alguna inclinación suya por el séptimo arte. En la depurada bibliohemerografía realizada por Luz Elena Zamudio, *El exilio de*

de ese distanciamiento, en su escritura novelar se encuentra esta descripción de cine aficionado,

En esa temporada fueron varias las películas que vio [Mateo Alemán II], además de las consabidas del Gordo y el Flaco, Charlot, Boris Karloff o de Lilian Gish, Mary Pickford, Carol Lombard, Leslie Howard. Se entretuvo bastante con *Soy un fugitivo*, actuada por Paul Muni; *Alma libre*, con Norma Shearer, Clark Gable y Lionel Barrymore; *Los cosacos*, con John Gilbert y Renée Adorée; y la película rusa *Tempestad en Asia*.

Le atraía el cine desde la semioscuridad que se hacía, la luz intermitente, el aislamiento entre la gente que le [sic] rodeaba y su presencia sentida por algún sonido, una tos, un suspiro, un llanto, una risa. Estar en el anonimato y no. La posibilidad de encontrar a alguien con quien tener una aventura pasajera.³⁴

Federico Patán (1937) siguió el mismo patrón de profesiones que muchos de sus coterráneos: es maestro universitario, periodista cultural, traductor del inglés; poeta, narrador y ensayista que ha merecido sus respectivas distinciones en cada una de las dimensiones en que ha practicado sus realizaciones de vida.

Las incursiones de Patán López en el mundo del cine se circunscriben al año y medio durante el cual escribió reseñas, entre ellas cinematográficas, para el suplemento cultural del diario *Ovaciones*.³⁵ Su copiosa recensión

Dulcinea encantada. Angelina Muñoz-Huberman, escritora de dos mundos, México, UAM Iztapalapa-Casa Juan Pablos, 2003, pp. 155-168, no se localiza alguna referencia al séptimo arte.

³⁴ Angelina Muñoz-Huberman, *El sefardí romántico. La azarosa vida de Mateo Alemán II*, México, Random House Mondadori, 2005, pp. 85-86.

³⁵ La primera noticia que tuve de esta actividad, fue a través de una charla informal que acordé con este escritor en el Salón de Maestros, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, el 21 de febrero de 2006. Según el inventario hemerográfico de Aurora M. Ocampo, sus colaboraciones en ese suplemento inician en

literaria también ha abarcado el cine en las oportunidades que le ha deparado su vida laboral.³⁶

En una ocasión me respondió a mi sencilla petición y queja de que, a pesar de que había buscado en el inhóspito diccionario de Aurora M. Ocampo (*Diccionario de escritores mexicanos...*), tanto en el buen ensayo de Alfredo Pavón (*Te llamamos Federico*), en el del meritorio y acucioso investigador Eduardo Mateo Gambarte (*Diccionario del exilio español en México...*), como en el inigualable *Diccionario de directores del cine mexicano*, de Perla Ciuk, no encontraba ninguna referencia sobre su participación como cronista o crítico de cine.

Él me contestó así, en un correo electrónico, días más tarde:

A raíz de mi primer poemario [*Del oscuro canto*, Finisterre, 1965] Emmanuel Carballo me invitó a colaborar con él en el suplemento cultural de *Ovaciones* ["Artes. Letras. Ciencias"]. Fue el año 1966 y parte del 67, si no recuerdo mal. Estando ya ocupada la columna de reseñas bibliográficas, me encargaron la crítica de cine, que ejercí durante un año. Además, el año 1994 publiqué en el Instituto Mora el libro *El cine norteamericano*. Tengo ejemplares, puedo darte uno. Un abrazo. Federico.³⁷

agosto de 1966 y concluyen en septiembre de 1967, *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX...*, México, UNAM, 2002, vol. VI, pp. 307-321.

³⁶ Federico Patán, "Pedro Páramo [la cinta de Carlos Velo, 1966]", en "Artes. Letras. Ciencias", suplemento cultural de *Ovaciones*, núm. 264, febrero 12 de 1967, p. 4; "Contribución a una mitología cinematográfica", en "La Cultura en México", suplemento de *Siempre!*, núm. 283, 19 de julio de 1967, p. XIV; "La literatura y el cine: *Gervaise* [Rene Clément, 1956; adaptación de una novela de Emile Zolá]", en *Perspectiva*, núm. 6, agosto, 1981, pp. 20-23.

Recientemente publicó "¿Nos permite filmarlo, señor Shakespeare?", en *Casa del Tiempo*, vol. IX, núm. 97, tercera época, febrero, 2007, pp. 49-51, un recuento de la filmación de la obra dramática de Shakespeare en el cine mundial.

³⁷ Correo electrónico del 8 de marzo de 2006.

Y a pregunta expresa, respondió de este modo sobre la influencia del cine en su narrativa, asumida conscientemente:

Así, al botepronto, en mi novela *El rumor de su sangre* [1999] introduje varios episodios de origen cinematográfico. Además, hay en ella citas calladas del cine, como el que una fragata llamada *Isabel* llegue de tarde al puerto. En mi cuento “Un río de aguas negras” hay clara referencia a las cintas de vaquero y una directa a la cinta *The Forbidden Planet*. El robot y la heroína proceden de esa película. Si algo más me viene a la memoria, te aviso.³⁸

Al menos localicé dos cuentos no mencionados por Federico en el párrafo anterior que tienen mucho que ver con el mundo del cine: directores y actores; por el título se evidencia su órbita: “Si filmara una película...” y “El cinetoscopio”.³⁹

En una de las antologías de varia invención de Federico, Anamari Gomís detecta otros tantos: “*Nena, me llamo Walter* [1985] aborda en algunos de sus cuentos ciertos rasgos del cine (como la mirada irónica a lo Hitchcock en “El paseo”) o se vale del texto para rendir claros homenajes (la aparición de Marlene Dietrich en la narrativa que lleva por título el del libro).”⁴⁰

³⁸ La pregunta fue ésta: “¿Qué influjos del cine ha recibido y adoptado tu narrativa que conscientemente hayas asimilado?” Correo electrónico del 17 de agosto de 2006. El cuento entrecerrado por las comillas, viene recogido en *Encuentros*, México, Ediciones Eón, 2006, pp. 67-74.

³⁹ Federico Patán, *En esta casa*, México, FCE, 1988, pp. 39-50; *Bitácora de extravíos*, México, Cabos Sueltos, 1997, pp. 67-88.

⁴⁰ Anamari Gomís, “Presentación”, en Federico Patán, *Dos veces el mismo río*, México, Pangea-SEP, 1987, p. 11.

Ya en su madurez creativa, su novela *Ángela o las arquitecturas abandonadas* le debe mucho a las estructuras narrativas del cine, arte del que derivan los acercamientos, elipsis, diálogos y descripciones que la componen.⁴¹

Finalmente, Alfredo Pavón, su mejor analista literario, al comentar la formación intelectual de Federico Patán, encontró que el séptimo arte fue parte de su capital cultural amasado desde la edad del bachiller.⁴²

PFM (1932-1988)

Aunque por la secuencia de los años se exige que Pedro F. Miret sea ubicado entre Segovia y De la Colina —por una licencia cronológica y estructural de mi exposición—, sigue el turno de Pedro Fernández Miret, ya que es el epicentro de estos escolios. Y aunque ya se dijo repetitivamente, que su historia literaria y cultural es aún hoy una página en blanco, con algunos renglones que lo mencionan colateral o esporádicamente, por tales razones merece un mayor y esmerado trabajo documental y crítico.

Si su literatura, recepción y crítica es casi inexistente; si su obra periodística habita en el olvido, o es desconocida hasta para sus mismos contemporáneos; sus trabajos y empeños en la industria cinematográfica mexicana entre las décadas de 1960 y 1980, prácticamente carecen de referencia sustantiva en los anales del cine mexicano —en los ibéricos ni siquiera aparece como apostilla—, en ellos se encuentran, sin embargo, hebras

⁴¹ Federico Patán, *Ángela o las arquitecturas abandonadas*, México, Plaza y Janés, 2001, 199 pp.

⁴² Alfredo Pavón, *Te llamamos Federico*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2002, p. 14.

sueltas por aquí, más allá otro cabo, una mención tangencial ahí, del otro lado una alusión secundaria. Tales citas aleatorias se comprobarán leyendo las transcripciones textuales que me sirvieron como punto de partida para rastrear las andanzas de Miret por el cine mexicano durante dos décadas del siglo pasado.

Así pues, en los apartados siguientes se encontrará el lector unos apuntes que procuran sistematizar la información recabada, el comentario anecdótico, la ficha técnica, el testimonio personal, la reseña fílmica y el análisis literario. Si con ello mi propósito se cumple, espero que otro estudio crítico se asiente sobre este suelo para edificar la historia literaria y artística de Pedro F. Miret, un escritor *raro* para mi generación y la precedente. Y tal vez con sus empeños disipe esa aura que lo canoniza como un raro, o tal vez prenda otra vela en el altar gimdariano donde veneramos a los atípicos. Vamos pues a lo anunciado.

Aunque previamente detengámonos en lo que considero una incomprensión y una injusticia, pues así fue tratado por José de la Colina en “Los transterrados en el cine mexicano”,⁴³ ya que “inexplicablemente” no da cuenta de la filmografía de Miret, ni de los trabajos o los días de su amigo en el cine. Cuando De la Colina publicó el ensayo referido, Miret ya había concluido con su ciclo fílmico; es decir, sus mejores colaboraciones para el cine habían terminado ya, sin incluir *Historias violentas*, que fue filmada dos años más tarde, en 1984, pero el guionista, por desacuerdos con los cinco

⁴³ José de la Colina, “Los transterrados...”, en Eduardo Mateo Gambarte, *El exilio español en México...*, *op. cit.*, p. 674.

directores, de nuevo retiró sus créditos de la película. Así sucedió con *Nuevo Mundo* (1976), como se documentará en un apartado posterior.

Tampoco explica cómo la “insólita producción literaria” de Miret tiene “no pocos vasos comunicantes con la visión cinematográfica” (De la Colina *dixit* en el ensayo aludido). Aprieto del que no siempre hemos salido bien librados quienes hemos intentado explicar esos “vasos comunicantes” entre cine y literatura, adaptación mecánica de una sentencia de Buñuel que exige una puntualización, ejemplos y aclaraciones. Acciones que seguidamente emprendo.

Ahora sí, a los pininos argumentales. Emprendidos con el bagaje que le otorgó el conocimiento previo de la dirección de cine, aprehendido bajo la sombra benéfica de Luis Buñuel.

LA ANTOLOGÍA DEL HORROR, UN MISTERIO TOTAL

Por los registros de que disponemos, en *La Puerta* se concretiza la primera intervención fílmica de Pedro F. Miret. Su participación consistió en la elaboración del argumento cinematográfico.

Dirigida por Luis Alcoriza, *La Puerta* fue filmada en 1968, su productor fue Ismael Rodríguez; fue rodada del 18 al 30 de marzo en los estudios San Ángel Inn. Y estrenada el 25 de septiembre en los cines Mariscala y Carrusel, hoy desaparecidos del paisaje arquitectónico de la ciudad de México. Su tiempo de duración fue de 42 minutos. En su reparto intervinieron, entre otros,

Ana Luisa Peluffo, July Furlong, Luis Manuel Pelayo, Augusto Benedico, Alicia Ravel. La fotografía en Eastmancolor la realizó Gabriel Figueroa.⁴⁴

La Cineteca Nacional no guarda copia de ella entre sus acervos, tampoco la Filmoteca Nacional. Del productor no se tiene noticia.

La Puerta y La mujer del carnicero, cuyo director fue Ismael Rodríguez, pertenecieron a una inconclusa serie que iba a llamarse “Antología del miedo”, compuesta por veintiséis argumentos —según Emilio García Riera—, de los cuales sólo estas dos películas se llevaron al puerto seguro de su estreno. En el camino quedaron los proyectos derrengados de Luis Buñuel, Julio Bracho, Chano Urueta, Carlos Velo, Manuel González Casanova, Roberto Gavaldón, Luis Spota y Jacobo Zabłudovsky, entre otros cineastas menos conocidos, pues el productor de ellas (Ismael Rodríguez) no encontró la forma de su financiamiento.

Para reconstruir la historia de la filmación, disponemos del testimonio de Alcoriza, su director:

—Su intención [de Ismael Rodríguez] era hacer *40 películas*. Quería que yo hiciera tres con historias de Pedro Miret. Su intención era hacer una antología del terror, las películas debían pasar en televisión. Los tres cuentos que debía filmar iban a ser unidos en una película, otros realizadores iban a hacer tres cuentos cada uno con el mismo fin. Al final no tuvo los medios necesarios [...]
[...]

La Puerta era un misterio total, no había explicación alguna.⁴⁵

⁴⁴ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, 1968-1969*, vol. XIV, México, 1994, Universidad de Guadalajara-CNCA-IMC, p. 51; Tomás Pérez Turrent, *Luis Alcoriza*, Huelva, Semana de Cine Iberoamericano, 1977, p. 51.

⁴⁵ Tomás Pérez Turrent, *Ibidem*, p. 51. (Cursivas más para contrastar el dato entre el historiador [“veintiséis argumentos”] y su crítico [“40 películas”].)

En la filmografía de Alcoriza, esta película se considera su única incursión en el género de terror. Sin embargo, el miedo, el horror, lo fantástico, la otredad, son expresiones que se encuentran de manera prístina en la narrativa de Miret. En combinación usual con elementos de la vida cotidiana, la clase media, su idiosincrasia, costumbres y ritos. Incluso en su cinematografía se puede ubicar con facilidad, verbigracia, en los capítulos que dan consistencia a *Historias violentas*.

En *La Puerta* coinciden, desde la enunciación del mero título, elementos estilísticos y temáticos que luego serán recurrentes en la filmografía y cuentística de Miret, como son las puertas, los corredores, las escaleras, la noche, los departamentos, los adultos, las fiestas, los pasillos; en fin, la vida cotidiana y ordinaria de la clase media mexicana en la mitad del siglo XX. Justo ahí es donde construye Miret sus feudos.

La aparición de lo siniestro, en *La Puerta*, encarna en una figura masculina, que en la propuesta fílmica de Alcoriza se representó como

[...] la silueta de un hombre bellissimo, un atleta de cuerpo perfecto en sus líneas. La cara no se ve nunca. Cuando uno de los invitados abre una puerta, en el fondo del pasillo aparece una cosa. Al cerrar la puerta la cosa se retira. No se debe hablar de monstruo, se trata más bien del miedo instintivo.⁴⁶

El crítico cinematográfico Pérez Turrent la calificó acertadamente como “una historia tratada en un plano muy cotidiano”, que en el caso del

⁴⁶ Tomás Pérez Turrent, *Ibidem*, p. 52.

argumentista no se comprende dicha frase como un demérito, sino como una idónea comprensión de un universo literario propio.

Esa primera realización argumental no se convirtió en un éxito, pues la misma serie a la que pertenecía estaba condenada al fracaso. Sin embargo, a pesar de esa falta de eco, el guión de *La Puerta* se convirtió en uno de los pininos argumentales de Miret.

Esta película tiene dos reverberaciones. La primera es buñuelesca: su asociación con *El ángel exterminador* (1962) es obligada. La segunda es cortazariana: el cuento “Casa tomada” (*Bestiario*, 1951) también obliga a una referencia necesaria.

Luis Buñuel fue un referente indispensable en los cineastas mexicanos de la época, presencia que se deja ver con nitidez en las palabras del crítico García Riera: “Me temo que *La Puerta* es uno de los trabajos más infortunados de Alcoriza: parece una mala caricatura de *El ángel exterminador*.”⁴⁷

Cabe recordar que Luis Alcoriza fue argumentista del primer Buñuel, después se alejó de él para emprender su carrera de cineasta, asimismo que Miret “ha estudiado dirección de cine con Luis Buñuel”, como se afirma en la cuarta de forros de *Esta noche... vienen rojos y azules*, en la edición argentina de la editorial Sudamericana. Fue su estudiante mientras rodaban *Subida al cielo* (1951). Otro ejemplo que expone el binomio maestro-discípulo: el guión

⁴⁷ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, 1968-1969*, vol. XIV, México, 1994, Universidad de Guadalajara-CNCA-IMC, p. 55.

de *El ángel exterminador* (1962), fue escrito a cuatro manos por los dos Luises, Buñuel y Alcoriza.

También conviene traer a cuento que “la cosa” en Buñuel representa una fantasía no realizada de la burguesía, objeto de sátira para el cineasta naturalizado mexicano. Por su parte, “la cosa” en el cuento de Julio Cortázar encierra simbólicamente el predominio invasivo del peronismo en Argentina, tierra natal del escritor.

Es evidente, entonces, el influjo de Buñuel tanto en el Miret argumentista, su discípulo adelantado, como en Alcoriza, fuente de historias para don Luis. No resulta contundente la evidencia disponible para trazar influjos entre Miret y Cortázar, o mejor expresado, entre Cortázar y Miret, pues para la década final de los sesenta apenas despegaba la onda cálida del *Boom*. Sin embargo, a pesar de la falta de solidez en esta hipótesis de trabajo, por la carencia de indicios suficientes que deberían encontrarse en su narrativa y obra periodística para poder sustentarla fehacientemente, pero no es así, apunto que entre el argentino y los hispano-mexicanos hubo cierta sincronía y afinidad en el tratamiento y abordaje de los temas; entre ellos mantuvieron equidistantes sus temperamentos artísticos. Por otra parte, el espíritu de la época, las corrientes artísticas predominantes y el clima cultural en las repúblicas literarias empujaban a los creadores hacia esas expresiones del arte narrativo y fílmico.

Tres rasgos comunes comparten Buñuel, Cortázar y Miret por *El ángel exterminador*, *Casa tomada* y *La Puerta*: el ámbito en el que transcurren las acciones es el doméstico: la casa, el recinto natural de la familia. En los tres “la cosa” es un agente externo al espacio doméstico y al núcleo social. En uno

de los tres —en el cuento—, por su naturaleza invasiva, toma los aposentos; es decir, se aloja en el hogar. En ninguno de ellos, vemos el rostro de “la cosa”, apenas una mano, un torso, un cuerpo que forcejea en dos de ellos; en el cuento, no se desconoce la naturaleza del sujeto invasivo, aunque la inferencia de esa identidad queda a cargo del capital cultural y horizonte de interpretación de cada lector.

Por último, las tres obras comparten el mismo estamento social objeto de sus elucubraciones artísticas: la burguesía. Y la brevedad en ese trío no es un atributo menor: en cinco folios se stampa el cuento; cuarenta y cinco minutos dura el corto; en el filme la historia se ciñe a un lapso perentorio de noventa minutos. El género de lo fantástico, el misterio y el horror fueron su territorio de exposición artística.

En 1969, un año después de haberse estrenado *La Puerta*, Miret participó también como argumentista en *La hora de los niños*, que se convirtió en su segundo libreto llevado al celuloide.

LA DENSIDAD Y EL JUEGO DEL TIEMPO

En *La hora de los niños*, Miret interviene por segunda ocasión en el cine mexicano como guionista profesional. Con una duración de sesenta y cinco minutos, *La hora de los niños* fue rodada en la ciudad de México del 23 de junio al 5 de julio 1969, largometraje filmado en 35 mm; película que formó parte de una trilogía impulsada por Cine Independiente de México, pequeña compañía de cine fundada por Felipe Cazals, Arturo Ripstein, Tomás Pérez Turrent y “Pedro Miret”, como aparece registrada su firma en los créditos iniciales de la película.

De la mencionada trilogía sólo dos se realizaron, *Familiaridades* (1969, 63 min., largometraje en blanco y negro), bajo la dirección de Felipe Cazals fue la primera; y *La hora de los niños*, a cargo de Ripstein, la segunda; la tercera nunca se realizó, y sería dirigida por el cineasta Rafael Castanedo.

En principio, *Familiaridades* tiene un interés genuino para este ensayo de documentación, pues en ella Miret personificó a un cura, elemento religioso muy miretiano tal como se demuestra aquí en la parte dedicada a sus guiones cinematográficos.⁴⁸ Asimismo, participaron en el reparto de la primera Tomás Pérez Turrent († enero de 2007), Arturo Ripstein y Juan Luis Buñuel, que interpretaron a “los tres barbones”.

La segunda película tiene como sustrato narrativo un cuento de Miret, “El narrador” (recogido en *Prostíbulos*, 1973),⁴⁹ cuyo argumento fílmico fue elaborado por “Pedro Miret, un escritor español muy extraño”, como por el cineasta Ripstein, a quien pertenece la frase entrecomillada.⁵⁰ (Cabe señalar aquí, para apuntalar la esfera de los ascendientes, que Ripstein fue el asistente de Buñuel durante la filmación de *El ángel exterminador*.)

Sinópticamente gira en torno al matrimonio Moncada que contrata por teléfono a un payaso —interpretado por Carlos Savage, editor fílmico de las

⁴⁸ Véase el capítulo v, “Inédita (Dramática, fílmica y cuentística)”.

⁴⁹ Conjeturalmente, el cuento no fue publicado con fecha anterior a la edición de 1973 (Buenos Aires, Ediciones de la Flor). Escribo conjeturalmente porque el *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX...*, op. cit., de Aurora M. Ocampo, no recoge en la hemerografía referida ninguna colaboración en alguna publicación periódica anterior a esa fecha. Su inventario inicia en 1978.

⁵⁰ Emilio García Riera, *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1988, p. 67.

películas mexicanas de Luis Buñuel—⁵¹ para que cuide al hijo de ellos, Tom, mientras cumplen con un compromiso social nocturno. Al salir el matrimonio, el payaso le narra un cuento a Tom, pero a su término seguía despierto el niño, entonces el payaso toma un diario (*El Debate*) de la época del hundimiento del *Titanic* (1912), en cuya página principal se lee a ocho columnas “Tragedia en el mar”, ilustrada con una fotografía del trasatlántico en la mitad superior y otra, en la mitad inferior del diario, con la imagen del barbado capitán de la nave, Edward Smith.

Tom interrumpe la lectura del payaso manoteando el periódico varias veces. El payaso, o mejor dicho *babysitter*, decide entonces contarle otro cuento, típicamente miretiano por desmesurado e imposible (unos niños preparando miles de biberones en la cocina del barco, marineros y capitán brincoteando sobre las cartas de navegación, radiogramas que anuncian el naufragio, *icebergs* a la espera del barco). A su término, el payaso se desmaquilla, muda su vestuario por ropa de civil —con “un traje gris”—, luego reclama al niño sus honorarios, pero el matrimonio no los dejó, entonces hurga en los muebles de la habitación, pero no los encuentra. Reclama airadamente al niño, quien queda mudo ante esa demanda salarial.

⁵¹ Editor, productor y, por segunda ocasión, actor en una película, Carlos Savage (ciudad de México, 20 de mayo de 1919), también intervino en la edición de otras tantas películas donde participó Miret como guionista. Para más detalle, véase su testimonio en Eugenia Meyer (coord.), “Carlos Savage”, en *Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano*, vol. VI, México, Secretaría de Gobernación-Cineteca Nacional, 1976, pp. 143-158. Véase también, en el apéndice D (“Iconografía”) la fotografía número 44, donde aparecen Savage, Ripstein y Buñuel mientras toman un descanso durante la filmación de *La hora de los niños*.

Al final el payaso decide descolgar de la pared un cuadro en alto relieve que representa a *La Última Cena* —otra referencia cristiana—, abre la puerta de la habitación con tropiezos, sale del departamento con el cuadro bajo el brazo. Tom mira desde su ventana la calle, la noche y la lluvia. El payaso se guarece de la lluvia torrencial en el portal del edificio.

Ahí finaliza el largometraje, que se caracteriza por largos y pausados planos fijos a varios objetos: una lámpara de mesa, una puerta de sanitario, el payaso de espaldas junto a la lámpara, una puerta entreabierta. Aparte de un manejo inquietante de un tiempo suspendido, la longitud del plano y el plano secuencia, con escasos movimientos de cámara. “Desde los primeros planos, hay en *La hora de los niños* una rigurosa preocupación con los encuadres, con la duración de las tomas, con el ritmo, con el transcurrir del tiempo, una disociación de la imagen y de la banda sonora para sacar el mayor provecho de las respectivas posibilidades.”⁵² El tiempo es, entonces, uno de los temas abordados. El tiempo vital de Tom y el payaso revela identidades escurridizas.

Dramáticamente no sucede nada, por el “despojamiento narrativo” que caracteriza a esa época ripsteiniana; no hay un conflicto, una evolución del protagonista, menos una peripecia o una revelación. En términos narrativos, se trata de una anécdota por su linealidad y ausencia de clímax. Por ello la película navegaba a contracorriente de la narrativa tradicional.

En su reseña, Emilio García Riera observó: “No pasa nada notable entre el payaso y el niño, pero la película se ve con interés por la tensión que

⁵² Paulo Antonio Paranaguá, *Arturo Ripstein, la espiral de la identidad*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1997, p. 60.

provoca la evidencia de un contraste: hay entre ambos personajes tanta cercanía física como lejanía anímica.”⁵³ Este minimalismo se distingue por la ausencia de peripecias en el argumento, de motivaciones psicológicas y de un contexto sociohistórico.

No es necesario insistir en que *La hora de los niños* fue filmada en una misma locación y en una misma jornada: la recámara de un departamento de clase media. Sin embargo, en la cinta se conservan los estilemas miretianos: noche, lluvia, departamentos, alusiones religiosas —Miret actuó como cura en *Familiaridades*—, objetos domésticos (lámpara, teléfono, cuadro) matrimonios, reminiscencias al pasado (la tragedia del *Titanic* sucedió en 1912), infancia, metaficción (dos cuentos orales —uno sherezadeano y el otro plenamente miretista— dentro de un relato fílmico), los espacios cerrados, la idiosincrasia de la clase media en el posfacio del 68, las rutinas cotidianas; en fin, el peso abrumador de los objetos domésticos. El silencio que aniquila el diálogo entre generaciones. Aunque las horas del niño eran para cuidarlo y entretenerlo, esa “presencia ajena, extraña, de ese payaso desganado y fastidiado que no es sino un pobre diablo”,⁵⁴ no cumplió con sus tareas de *babysitter*.

Por su parte, tanto el cineasta como el narrador Miret concuerdan con el manejo de los tiempos narrativos, reales y fílmicos: “Me importaba muchísimo un transcurrir del tiempo prácticamente real, aunque en realidad no fuera tan así, pero quería que sí se notara una densidad del tiempo que

⁵³ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, 1968-1969*, vol. XIV, México, Universidad de Guadalajara-CNCA-IMC, 1994, p. 273.

⁵⁴ Emilio García Riera, *Ibidem*, p. 273.

transcurre y el tratamiento de unos personajes absolutamente carentes de psicología; no sólo de psicología, sino carentes de historia.”⁵⁵ A su vez García Riera agregó: “El tiempo que se hace de tal manera más denso es a la vez el tiempo de la intemporalidad: el payaso lee al niño el relato del *Titanic* y no queda claro si todo ocurre en 1912, fecha del naufragio, o si el payaso tiene en sus manos un periódico viejo.”⁵⁶

Ahora bien, la densidad del tiempo transcurrido es una de las manifestaciones de la narrativa miretiana, que ya se comentó en otro apartado, y que se expresa gramatical y espacialmente con los puntos suspensivos. Naturalmente, los personajes “carentes de psicología” y “carentes de historia” son algunos de los rasgos estilísticos de Miret, como ya se ha visto también.

La ausencia de anécdota como la creación de una atmósfera, igualmente eran preocupación estética de Arturo Ripstein:

EMILIO GARCÍA RIERA (EGR): [...] *La hora de los niños*, que se proponía no contar nada, sí contaba sin embargo una historia, la historia de lo que *no* pasa.

ARTURO RIPSTEIN (AR): Sí, por supuesto; además el argumento era perfectamente claro, una historia terriblemente inquietante dentro de una nada total.

EGR: *Esta noche vienen rojos y azules*, recuerdo ese libro de Miret, que es tan inquietante...

AR: Sí. Entonces yo buscaba lograr *también* una atmósfera que se pareciera al efecto que me había producido la lectura de los cuentos de Miret, que a mí me gustaban mucho.⁵⁷

⁵⁵ Emilio García Riera, *Arturo Ripstein habla de su cine...*, op. cit., p. 68. Entrevista que tomo como punto de partida para elaborar este acercamiento.

La Cineteca Nacional conserva entre sus acervos esta película, en buen estado afortunadamente. Fue esta institución mexicana la que me permitió mirarla.

⁵⁶ Emilio García Riera, *Ibidem*, p. 273.

⁵⁷ Emilio García Riera, *Ibidem*, p. 72. (Cursivas mías.)

Una atmósfera: la nada existencial. Una historia: la acción inmóvil. Los personajes: un matrimonio (los Moncada), su hijo (Tom) y un payaso, que entretiene al vástago con la lectura de un periódico y con narraciones orales, mientras los Moncada salen a cenar. Una locación: un departamento de la ciudad de México. El *tempus* fílmico: una noche de lluvia. La escenografía: un dormitorio, un sanitario, una sala de estar. La utilería: una lámpara, un teléfono, una puerta, un diario añejo, una pintura de *La Última Cena*, tomada en pago por el payaso. Ésos son los elementos del discurso visual, netamente miretianos. Así entonces, fílmicamente se preservó la capa cutánea de la invención literaria de Miret.

Por su parte, los recursos de la imagen y de la cámara así los administró Ripstein:

AR: [...] Eran tres imágenes en un rollo de película; uno [*sic*] era una lámpara sola que duraba un minuto y medio, hasta el *fade out*; después viene la lámpara con un payaso, y el *shot* de la lámpara con el payaso era el más largo de todos porque después venía una puerta entreabierta. Singularmente, el *shot* de la lámpara y el payaso, aunque era el más largo, es el que parecía más breve, por la presencia de un ser humano que en ese momento envejece ante nuestros ojos. Ése es todo el asunto, pero la presencia de un ser humano, de algo animado en un cuadro inanimado, hacía que la escena fluyera con mucha más facilidad. Era extraño eso, y era parte del juego del tiempo, prolongar un poco.⁵⁸

De los directores que llevaron al cine historias de Miret, éste de Ripstein es el testimonio más importante de que disponemos hasta ahora. Por su

⁵⁸ Emilio García Riera, *Ibid.*, pp. 69, 71.

palabra, entendemos la compenetración que hubo entre la simetría de sus intereses estéticos, la comprensión de la historia y la consiguiente adaptación a la imaginación cinematográfica.

Afirmé en la nota 50 que “El narrador” se publicó por primera vez apenas en 1973, al aparecer *Prostíbulos* en la argentinísima Ediciones de la Flor. Sin embargo, ya para 1969 era un cuento terminado, por detallado y romo.

Antes de seguir con la adaptación cinematográfica de dicho cuento — todo lo narrativo se desvanece en la imagen cinematográfica—, me detendré a hacer una digresión para conjeturar sobre la incursión de Miret en las revistas literarias, los diarios y los suplementos culturales, los espacios sociales de interacción cultural, difusión y sanción gremial.

En el caso de Miret, él intervino y participó en esos tres espacios culturales, aunque los diarios fueron su prioridad, principalmente en *El Universal*, donde sus contertulios tenían la dirección de las páginas culturales. En ellas el ensayo, la reseña y el comentario crítico diagramaron esas planas, para darse una idea de su pensamiento argumentativo basta con revisar someramente los apéndices que acompañan a este volumen, en los que la “Hemerografía” suma una veintena de cuartillas. Por su parte, la invención narrativa ocupó el lugar menos privilegiado de su gestión cultural, si partimos del hecho consumado de que apenas socializó un cuarteto de primicias narrativas en la prensa de la época.

Aunque aquí la comparación no se ajustara a un principio de validez, para De la Colina, Deniz, Patán, Segovia, los miembros más destacados de su generación literaria, ese inventario periodístico apenas sumaría un año de producción cautiva.

Sin embargo, antes de que la digresión se convierta en rodeo, cabe la pregunta ¿Miret traza los lineamientos de su rareza en la ausencia de gestión cultural? Es decir, ¿la sanción gremial y la interacción cultural carecieron de valor en su planeación a plazo medio? De ahí derivó, fundado en los indicios esbozados y las pistas exhibidas, que para un raro la prospectiva no existe, sólo la permanencia del presente, puesto que no hay un programa literario o un plan maestro definido que finque un porvenir. En suma, un escritor raro es un nihilista. De ahí su infertilidad, pues no tiene descendencia, salvo una cauda de seguidores que conforman un club de admiradores —entre éstos, yo—, pero ese raquíptico público no basta para incidir de manera positiva en el sistema literario. Por ello carece de ecos o repercusiones en el canon.

Hasta aquí, entonces, la digresión. Al volver al cuento para concluir, apunto que, en otro capítulo ya fue comentado sumariamente *Prostíbulos* como un libro de cuentos, aquí me detendré brevemente en el proceso de licuefacción que exigió el argumento y su consiguiente “adaptación” cinematográfica, que no requiere de una intervención masiva para acoplar los respectivos medios. De ese proceso, asentó Luis Buñuel en uno de sus contados textos literarios: “Cada cuento suyo [de Miret] puede llevarse inmediatamente al celuloide sin la previa transformación del medio literario al de la imagen.”⁵⁹

Esa afinidad o parentesco ya se ha documentado en otro capítulo de este ensayo. Por el momento, baste recordar que los puntos suspensivos miretianos

⁵⁹ Luis Buñuel, “Palabras liminares”, en Pedro F. Miret, *Esta noche... vienen rojos y azules*, Buenos Aires, Sudamericana, 1972, p. 8.

son el equivalente a las acotaciones en la escaleta del guionista. Por lo tanto no podemos hablar de una “adaptación” cinematográfica, sino más bien de un trasplante literal, pues las descripciones física, escenográfica y la psicología anodina del personaje las facilita el autor en el universo literario recreado. Tanta es la similitud entre cuento y largometraje, que el mismo inicio y final del primero —“...ha llegado el hombre que cuenta cuentos...”; “... el hombre está en el portal de la casa...”— es el inicio y final del segundo, sólo que uno lo expresa con palabras y el otro con imágenes cinemáticas en blanco y negro.

Por esa circunstancia proclive al celuloide, apenas noto dos diferencias notables entre “El narrador” y *La hora de los niños*, a saber. Señalo que hubo un elemento narrativo que fue suprimido al transvasar en la cinta: las referencias al falo del payaso, quien al salir del baño, en el cuento, “se pone de pie y se dirige al baño sin mucha prisa... entra... oigo claramente como mea... ya terminó... va a salir pero se detiene en la puerta. todavía tiene el miembro en la mano... arquea las piernas y lo mete por la bragueta... cierra con el zipper...”⁶⁰

Resulta comprensible la elisión, considerando la época en que fue proyectada *La hora de los niños* —los aciagos sesenta; el reinado de la dictadura imperfecta—, e incluso hoy esa escena, en bruto, causaría probablemente cierto resquemor en las buenas conciencias, pues se convertiría en una escena políticamente incorrecta. Sin embargo, aunque en sus

⁶⁰ Pedro F. Miret, *Prostíbulos*, México, INBA-Pangea, 1987, p. 78. En “Narrador nocturno” el protagonista también transita por su realidad mostrando los genitales: “... la bata se me ha abierto en la subida [a la lancha] dejando al descubierto mis partes genitales...”, en *Prostíbulos*, 2ª ed., presentación de José de la Colina, México, INBA-Pangea, 1987, p. 129.

respectivas estéticas fílmicas —del director— y literarias —del guionista— no fueron habituales los atentados contra él, ganó la defensa del pudor en dicha escena.

El único elemento añadido a la adaptación fílmica, por su parte, se encuentra en la parte relativa a uno de los dos relatos que el payaso cuenta a Tom. En “El narrador” apenas se boceta el *incipit* de los relatos arquetípicos: “—...Bueno... hace muchos, pero muchos años.....”,⁶¹ que da origen en el guión cinematográfico a un cuento inacabado sobre una princesa y un caballero, que reproduzco, entresacado del argumento original, en su extensión inconclusa:

[...]

PAYASO

—Bueno... Hace muchos, pero muchos años. ... En un país muy lejano...

PAYASO (cont)

—... vivía un Rey, al cual sus súbditos amaban mucho, pues era un hombre muy virtuoso y lleno de sabiduría... Y este Rey tenía una hija muy, pero muy bella...

PAYASO

—... tan bella, que quien la veía una sola vez quedaba prendado de ella para siempre, sin saber si su encanto residía en la perfección de sus facciones o en la belleza de su alma... Un día entre los días, la princesa estaba sentada en la ventana mirando distraídamente el paso de las caravanas, cuando de repente sus ojos se fijaron en un arrogante mancebo.

PAYASO

—... que iba montado en un maravilloso caballo blanco... La princesa, al verlo, sintió una profunda emoción que nunca antes había experimentado. El mancebo, tras mirar a su alrededor como si buscara algo, espoleó su caballo y se perdió entre la multitud que llenaba el zoco.

⁶¹ Pedro F. Miret, *Prostíbulos*, *op. cit.*, p. 78.

PAYASO

—... La princesa lo buscó con la mirada una y otra vez, pero el mancebo había desaparecido...

PAYASO

... Todos los esfuerzos para encontrarlos [*sic*] fueron inútiles. Parecía que la misma tierra se lo había tragado... La princesa se puso muy triste.

PAYASO

—Su padre, el Rey, se desvivía para ahuyentar su tristeza, pero todo en vano... Ni los mejores bufones, ni los más hábiles encantadores traídos de lejanas tierras, ni los más ingeniosos cuentistas del Siglo podían arrancarle una sonrisa... Un día, la princesa caminaba por el jardín entregada como siempre a sus tristes pensamientos, cuando de repente, de detrás de un árbol salió una mujer muy vieja, que se acercó a la princesa sonriendo y le puso con grandes muestras de respeto una manzana roja y apetitosa, ante sus ojos y le dijo: ¡Oh, bella princesa, has de saber que esta es una manzana mágica...

[...] ⁶²

Como ya he mencionado folios arriba, el otro relato oral que se cuenta en la película, es el que recrea miretíamente el naufragio del *Titanic*.

Finalmente, *La hora de los niños* y “El narrador” son dos mielgos, aunque el gemelo cuentístico ha vivido cuatro décadas más para contarnos la suerte del otro mellizo.

⁶² Pedro F. Miret, “La hora de los niños”, ff. 2-3, México [1969], 10 folios numerados a mano, fotocopia del original; tiene estampada la leyenda con un sello: “ENGEGANGEN / - 7. Juni - 1989. Erled ___”. Centro de Documentación e Información de la Cineteca Nacional, clasificación G-03160.

Presumiblemente las acotaciones son del director, quien escribió sobre los folios indicaciones tales como el fin de cada rollo, entre paréntesis; la continuidad de un parlamento, la ausencia de diálogo en una escena, la conclusión de la película; asimismo correcciones como la siguiente: “Calle Providencia 29” —título de una futura película de Ripstein (*El naufragio de la calle de la Providencia*, 1971, 50 min., con entrevistas a Carlos Fuentes, Lilia Prado, Max Aub y Carlos Savage), donde el personaje central fue Luis Buñuel, quien habitó en esa dirección postal—, la cual fue tachada y en el margen izquierdo anotado “Calle del Olmo”. Y así hay más correcciones, supresiones y apostillas a lo largo de los diez folios.

JOHNNY SEPULTÓ A SUS PAISANOS

Después de *La hora...*, apenas transcurrió un año para la puesta en escena de otro de sus guiones (1970), en una producción internacional, que retoma una corriente cinematográfica de hacer cine en México; es decir, la parodia, el pastiche y la paráfrasis del *western*, esa formulación estadounidense de recrear la vida campirana a la vez que silvestre del “viejo oeste”. Ocasión que sirve a Miret y al director, José Bolaños, para expresar sus obsesiones temáticas, entre ellas, los problemas sociales (la guerra de secesión), la convivencia entre las razas (blancos y negros), el cruce de las lenguas (español e inglés, aunque los parlamentos fueron grabados completamente en esta lengua), enlace que se nota en el título mismo de la película (*Arde, baby, arde... Lucky Johnny Born in America*); la rueda de las generaciones; el racismo (el negro liberto Lucius fue interpretado por el actor colombiano Evaristo Márquez).

Evidentemente, ambos incursionaron en otro género, en boga por entonces —el *western*—; agregaron otro aditamento a sus temáticas, por ejemplo, la violencia social o el bandolerismo, que en el caso de Miret, núcleo de esta disquisición, son temas de inserción totalmente nuevos en su producción como guionista.

El extremadamente largo título de la película, *Arde baby, arde. Burn, Baby, Burn. Lucky Johnny Born in America*, también es un factor a resaltar, pues casi todas las nominaciones narrativas o fílmicas de Miret fueron o sustantivas (*Cananea, La Puerta, Nuevo Mundo, Bloody Marlene*), o frases adnominales (*La hora de los niños*, “La princesa del crimen”, “El hombre del abismo”...). Y digno de mencionar que es la única película donde participó, o

narración que pergeñó, cuyo título es bilingüe, rasgo plenamente miretiano, donde se acoplaron el inglés y el español.

El argumento es sencillo: Dos protagonistas en contraste, un hombre viejo (James Westerfield como John Appleby), de oficio sepulturero, y un joven (Glen Lee como Johnny), su ayudante, se dedican al negocio de enterrar a los muertos a cuenta del gobierno norteamericano durante la guerra de secesión. A Johnny lo inicia Mr. Appleby en el negocio de recoger y enterrar cadáveres, a cambio de recibir un vale oficial que eventualmente les pagará el gobierno al final de la guerra, pero el joven Johnny descubre que el negocio le traería mayores rendimientos si él mismo proporciona la materia prima, es decir, más muertos, más cadáveres, así nace el “matón de buena fe”, cuyo transcurrir vital es tensado por dos cabos: el recuerdo de su primer y único amor (Venetia Vianello como María St. John), y la comprensión de las motivaciones por las cuales los hombres luchan por la justicia, sin entenderlas nunca, pues muere en un duelo, ajustando cuentas con Jack Poggin (interpretado por Virgil Frye) por el amor de María.⁶³

El *chili western*, la versión mexicana del *spaghetti western*, a su vez adaptación del *western* estadounidense, hizo su aparición en 1968, justamente

⁶³ Para informarse de las *addendas* y supresiones de que fue objeto la película, conviene que el lector interesado navegue por el expediente de José Bolaños, E-0026, que el Centro de Documentación e Información de la Cineteca Nacional tiene entre sus acervos. También puede leerse la sinopsis, los avatares de la película y el comentario crítico de Emilio García Riera, en *Historia documental del cine mexicano, 1970-1971*, México, Universidad de Guadalajara-CNCA-IMC, 1994, pp. 59-62; igualmente resulta útil la lectura de la entrevista con José Bolaños, en José Luis Jiménez, “Arde, baby, arde. Una filmación a alta temperatura”, fotos de Jorge Russek, en *Suplemento de Espectáculos de El Heraldo de México*, núm. 233, 3 de mayo de 1970, pp. 8-9.

con Alberto Mariscal, “el hábil cultivador del *western* mexicano”,⁶⁴ con quien Miret participaría como guionista en *Bloody Marlene. El brazo de oro*, siete años más tarde.

Un año antes, escribió un guión llevado a la pantalla grande que se convirtió en un dolor de cabeza para la censura de la Secretaría de Gobernación, para el director, el escritor, así como para la hermana del entonces presidente de la República.

1 MILLÓN 250 DÓLARES

Nuevo Mundo, Gabriel Retes (director), México, Conacine, 1976, 113 min. 135 mm. Reparto: Elpidia Carrillo, Aarón Hernán, Jorge Santoyo, Bruno Rey, Juan Ángel Martínez, Jaime Manterota. Escenografía de Xavier Rodríguez; dirección musical de Raúl Lavista. Argumento y guión de Pedro F. Miret.

“Sinopsis: A principios del siglo XVII los conquistadores enfrentan el temor de un levantamiento indígena y su rechazo del cristianismo. Fray Pedro Francisco de Cabañas (Aarón Hernán) y el escultor Manuel Ortiz (Juan Ángel Martínez) fabrican una imagen religiosa usando a una nativa como modelo (María Rojo). Manuel sale con la imagen proclamando que se le apareció y se le ordenó pedir a los españoles que traten con dulzura a sus pequeños hijos indígenas. Ellos deponen su actitud rebelde y adoran a la nueva imagen. Sus

⁶⁴ Gustavo García y José Felipe Coria, en *Nuevo cine mexicano*, México, Clío, 1997, p. 25; en “El *chili western*”, pp. 24-25, ofrecen los autores un panorama general del género, aparición, películas, directores, temáticas y declive.

creadores son muertos para evitar que hablen.”⁶⁵ Fue estrenada el 10 de agosto de 1978, en cinco cines de la ciudad de México.

Aunque el argumento e historia es de Miret, Retes intervino en ella insertando pasajes de la *Visión de los vencidos*, el libro de Miguel León Portilla, intervencionismo que desagradó al autor de origen catalán, por lo que la proyección de la película no lleva sus créditos correspondientes. El cineasta lo expresó en una entrevista: “[...] me dieron a seleccionar varios guiones, entre ellos el de *Nuevo Mundo*, escrito por un catalán de gran talento, Pedro Miret. Yo a mi vez le metí la parte de ‘la visión de los vencidos’. No nos pusimos de acuerdo y por eso no hay crédito de guionista.”⁶⁶

Más tarde, en un libro homenaje expuso su verdad sobre este asunto en una entrevista realizada por Eduardo de la Vega Alfaro, que reproduzco *in extenso* por su interés:

[Pregunta De la Vega Alfaro a Gabriel Retes] —*Scusa, la sceneggiatura di Miret si chiamava così oppure era basata su qualcuno dei suoi racconti intitolato in quel modo?*

Era il nome della sceneggiatura. Due giorni dopo aver terminato di leggere la sceneggiatura (leggo molto rapidamente), parlai con Vega Tato per dirgli che volevo fare El inquisidor, però a condizione di apportare una serie di cambiamenti. Vega Tato rifiutò; disse che si trattava di un progetto che voleva fare Alberto Issac e che anche Jaime Casillas intendeva fare: entrambi erano amici di Miret. Risposi che proprio lui, Vega Tato, mi aveva dato l'autorizzazione di scégliere; commentò che era così, ma che non avrebbe mai immaginato che avrei scelto proprio quello. Diventai molto determinato e gli dissi: «Comunque, questo è il film che voglio fare,

⁶⁵ Centro de Documentación e Información de la Cineteca Nacional, *Nuevo Mundo*, exp. A-01022. Ficha de Filmes Nacionales, s.p. s.f.

⁶⁶ Armando Ponce y Columba Vértiz, “‘Nuevo Mundo’, película enlatada desde 1977”, en *Proceso*, 8 de septiembre de 2002, p. 71.

non mi avevi avvisato di nulla!» Io ero pieno della superbia dei miei 28, 29 anni. Alla fine, Vega Tato accettò e gli ripetei che desideravo fare qualche cambiamento. Si offrì di fissare un appuntamento con Miret per parlare di questo. Ottenne l'appuntamento e andai a trovare Miret, che viveva nella calle Copenhaguen; giunsi accompagnato da Luz María Roja, che avevo nominato di fatto il mio incaricato della produzione per il film. La prima cosa che dissi a Miret, che come sai era catalano, fu che sentivo che la trama della sceneggiatura aveva una prospettiva carica dal lato spagnolo e che mi sarebbe piaciuto adeguarla ad un'altra prospettiva. La mia spiegazione fu che, siccome dovevo dirigerla io, dovevo adattarla un po' alla mia visione e Miret accettò di buon grado forse perché, come ti dicevo, conosceva il mio film e gli era piaciuto. Luz María ebbe la precauzione di chiedere a Miret una lettera diretta alla sezione degli autori nella quale mi autorizzava a fare i cambiamenti che consideravo convenienti. Lui accettò, la scrivemmo subito, la firmò e allora andai a cominciare il lavoro di adattamento. Un mese o un mese e mezzo dopo tornammo, Luz María ed io, per leggergli i cambiamenti; eravamo già entrati nella fase della produzione del film. Iniziai a leggere, e dopo quattro paragrafi mi chiese di fermare la lettura e mi cacciò di casa dicendo che ciò non aveva nulla a che vedere con quello che aveva scritto, che era un insulto alla sua condizione di autore, etc.: «Vattene subito!», gridò alla fine. Uscimmo dalla casa di Miret e immediatamente andammo al Condominio Cinematografico dov'erano gli uffici di Rodolfo Echeverría; ci ricevette e gli spiegammo la situazione. Gli dissi: «Guarda, si suppone che io faccia El inquisidor e siamo molto avanti con le riprese (non ricordo se avevo già cambiato il titolo in Nuevo Mundo), però è sorta una divergenza con lo scrittore perché non ho studiato la Visión de los vencidos, il testo di Miguel León Portilla riguardo alla conquista del Messico, e ho deciso di invertire la situazione. Non voglio avere dei problemi con Miret o con te; se vuoi, faccio un altro film e che questo lo facciano altri dei miei colleghi». Per lo più, gli dissi della lettera nella quale Miret mi aveva autorizzato i cambiamenti. Lasciai una copia della mia sceneggiatura e un'altra di Miret; tutto questo accadde un venerdì. Il lunedì seguente (perché Rodolfo, essendo fratello del Presidente della Repubblica, prendeva le decisioni senza bisogno di ascoltare consigli né altro del genere) ricevetti una telefonata di Rodolfo nella quale mi disse: «Mi piace molto di più la tua versione, fai il film senza problemi». E fu il via libera per fare Nuevo Mundo...⁶⁷

⁶⁷ Eduardo de la Vega Alfaro, "Il caso Nuevo Mundo", en *Le scommesse di Retes*, prefazione di Paco Ignacio Taibo II, Venezia, 1999, APCLAI, pp. 58-59.

Por cortesía al lector y para no saturar las notas al pie, dispongo aquí de la traducción:

—Disculpa, ¿el guión cinematográfico de Miret se llamaba así, o bien, estaba basado en alguno de sus cuentos titulado de ese modo?

Era el nombre del guión. Dos días después de haber terminado de leer el guión (leo muy rápido), hablé con Vega Tato para decirle que quería hacer *El inquisidor*, pero con la condición de incluir una serie de modificaciones. Vega Tato se negó; dijo que se trataba de un proyecto que quería hacer Alberto Isaac y que también Jaime Casillas pensaba realizar: ambos eran amigos de Miret. Respondí que él mismo, Vega Tato, me había dado la autorización para elegir. Comentó que así era, pero que nunca habría imaginado que yo escogería precisamente eso. Me puse muy firme y le dije: “¡Como sea, ésa es la película que yo quiero hacer; no me habías avisado de nada!” Yo estaba lleno de la soberbia de mis 28, 29 años. Por fin Vega Tato aceptó, y yo le repetí que deseaba hacer alguna modificación. Se ofreció a concertar una cita con Miret para hablar con él del asunto. Obtuvo la cita y me encontré con Miret, que vivía en la calle Copenhague. Llegué acompañado de Luz María Roja, que de hecho había nombrado como mi encargada de producción para la película. Lo primero que dije a Miret —que, como sabía, era catalán— fue que yo sentía que la trama del guión tenía una perspectiva cargada del lado español y que me habría gustado adecuarla a otra perspectiva. Mi explicación fue que, si yo iba a dirigirla, debía adaptarla a mi visión; Miret aceptó de buen grado, quizás porque, como te decía, conocía mi película y le había gustado. Luz María tuvo la precaución de pedir a Miret una carta dirigida a Derechos de Autor, en la cual se me autorizaban los cambios que yo consideraba convenientes. Él aceptó, la escribimos, la firmó y entonces comenzó el trabajo de adaptación. Un mes, o un mes y medio después, Luz María y yo regresamos para leerle las adaptaciones; habíamos entrado ya en la fase de la producción de la película. Comencé a leer y, después de cuatro párrafos, me pidió detener la lectura y me expulsó de su casa diciendo que eso no tenía nada que ver con lo que él había escrito, que era un insulto a su condición de autor, etcétera. “Lárguense de inmediato”, gritó por fin. Salimos de la casa de Miret e inmediatamente fuimos a las oficinas de Rodolfo Echeverría; nos recibió y le explicamos la situación. Le dije: “Mira, se supone que yo haría *El inquisidor*; estamos muy adelantados con las tomas (no recuerdo si ya había cambiado el título a *Nuevo Mundo*); sin embargo, ha surgido una divergencia con el escritor porque no he estudiado *La visión de los vencidos*, el

texto de Miguel León Portilla en torno a la conquista de México, y he decidido invertir la situación. No quiero tener problemas con Miret o contigo; si quieres, hago otra película y que ésta la hagan otros colegas míos.” Además, le dije lo de la carta en la cual Miret me había autorizado los cambios. Dejé una copia de mi guión y otra del de Miret. Todo esto sucedió un viernes. El lunes siguiente (porque Rodolfo, siendo hermano del presidente de la República, tomaba decisiones sin necesidad de escuchar ningún tipo de parecer) recibí un telefonema de Rodolfo a través del cual me dijo: “Me gusta mucho más tu versión, haz la película sin problemas.” Y ése fue el camino abierto para hacer *Nuevo Mundo*.⁶⁸

Buena parte de la historia documentada de esta película, se encuentra en una entrevista realizada para un semanario, donde se asienta que la película fue censurada y enlatada por Margarita López Portillo, entonces directora de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), quien decidió que sólo debía proyectarse, sin publicidad, durante cuatro días en salas de poco aforo y distantes de los corredores culturales de la ciudad, por este caprichoso modo fue exhibida en los cines Alameda, Atoyac, Ciudadela, Tlalpan y Cinema Aragón.⁶⁹

Sin embargo, la película participó y logró cierto éxito en los festivales de Colonia (Alemania), Filmes del Mundo de Montreal (Canadá), Cine Ibérico, Latinoamericano y Europeo de Arcachón (Francia), aunque en ninguno obtuvo distinción importante; sí, en cambio, recibió la predilección del público asistente a ellos.⁷⁰

⁶⁸ Traducción de Homero Quezada.

⁶⁹ Armando Ponce y Columba Vértiz, *op. cit.*, pp. 70-74.

⁷⁰ Centro de Documentación e Información de la Cineteca Nacional, *Mundo Nuevo*, exp. A-01022. Ficha de Filmes Nacionales, recortes de prensa de la época pertenecientes a los diarios *Unomásuno* (2 y 9 de septiembre de 1992 [sección Ciencia, Cultura y Espectáculos, pp. 32 y 26, respectivamente]); *Excelsior* (sección Espectáculos, 2 y 8 de septiembre de 1992 [pp. 3, 7 y 3E, respectivamente]); *El Heraldo* (3 de

En su comentario a la película, Emilio García Riera afirmó:

Llegó a temerse que *Nuevo Mundo* fuera prohibida, dados los muchos titubeos oficiales previos a la exhibición pública de la cinta. Al fin, un estreno temeroso, tardío y deslucido, castigó a una de las películas históricas más audaces y originales que haya hecho el cine del país, pues el catalán Pedro F. Miret, autor de su muy interesante guión, y el realizador Gabriel Retes se propusieron con ella algo tan expuesto como la desmitificación de un milagro —la aparición de la Virgen de Guadalupe al indígena Juan Diego— manejado por el pensamiento conservador y aceptado por la gran mayoría católica de la población como el acontecimiento fundador de la nacionalidad mexicana.⁷¹

Conviene recordar que, en los años setenta, dominaba el régimen político priísta, en el que los temas INTOCABLES, tabú de la clase política y la sociedad mexicana, fueron la figura presidencial, el ejército y la virgen de Guadalupe. De los dos últimos se preserva hasta ahora su inviolabilidad temática, uno por ser garante de las instituciones y el otro, por haberse convertido en mito fundacional de la nacionalidad criolla.

El analista político Miguel Ángel Granados Chapa expuso sobre dos asuntos que distinguen al filme:

Lo verdaderamente trascendente de *Nuevo Mundo*, sin embargo, es la desmitificación del guadalupanismo. Allí se narra cómo un dignatario eclesiástico urdió una mentira, piadosa en el mejor de los casos, para evitar la permanente inconformidad de los

septiembre de 1992 [sección Espectáculos, p. 8D]) y *Novedades* (2 de septiembre de 1992 [sección Espectáculos, p. 24E]). Ninguno de los recortes lleva indicada la página o sección.

⁷¹ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, México, Era, vol. XVII, p. 276. Aparte de los elogios ofrecidos por el crítico cinematográfico, también señaló en la película graves inconsistencias narrativas, por ejemplo, diálogos inapropiados a los personajes, la utilización de la actual bandera española, de un zapateado flamenco; para él, *Nuevo Mundo* no resultó “ni verosímil ni convincente”, *loc. cit.*

conquistados: inventar una virgen india que, pintada por un artista nativo, se fingiera resultado de una aparición celestial.

¿Tenemos derecho los ciudadanos a que se nos plantee, en una sala cinematográfica, el problema del uso político de la religión; o carecemos de ese derecho? En los hechos se ha respondido negándonoslo. En la cinta se invirtieron doce millones de pesos, dinero público, procedente de los impuestos pagados por los ciudadanos. Aunque fuera sólo por un elemental mecanismo de compensación, los contribuyentes deberían poder ver lo que se hizo con esa porción de sus tributos. Y sin embargo, no es así. Una anónima, frágil, timorata conciencia, determinó que la película mencionada no sea exhibida. Para colmo, lo decidió tardíamente, pues ya se había anunciado la próxima puesta en pantalla, en una sala capitalina, de esta película destinada, al parecer, a engrosar el archivo negro de la censura mexicana que tan brutalmente sigue impidiéndonos ver películas como *La Sombra del Caudillo*.⁷²

Además de filmarse en Panavisión, el formato más grande entonces, *Nuevo Mundo* tuvo un presupuesto de producción de “1 millón 250 dólares”⁷³ (doce millones de antiguos pesos), lo que la distingue como la película con más financiamiento en el cine nacional hasta ese momento. Treinta años después sale de las bodegas donde estaba enlatada para su difusión comercial en formato DVD y remasterizada con sonido Dolby estéreo.

En *Nuevo Mundo* hay seis líneas temáticas excepcionales que considero de interés destacar, y, consiguientemente, explorar, pues forman parte de los estilemas narrativos del argumentista. Una es la conquista y la evangelización de México, los conquistadores españoles, los aborígenes, la lengua nativa y el guadalupanismo, uno de los mitos fundacionales del ser mexicano.

⁷² Miguel Ángel Granados Chapa, “Derecho de pocos”, en *Siempre!*, núm. 1303, 14 de junio de 1978, México, p. 10.

⁷³ Armando Ponce y Columba Vértiz, “‘Nuevo Mundo’, película enlatada desde 1977”, *op. cit.*, p. 72.

El descubrimiento de América ya lo había tocado Miret en uno de sus guiones inéditos, en el que exploraba la conquista de América con una vuelta de tuerca.⁷⁴

La evangelización, segunda línea temática, es cuestionada aquí con excepcional valentía considerando los valores puestos en entredicho: las órdenes religiosas, el trabajo forzado, el régimen laboral esclavo, la mano de obra indígena, la violencia, el ejercicio del poder por la Inquisición.

La tercera línea temática, los conquistadores, son representados por los soldados y los frailes, que procuran el dominio de las almas, el beneficio de las tierras y sus frutos en beneficio propio.

Los habitantes nativos, la cuarta, poseedores de una civilización, una cultura y una religión sobre la que intentan los conquistadores sobreponer la suya a través del ejercicio de la violencia y la colonización del imaginario.

La lengua nativa es la quinta, que se expresa en los parlamentos en náhuatl, traducidos en los subtítulos, con que se comunican los actores que representan a los indígenas. Éste es un elemento permanente en los guiones fílmicos de Miret, que se localiza, por ejemplo, en *Cananea* donde hay copiosos diálogos en inglés, o “El hombre del abismo”, donde hay expresiones en otras lenguas distintas al español, entre otras películas suyas.

La última línea temática, trata la mancuerna entre un mestizo, Manuel Ortiz, cuyo oficio es la escultura en piedra de “ídolos” aborígenes y en madera de figuras religiosas cristianas, y la inteligencia de uno de los monjes, fray

⁷⁴ Para mayor detalle, véase el capítulo V, “Inédita (Dramática, fílmica y cuentística)”, en particular el apartado “El hombre del abismo”.

Pedro Francisco de Cañas, nace la idea de la creación de un lienzo que representara a una imagen femenina con biotipo indígena en actitud de rezo para amainar el motín que confabulan los indígenas entre sus comunidades para deshacerse del yugo colonial.

Después de su creación, el mestizo ondea la imagen estampada en un estandarte, que es bien acogida por los grupos soliviantados, que previamente habían quemado una hacienda y amenazaban con tomar el casco de otra para acabar con los “gachupines”, en una noche de san Bartolomé nativa. La proclama de Manuel afirmaba que la imagen se le había aparecido para suplicarle que diga a los españoles que traten con dulzura a los indígenas, sus pequeños hijos. Entonces los indígenas se apaciguan, renuncian a sus “ídolos”, los destruyen y comienzan a venerar a la nueva imagen. El milagro se ha realizado.

A salvo los peninsulares, pasan a liquidar a los creadores de la imagen: el escultor junto a su modelo son asesinados a tiros por un grupo de soldados; el creador intelectual de la imagen es balaceado por la espalda por órdenes del alto clero para evitar que algún día pueda conocerse la verdad.

De la conjunción de esos factores, nació entonces el culto a la imagen femenina, que no es otra la aludida que la virgen del Tepeyac.

De esta película el argumentista Miret retiró sus créditos, como ya mencioné en otro folio; éste fue su primer desplante como autor por un desacuerdo con el director; el segundo también por desacuerdos con el cuarteto de directores que llevaron a escena sus adaptaciones, lo llevó a renunciar a sus correspondientes reconocimientos en la cortinilla de los créditos autorales.

Así registró aquel episodio Tomás Pérez Turrent, su amigo:

La censura congeló la película y permitió su exhibición sólo tres años después de haberse terminado y lo peor es que pidió varios cortes en partes que eran “subversivas”, por lo tanto fundamentales.

Pedro F. Miret pidió (exigió) que su nombre fuera borrado de los créditos porque no estaba de acuerdo ni con los cortes de la censura (que se habían hecho por orden de las autoridades) ni los cortes que había hecho el cineasta Gabriel Retes, sin respetar la ley del derecho de autor. Hay que lamentar que *Nuevo mundo* haya sido así tratada y que la propia hermana del entonces presidente de la república mexicana, la señora doña Margarita López Portillo, ordenara llena de indignación los cortes a la película por “blasfema y sucia”.⁷⁵

Algunas de esas líneas temáticas también se encontrarán representadas en su siguiente participación como argumentista. Otro episodio sangriento de la historia mexicana, como lo fue la colonización española, fue abordado por Miret en *Cananea*, quizá su única historia “comprometida” con los desheredados.

HISTORIA SOCIAL DEL HÉROE

Cananea fue la única película donde participó Miret en la elaboración de un argumento cuyo filme fue dirigido por una mujer, Marcela Fernández Violante (México, 1942), la realizadora que más largometrajes ha dirigido en Latinoamérica.

Un gambusino estadounidense, Mr. Greene, se interna en territorio mexicano en busca de fortuna. Tras un dilatado peregrinar en el desierto

⁷⁵ Tomás Pérez Turrent, “El universo de Pedro Miret”, en “Pedro F. Miret, letra e imagen”, en “La Jornada Semanal”, núm. 463, 18 de enero de 2004, pp. 3, 15.

encuentra una veta, cuyo financiamiento para explotarla lo consigue más tarde. Esteban Baca Calderón, años después, llega a Cananea a trabajar en las oficinas del complejo minero. Rápidamente advierte las diferencias entre los trabajadores estadounidenses, que son bien compensados, y los mineros mexicanos, que son explotados impunemente. Por una reducción de personal la rebelión aflora. Calderón Baca organiza a los mineros para sostener la huelga; sus demandas son por reinstalación de los despedidos y homologación de salarios. Greene contrata a los *rangers* para resolver a su modo el conflicto laboral, éstos cruzan la frontera mexicana y actúan a su modo; cuando los rurales llegan a la población de Cananea los caminos están cubiertos de cadáveres. Esteban es encarcelado, pero logra su propósito de concientizar a los mineros, “despertar la conciencia de la clase explotada”. Ésta es la sinopsis de la película, pero vayamos a los ecos, los símbolos y las presuntas moralejas. Después a los estilemas miretianos.

Para Gabriel Figueroa, esta película fue una de sus más importantes realizaciones fotográficas en la década de los setenta, por la que le otorgaron un reconocimiento en el Festival de Karlovy-Vary, efectuado en Checoslovaquia.

Las películas más importantes que filmé en la década de los años setenta fueron: *María*, de Jorge Isaacs, en Colombia; *Coronación*, de José Donoso; *La Generala*, con María Félix; *Divinas palabras*, de Valle Inclán, dirigida por Juan Ibáñez; *Los hijos de Sánchez*, de Oscar Lewis, y *Cananea*, con la dirección de Marcela Fernández Violante.⁷⁶

⁷⁶ Gabriel Figueroa, *Memorias*, México, UNAM-El Equilibrista, 2005, p. 260.

En esta remembranza resalta que la filmografía mencionada sean, en su mayoría, adaptaciones de novelas hispanoamericanas del siglo pasado (Colombia, Chile, España, México), más un clásico de la antropología social anglosajona (Estados Unidos) surgido en la misma década, aunque ahí la idiosincrasia mexicana tiene una densidad abrumadora. Y también que, mayoritariamente, los directores y la actriz mencionados sean mexicanos. Por las mismas circunstancias, en nada demeritaría el registro del nombre de Pedro F. Miret, guionista, entre ellos.

Producida el mismo año que *Nuevo Mundo* pero estrenada comercialmente dos años después (1978), *Cananea* aborda igualmente un tema social: la primera huelga obrera en la historia mexicana reciente, cuyo conflicto obrero patronal se resolvió a sangre y fuego: la represión de los mineros por parte de los *rangers* que cuidaban de los bienes de la compañía minera.

El argumentista otra vez toca el binomio de la colonización y el avasallaje, que en otro momento había expresado en una película precedente, como la explotación de la mano de obra autóctona (los mineros), el usufructo de las riquezas naturales para beneficio de los “patrones gringos”, la segregación y discriminación de los mexicanos, la apropiación y enajenación de los bienes de la tierra (el cobre) por parte del coronel William Cornell Green, el ejercicio del poder sobre los hombres y las almas, así como el beneficio de los salarios miserables. Por supuesto, el derramamiento de sangre también sucede, en la muerte de una docena de mineros y el encarcelamiento de los líderes magonistas Esteban Baca Calderón (interpretado por Carlos Bracho) y Manuel Diéguez (interpretado por José Carlos Ruiz).

En el comentario de García Riera sobre esta película observa cierta predilección por el “enemigo”, es decir, los gringos, por el “acopio de detalles” que inclina los asuntos por su peso hacia su bando: la música, los gambusinos, el *western*, los *rangers*, Pat Garrett contando la muerte de *Billy the Kid*, la invasión económica observada en un parlamento de Greene.⁷⁷ En fin, su análisis ubica, pero no es un *dictum* irrefutable.

Otra lectura, debida a Gustavo García y José Felipe Coria, dimensiona los valores simbólicos que encierran las películas que observaron la historia social mexicana del periodo echeverrista. Así lo diseccionó el historiador:

[...] Un añadido de fertilidad insospechada: la muerte final del héroe, el fracaso inmediato del rebelde, la victoria pospuesta para mejor ocasión.

[...]

La política de “apertura democrática” desplegada por el gobierno de Luis Echeverría entendió la revisión histórica como una herramienta política necesaria. En el caso del cine, se abordaron las zonas oscuras de las épocas míticas, sobre todo la revolución y otras aledañas [...]

La masacre parecía no tener fin. Jamás murieron tantos insurrectos en la pantalla como durante el sexenio echeverrista: cayeron, abatidos por el opresor, mineros en huelga (*Actas de Marusia*, Miguel Littin, 1975; *Cananea*, Fernández Violante, 1976), tomochitecos, juaristas (*Aquellos años*), Francisco Villa (*La muerte de Pancho Villa*, Mario Hernández, 1973); el socialista yucateco Carrillo Puerto (*Peregrina*, Hernández, 1972), todo tipo de revolucionarios (*El principio*, Gonzalo Martínez, 1972; *Los de abajo*, Servando González, 1976). La moraleja era clara: inútil oponerse al poder.⁷⁸

⁷⁷ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, 1974-1976*, vol. XVII, México, Universidad de Guadalajara-CNCA-IMC, 1994, p. 319.

⁷⁸ Gustavo García y José Felipe Coria, “Historia y masacre”, en *Nuevo cine mexicano*, México, Clío, 1997, p. 29.

Aunque levemente panfletarios, esos apuntes de historia social del cine mexicano durante el echeverriato no dejan de ser certeros.

El guión de esta película surgió de los talleres de escritura que impulsaba Josefina Vicens, quien fundó y desarrolló el Taller de Escritores Cinematográficos, que operó entre 1974 y 1978, del cual surgieron *Canoa*, de Tomás Pérez Turrent (dirección de Felipe Cazals, 1975); *Renuncia por motivos de salud*, de Josefina Vicens (dirección de Rafael Baledón, 1975); *Los indolentes*, de Rubén Torres, José Estrada y Hugo Argüelles (dirección de José Estrada, 1977); según recuerda Jaime Casillas, su amigo y discípulo, también surgieron de esa especie de “colegio de escritores”, *Las poquianchis*, *Los albañiles*, *Chin Chin el teporocho*, *Cuartelazo*, *El rincón de las vírgenes*.⁷⁹

Folios atrás comenté que en *Cananea* hay incluso parlamentos en inglés no traducidos en la película; por ejemplo, la conversación minimalista que establecen al inicio de la película dos gambusinos, Nolan y Greene; o bien, cabe como otro ejemplo, el siguiente diálogo entre anglosajones y un mexicano, entresacado del guión cinematográfico, donde no se habla inglés, pero tampoco se domina el español:

PRISCILLA sale de la tienda y GREENE la ve irse. Luego se vuelve hacia el tendero y levantándose la camisa le muestra la orilla de los calzones.

⁷⁹ Enrique González Casanova, “Josefina Vicens”, en *Escritores del cine mexicano sonoro*, México, UNAM, 2003, CD ROM; véase también, Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo, “Josefina Vicens en el cine”, en “Confabulario”, suplemento cultural de *El Universal*, año 3, núm. 144, 20 de enero de 2007, pp. 8-10; “Jaime Casillas: ‘Una relación con el universo de la soledad’ ”, p. 9, apartado donde también recuerda que Miret fue parte del grupo fundador del mencionado taller de guiones.

El TENDERO, que ha comprendido, le dice:

TENDERO

Calzoncillos.

GREENE sonríe y dice con dificultad, en español:

GREENE

Cal-zon-ci-llos.

Luego GREENE le *[sic]* dice en ingl es sabiendo que no le va a entender.⁸⁰

La pretensión de la realizadora era filmar en dos idiomas, en ingl es la parte que correspondía a los personajes de nacionalidad estadounidense; en español la que tocaba a los mexicanos. Las secuencias habladas en ingl es llevan subt ıtulos en español, pero no sucede lo mismo en el DVD, que carece del subt ıtulaje exigido a toda película comercializada en la denominada “región 4”.

Cierro mi reseña a *Cananea* comentando que los finales trágicos de Miret son muy usuales cuando procura abordar temáticas sociales. En *Nuevo Mundo* los artífices intelectuales y materiales de la invención del mito guadalupano son ejecutados por la espalda por una soldadesca; en *Cananea* tanto el héroe anarquista como el empresario gringo de la mina mueren: uno en la fortaleza porfiriana de San Juan de Ulúa; el otro por un torpe accidente, pues los caballos se desbocan, Green pierde el control de la carreta y se vuelca.

⁸⁰ Pedro F. Miret, “La huelga de Cananea”, argumento y guión de Marcela Fernández Violante y Pedro Miret *[sic]* (Segundo tratamiento), México, Conacine, 1976, f. 16. Véase la nota 9 del capítulo v, “Inédita (Dramática, filmica y cuentística)”, como otro ejemplo del desencuentro entre culturas, idiosincrasias y entendimientos malogrados de los pueblos en contacto. En ambos casos el verbo utilizado por el guionista es entender: “-.No entiendo”, dice Cristóbal en “El hombre del abismo”; y “Luego Greene le *[sic]* dice en ingl es sabiendo que no le va a entender”, en un parlamento de “La huelga de Cananea”.

En las dos incursiones en el *chili western*, como exige el género, naturalmente los protagonistas mueren acribillados, masacrados o asesinados; el botín traspasado de manos amigas a enemigas y las beldades rubias también fenecen. Siguiendo una fórmula del éxito: sangre, amor y balas, los tres ingredientes del *western*. *Bloody Marlene*. *El brazo de oro* y *Arde baby, arde...* obedecen a esa lógica interna de las convenciones genéricas.

Sus restantes colaboraciones fronterizas —por lidiar en las fronteras de los géneros de misterio, terror y gótico—, carecen de esos elementos, pues sus convenciones exigen otro tipo de tensiones dramáticas como de ingredientes literarios. Así, *La Puerta* e *Historias violentas* se apegan a una poética del misterio, el gótico urbano contemporáneo y el terror doméstico.

La segunda colaboración de Miret en el *chili western* se apega a las convenciones genéricas, pero ahora colabora con su precursor, Alberto Mariscal, el cineasta que ideó la secuela de los hermanos Almada; es decir, un cine de bajo presupuesto con los ingredientes primarios del género de acción: balazos, persecuciones, mujeres exuberantes, dineros a raudales, un erotismo desbocado, una sexualidad populista y enfrentamientos con el orden policial, más el ingrediente activo del narcotráfico.

EL CHILI WESTERN: SUCIO, FEO Y AMENO

Bajo la dirección de Alberto Mariscal, *Bloody Marlene*. *El brazo de oro* (1977), es un *western* que tuvo como intérpretes principales a Hugo Stieglitz, Héctor Bonilla y Martha Navarro. Los *westerns* de Mariscal son considerados los precursores del *chili western*, la respuesta mexicana al *spaghetti-western* italiano.

Dado que me ha sido imposible ver la película, el siguiente comentario está basado en el análisis del guión cinematográfico que escribió Miret, asumiendo que hay un barranco de por medio entre el guión y su realización cinematográfica. De hecho, los asumo como dos textos —complementarios entre sí—: uno narrativo y el otro visual; sin embargo, en su realización, mejor dicho, en su puesta en escena, el primero excluye al director; el segundo, al guionista. Considero que en esta premisa de exclusión se sustenta el así llamado “cine de autor”. El ejemplo óptimo de este aserto se localiza en la problemática reseñada al abordar *Nuevo Mundo*, donde las intromisiones del realizador colisionaron con los horizontes creativos del escritor.

Otro caso ilustrativo se encontrará al documentar las incidencias presentadas durante la filmación de “Cinco historias violentas”, título del autor dramático, aunque la quinteta de realizadores rebautizó como *Historias violentas*, título nuevo que nominativamente ganó en precisión y liviandad, no así las aspiraciones del guionista, que se sintió malversado en sus intenciones comunicativas.

En ambos casos, por los conflictos suscitados entre el autor y el realizador —dadas las injerencias de cada director—, Miret retiró su nombre de los créditos en las dos películas. Así, el autor fue eclipsado por el director, quien se ganó los laureles. En la disputa entre la palabra y la imagen, la historia de palabras perdió ante la imagen en movimiento. El nitrato de plata absorbió a la tinta. La perspectiva del autor perdió ante la visión del director.

En sí mismo, el guión de “Bloody Marlene” se distingue por la abundancia de personajes, la invención del poblado (Matafaluga), el género *western*, en el que incursiona por segunda ocasión el autor, los escenarios del

desierto, los personajes de “torva catadura” (f. 9), el léxico campirano, el recurso de los arquetipos para la configuración de los personajes (oficiales francés y prusiano) y, evidentemente, la licuefacción de estos elementos con los recursos temáticos usuales del género (violencia, enfrentamiento entre bien y mal, erotismo; los obligados ingredientes: cantinas, peleas de borrachos, balazos, persecuciones a caballo) y las técnicas cinematográficas empleadas posibilitan realizar la complejidad del argumento. Y su amenidad, pues el guión se deja leer con mansedumbre.

Como en todo enfrentamiento de opuestos —ésa es la naturaleza del *western*—, Tymothy, no el *sheriff*, encarna el bien; mientras que McCutchen y sus diez hijos representan la transgresión, pues ellos forman una horda de forajidos que, violando y robando, causan el terror entre los parroquianos de Matafaluga. Leamos las descripciones de dos personajes, típicas del guión, sustentado en arquetipos, que valen su peso en oro como retrato literario, pero apenas se sostienen como punto de partida para la recreación fílmica, su puesta en escena y caracterización actoral:

Otto, Oficial prusiano. Hombre de unos 40 años. Personaje seco, duro y hermético. Su forma de hablar revela a un hombre absolutamente seguro de sí mismo. Carente de rasgos humanos, pero pleno de iniciativa y vitalidad. Arquetipo del militar prusiano.⁸¹

Dupont: oficial francés. Hombre de unos 35 o 40 años. Frío y calculador. Extrovertido a ratos y hasta con sentido del humor, pero cáustico. Personaje poco simpático pero no desagradable.⁸²

⁸¹ Pedro F. Miret, “Bloody Marlene”, México, Conacite Uno, 1975, en “Descripción de los personajes”, f. 5. Para la catalogación del argumento original, véase la *addenda* del capítulo v, “Inédita (Dramática, fílmica y cuentística)”.

⁸² Pedro F. Miret, “Bloody Marlene”, *op. cit.*, f. 5.

El arma son dos brazos automáticos que están diseñados en el más puro estilo *art nouveau*, las cuales se sostienen del brazo por medio de correas y se articulan a la altura del codo para permitir doblar el brazo. Esta arma recibe impulsos auditivos o nerviosos a través de los ojos para poder accionar en la dirección correcta, hacia donde dispara un tiro a la vez, sin posibilidad de fallar. De ahí proviene el subtítulo de la película.

Ubicada también en el siglo XIX norteamericano, en el mismo periodo de álgida violencia en el oeste que *Arde baby, arde* —la primera incursión de Miret por el *western*—, un militar prusiano (Otto), encarga a Rice que encuentre a alguien sin hábito de disparar para que ensaye con el “brazo de oro”, la Marlene, que da velocidad y puntería a quien la porta. Su posesión trae violencia, muerte, violación.

El comentario de García Riera a la película es desalentador:

Un guión de Pedro F. Miret que debía dar pie a un *western* insólito[,] iba a ser dirigido por Alberto Isaac.

[...]

Supuesto especialista del *western*, Mariscal no logró una suerte de metáfora de las armas manejadas por las superpotencias, como querían Miret e Isaac [...] El resto es silencio ruidoso.⁸³

Posteriormente Miret tuvo su única incursión escenográfica en el cine, en la adaptación al celuloide de *Pedro Páramo, el hombre de la media luna* (José

⁸³ Eduardo de la Vega Alfaro (coord.), “Bloody Marlene”, en *Historia de la producción cinematográfica mexicana, 1977-1978*, Guadalajara, UdG-IMCINE-CNCA-Gobierno del Estado de Jalisco, 2005, p. 139.

Bolaños, 1978), donde Miret diseñó la escenografía de la película, trabajo que le valió un reconocimiento junto al escenógrafo Xavier Rodríguez.

CINCO × CINCO ≠ PEDRO

Durante 1984, un quinteto de jóvenes directores, Víctor Saca, Carlos García Agraz, Daniel González Dueñas, Gerardo Pardo y Diego López, parten de un igual número de cuentos de Miret para llevarlos a la pantalla fílmica, que llevan por título: “Reflejos”, “Servicio a la carta”, “Fuego nuevo”, “Última función” y “Noche de paz”, cada uno dirigiría un corto basado en la adaptación del respectivo cuento, cuyo guión cinematográfico elaboró y firmó Pedro, como ya se mencionó folios atrás, “Cinco historias violentas”.⁸⁴

Las narraciones provienen de sus cuentarios *Prostíbulos* (“Última función”) y *La zapatería del terror* (“Reflejos”, “Servicio a la carta”, “Fuego nuevo” y “Noche de paz”).

En estas historias vuelve a sus temas prototípicos; la lava volcánica de su invención discurre sinuosamente por la cordillera de una imaginación cuentística netamente *rarifcada*. Me explico. Regresa a los personajes inusuales, la violencia soterrada, la convivencia entre condóminos, la nocturnidad, el edificio de departamentos, las relaciones de poder, la relación enfermiza del amo y el esclavo, al retrato de la clase media, a la subordinación

⁸⁴ “Cinco historias violentas”, México, Conacite Dos, SA de CV, 1984, historia y adaptación de Pedro F. Miret, 87 ff. Centro de Documentación e Información de la Cineteca Nacional, clasificación: G00618/0. “Penthouse”, guión técnico de Daniel González Dueñas (ff. 1-33); “Última función” (ff. 34-47); “Mesero” (ff. 48-66); “Noche de paz” (ff. 67-71); “Fiesta” (ff. 72-87).

de las generaciones. En fin, el universo de su cuentalia está representado ahí en posibilidad, acción y consumación.

UN MUNDO EN SEPIA

Ejercida la primera por el escritor fantasma Pedro F. Miret, forjador de un universo literario que se sustenta en la vida cotidiana, la megalópolis citadina y los varios mundos fantásticos. La otra fue practicada únicamente por el escritor jalisciense Juan Rulfo, cuyo mundo literario se sostiene por la vida rural, premoderna, donde la violencia, el silencio y el murmullo conviven con el inframundo, el culto a los muertos y la idiosincrasia del caballerango.

Como *El Viejo y el mar* o *Bajo el volcán*, dos de las cumbres narrativas—inadaptables en términos fílmicos, por su naturaleza—, Pedro Páramo participa de esa imposibilidad técnica de transformarla por medio de la imaginación cinematográfica. Quizá nunca se logre ese trasvase por variadas y complejas razones, estrictamente literarias.

El diálogo de los muertos que se suscita a lo largo y ancho de la magna novela mexicana es técnicamente imposible de recrear con el lenguaje cinematográfico. Ya dos veces se ha intentado. Y el resultado ha sido muy pobre. Igualmente sucedió con las adaptaciones de la novela de Ernest Hemingway y con la de Malcolm Lowry, que fueron meras recreaciones que ilustraban una zacapela marina; o bien, una borrascosa contienda ética consigo mismo: *El Viejo y el mar* y *Bajo el volcán*, en ese orden.

POÉTICAS DE LO RARO Y DEL SILENCIO

En la versión cinematográfica de *Pedro Páramo. El hombre de la media luna* —bajo la dirección de José Bolaños—, sucede lo mismo: el mundo en sepia de la atmósfera, la nostalgia por los desaparecidos, el diálogo de los muertos, la cultura indígena de lo sobrenatural que distingue a la novela, ha sido impregnado innecesariamente de color. De un falso abanico de colores. El reino de Rulfo, como sus fotografías, se anima del blanco y negro. Pero el desamparo, la orfandad, “la remota lejanía” y la pobreza extrema en que viven sus personajes requieren de esa extraña combinatoria de colores con que se logra el sepia.

La atmósfera, aunque será mejor decir, la escenografía literaria, es igualmente imposible de reconstruir, o mejor dicho, de asir. La ruina de las construcciones, la pobreza del campo y la miseria de sus habitantes conservarán su dramatismo si y sólo si se presentan en blanco y negro, o en un tono medio de grises. Insisto, el tiempo marchito sólo podría recrearse visualmente por el sepia. Y ese tiempo ido no es sino el del porfiriato, en su preludio a las contiendas bélicas de la revolución mexicana.

La construcción de dicha atmósfera, en la versión fílmica, se debió nada más y nada menos que a otro Pedro, hijo de otra guerra fratricida, arquitecto de profesión, novelista y dibujante: Fernández Miret. Igualmente taciturno, habitante único de su mundo, rulfianamente taimado.

Emilio García Riera resalta tales ambientaciones junto a la interpretación actoral: “Tiene una muy rica ambientación y contiene imágenes de gran belleza; hay por ejemplo una escena muy inspirada, muy sugerente: Pedro Páramo (Manuel Ojeda) hace sus necesidades mientras evoca voces infantiles y ve los restos de un papalote; acto seguido, el hombre se recuesta y monologa

después de mirar las siluetas de unas palomas sobre una claraboya.”⁸⁵ A su vez nos informa que la versión original tuvo casi ciento noventa minutos de duración, por lo que hubo que cortarle más de sesenta para su exhibición comercial.

En *El hombre de la media luna* conviven esas dos poéticas de la ensoñación: del silencio y la *raridad*. Silente, por su lúcida consideración de la obra genial. Luego de dos obras clásicas, ¿para qué seguir escribiendo? Si con *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* se ha conseguido la inmortalidad. La perpetuidad en el panteón de las letras. El sepulcro en la rotonda de los hombres ilustres. Los demás sería vilipendiada paja. Lo mejor será callar. El silencio.

Rara, extraña la poética. La raridad no sólo lo es por su inusual práctica en la república literaria, sino por ser una estética marginada de los estudios universitarios, además de pertenecer a una subcultura que ha sido llamada, aquí y en la península, “hispanomexicana”. La literatura del exilio. La generación Nepantla. Rara también, como en el caso de la estilística rulfiana, porque no tienen seguidores o prosélitos. No hay rulfitos ni miretitos que se ameriten como tales, ni en el pasado inmediato ni en el presente actual. Hay, sí, una coda de sus temas, una evidente prolongación de sus asuntos, que en los títulos de esa novelística revelan el ascendiente rulfiano. Cito dos casos

⁸⁵ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, 1968-1969*, vol. XIV, México, Universidad de Guadalajara-CNCA-IMC, 1994, p. 313.

recientes como ejemplos, las novelas: *Y si yo fuera Susana San Juan...*, de Susana Pagano; y la de Élmer Mendoza, *Cóbraselo caro* (2006).⁸⁶

Rulfo es y seguirá siendo un paradigma literario sólidamente constituido en la cultura de Hispanoamérica, que tiene su extensión y lindero en las fotografías en blanco y negro que él tomó, que día con día se conocen más en el mundo entero. Miret seguirá siendo un escritor de y para escritores. El narrador, guionista y eventual actor de cine que difícilmente aparecerá en las historias de la literatura, los manuales de cine o las antologías cuentísticas.

Realmente es inexplicable cómo esos dos talentos, personalidades y particulares genios lograron confluír en una misma realización artística. La adaptación cinematográfica de *Pedro Páramo*. Más difícil de explicar todavía es entender por qué se utilizó a Miret en la realización de la escenografía. ¿Por qué no se recurrió a él, digamos por ejemplo, para que participara en la elaboración del guión? Teniendo tanta experiencia profesional en el género. Al menos ocho películas tenía en su haber (*La puerta, La hora de los niños, Arde baby, arde...*, *Mundo nuevo, Cananea, Bloody Marlene, El brazo de oro, Historias violentas*), varias de ellas de indiscutible mérito. Y habiendo sido nada más y nada menos que Luis Buñuel y Manuel Altolaguirre sus maestros de cine.

Dudas a las que sólo Rulfo, el novelista; Bolaños, el director, y Victoria Schussheim, la viuda, podrán dar cabal respuesta.

⁸⁶ Susana Pagano, *Y si yo fuera Susana San Juan...*, México, CNCA, 1998, 138 pp.; Élmer Mendoza, *Cóbraselo caro*, México, Tusquets, 2006.

Este expositor se vale de las hipótesis de posibilidad, se mantiene en las conjeturas, transita entre las suposiciones y las inferencias que le permitan un acercamiento a las interrogantes. Las siguientes anotaciones intentan vislumbrar una respuesta a cierta paradoja de la vida literaria.

Tal vez el director Bolaños privilegió la imaginación arquitectónica de Miret para la construcción de los escenarios, la ubicación y selección de los diferentes espacios y lugares (paisajes, haciendas, costas, campiña, horizontes, serranías...) por donde transitan los personajes de la adaptación al celuloide. Elección cuestionable por la parca realización profesional del Miret arquitecto, pues son muy pocas las proyecciones arquitectónicas que se construyeron y que llevan su firma. Elección a la vez acertada, por su sensibilidad artística y temperamento literario, fundada en que, acaso por ellas, captara mejor el espíritu rulfiano.

En su magna historia fílmica del cine nacional, Emilio García Riera fue tajante:

Sin embargo, Bolaños no logró evitar que el diálogo, en general, resulte falso y solemne de tan literario, y la película acaba por dejar la impresión de que no es posible llevar al cine la gran obra de Rulfo: en realidad, la novela no cuenta tanto una historia como los ecos de una historia, y los ecos no son fotografiables.⁸⁷

Virtudes de la paradoja y la vida literaria: por su participación en el concepto y concreción de la escenografía, Miret recibió un *Ariel*, el único premio y reconocimiento público a su ejercicio cinematográfico —y

⁸⁷ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, 1974-1976*, vol. XVII, México, Universidad de Guadalajara-CNCA-IMC, 1995, p. 313.

literario— de que fue objeto en su trayectoria. El laudo a su participación, en la consideración pública, es secundaria con respecto a los otros grandes y meritorios créditos de la película: dirección, producción, guión, protagonistas estelares, musicalización... Sin embargo, para la puesta en escena del filme resulta vital, pues el axis cinematográfico se sostiene en ella.

La república de las letras, la “vidita literaria” nunca se ocuparon de reconocerlo. ¿Eso es importante? Para la época que le correspondió vivir, sí. Para su medio siglo de vida vivido, también. A la práctica de sus tres décadas de escritura, por supuesto que sí.

La búsqueda del estatus, el reconocimiento público y la apreciación literaria son y han sido las formas socialmente usuales de escrutar y juzgar la valía artística de una propuesta más que versátil, de naturaleza politécnica, pues en ella confluyeron variados registros y técnicas, géneros y medios.

En su momento, reconocer a F. Miret también hubiera significado reconocer tácitamente a la generación literaria a la que él perteneció por desdichas de la vida: la integrada por los escritores exiliados por el franquismo, los poetas transterrados por la guerra civil, los habitantes distinguidos de la diáspora española.

México, el país que los acogió, ha sido un excelente huésped y anfitrión de todos los refugiados del mundo durante todo el siglo pasado: los recibió, los instaló, les ofreció trabajo, pero tardó invariablemente en reconocerles sus aportaciones a la sociedad, la esfera política, la economía y la vida cultural, que en el caso de los refugiados peninsulares las instituciones nacionales tardaron en recompensarles sus méritos, descubrimientos, contribuciones e innovaciones. A pesar de ello, la asimilación no fue total o con ciertas

reservas: conservaron sus tradiciones, idiosincrasia, gastronomía, seseos y formas de habla, fundaron sus propias instituciones educativas, conservaron sus formas singulares de hacer cultura. En suma, mantuvieron viva la memoria de la patria perdida. La España peregrina.

Por lo que le correspondía, la república literaria mexicana guardó silencio. Nunca lo reconoció por su valor, peso específico y talante artísticos. Por ello sigue en el limbo del olvido. Habita en esa región hostil que es la falta de reconocimiento público. Y permanecerá allí hasta su convalidación literaria y sanción artística.

Si en México transcurrió su primera infancia, se instruyó, educó su sensibilidad, trabajó su escritura y forjó un mundo narrativo propio, entonces de este país debe formarse su primera apreciación crítica.

DRAMATIS PERSONAE

En al menos dos películas intervino Miret como actor. La primera, *Familiaridades* (1969), fue dirigida por Felipe Cazals; el papel que representaba era el de un cura. Un papel de aficionado por el cual no recibió dinero alguno, como ninguno de los que participaron en la película cuya duración es de 93 minutos y filmada en blanco y negro y en 35 mm.

Por el testimonio del director, tenemos noticia de la aparición de Miret como intérprete cinematográfico:

LGT: De hecho, la irrupción de Farnesio [de Bernal] es la que da el tono de comedia, porque hasta donde él aparece podría ser una película francesa sobre el *vacío existencial*.

FC: Sí, de esas cosas terribles. Farnesio le da la vuelta y llega tarde, a mi juicio, pero aun así restaura la intención original. Después ayuda la presencia de Ostro [Reyes], *El*

Monstruo Reyes, y la admirable presencia de Pedro Miret como cura, que no tiene precio.⁸⁸

La escena donde aparece es la siguiente: Betty (interpretada por la actriz argentina Betty Catania) va a un sanatorio, donde se encuentra con una enfermera (Yolanda Alatorre), un cura (PFM) y tres “raros barbones” (Tomás Pérez Turrent, Arturo Ripstein y Juan Luis Buñuel).

La segunda película donde intervino como actor, fue en la que dirigió Jordi García Bergua (1956-1979), para el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC); un corto de ficción en 16 mm, a color, de 19 minutos de duración rodada en 1978; se trata de una adaptación de una novela de Raymond Chandler, que lleva por título *El amante africano*. En la película participaron como actores Pedro F. Miret, Marisa Arango y Arturo Ripstein, quien representaba a un detective. La sinopsis del cortometraje disponible en la página electrónica del CCC, apunta:

Un pequeño y sórdido hotel es el escenario de una historia gangsteril críptica y complicada, situada en la época de Los Intocables. Una cantante huye, simultáneamente, de la justicia y de una banda de criminales. Oculta en el hotel, la cantante hace que un detective se involucre en la trama. A través de ella, éste descubre una compleja historia de traiciones y venganzas del bajo mundo.⁸⁹

⁸⁸ Leonardo García Tsao, *Felipe Cazals habla de su cine*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1994, p. 62. (Cursivas mías.)

⁸⁹ Centro de Capacitación Cinematográfica-Centro Nacional de las Artes (<http://ccc.cnart.mx/>).

He ahí la pura fibra de los elementos escenográficos, temporales, espaciales y dramáticos de que se compone el universo fílmico y literario de Pedro F. Miret, un raro clásico.

Concluyo aquí, hasta donde tengo una noticia cierta de su trayectoria cinematográfica: escenográfica, guionística y actoral. En otro porvenir, sus lectores le rendirán la justicia literaria que merece, que en otro pasado no le fue conocida, ¿o reconocida?

V. INÉDITA (DRAMÁTICA, FÍLMICA Y CUENTÍSTICA)

TEATRO

En una carta sin datar dirigida a Gustavo Sainz, entonces director del Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura (1977-1981), Miret asentó, en una fecha perdida, que en su semblanza curricular incluía la publicación inédita de dos obras teatrales, a saber:

“Noche en Bruselas” (1965)

“Eclipse con explosión” (1967)¹

En otro inédito, ahora de Luis Ignacio Helguera, asienta el fallecido escritor: “[...] la pieza teatral, algo floja, *Eclipse con explosión* —incluida en la primera edición de su primer libro [México, Editorial Hermes, 1964]—”.² Dictum que refrenda Gerardo Deniz, “la edición mexicana [de *Esta noche... vienen rojos y azules*] concluye con una obra teatral intitulada ‘Eclipse con explosión’ que la argentina reemplaza por otro cuento, ‘Incursión’”.³

¹ Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura, expediente Pedro F. Miret, carpeta con recortes periodísticos, s.f., s.p.

² Luis Ignacio Helguera, “Pedro F. Miret: entre la perfecta naturalidad y el absurdo”, inédito, *circa* 1989, f. 1.

³ Gerardo Deniz, “Presentación”, en *Esta noche... vienen rojos y azules*, 2ª ed., liminar de Luis Buñuel, México, CNCA, 1997, p. 10.

En la carta referida además confió a la posteridad una minucia hasta entonces desconocida:

Nací en Barcelona, España, en 1932, actualmente tengo la *nacionalidad mexicana*. Soy también arquitecto (U.N.A.M.)⁴

La formación universitaria ya la sabíamos, pero no la revelación de la adopción de la nacionalidad, decisión que constituye un dato revelador ya que, desde entonces —quiero decir, desde esa fecha ignorada por el momento— lo podemos considerar un escritor mexicano, con plenos derechos de nacionalidad, y cuyo patrimonio artístico forma parte de la cultura mexicana del siglo XX. Éste no pretende ser un alegato patriótico, sino sólo el inicio de la recuperación del escritor catalán naturalizado mexicano, el cual arranca con el establecimiento de las pautas cruciales de su vida, como la anterior confidencia, que nos permitirán asomarnos a la biografía intelectual del escritor.

Las imágenes compiladas en la “Iconografía” nos informan detalles de su educación, vida en tertulia, familia, procesos de maduración, intervención de la palabra en la imagen, pero nunca concede al observador dato alguno sobre sus anhelos, granazón creativo, motivaciones, terrores cotidianos por la página en blanco o sus fuentes de inspiración (librescas o mundanas). Resulta evidente que falta información de primera mano para acometer esta tarea, la cual reservo para otro momento y circunstancia, la cual tendrá como propósito rastrear, ordenar, entrecruzar los datos básicos de su vida para fijar la crónica

⁴ Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura, “Carta a Gustavo Sainz”, s.f. expediente Pedro F. Miret. (Cursivas mías.) Fotocopia del original. Véase la reproducción digital de la carta, que se localiza en la “Iconografía”.

biográfica de uno de los creadores del transtierro español: el escritor mexicano por naturalización Pedro Fernández Miret.⁵

MODUS SCRIBENDI

Para mi desdicha momentánea e impotencia de investigador, sólo tenía noticias de ellas por la misiva, hasta entonces. Mi última esperanza de encontrarlas se encontraba en el archivo intonso del escritor, donde anhelaba poder encontrar una copia de los mecanuscritos. Y así fue. Por cortesía de la familia conseguí primero una fotocopia y después un ejemplar de un volumen extremadamente difícil de localizar en bibliotecas públicas o librerías de viejo.

“Eclipse con explosión” comparte la misma naturaleza bélica de dos cuentos, uno de ellos contemporáneo, “Rojos y azules” (*Esta noche... vienen rojos y azules*, 1964) y el otro posterior, “Tormenta sobre Europa” (*Rompecabezas antiguo*, 1981) y, naturalmente, también la circunstancia histórica que lo engendró. Mientras en el primero dos ejércitos urbanos se enfrentan en el espacio arquitectónico del Ministerio del Interior, en el segundo los protohombres de la historia, diplomáticamente se reparten una nación europea en función de sus requerimientos industriales y expansionismo

⁵ Los actuales estudios literarios sobre la generación hispanomexicana hacia allá se inclinan; cuatro casos recientes son suficiente prueba de esta tendencia: Luz Elena Zamudio, *Galatea enamorada*, Angelina Muñiz-Huberman, México, UAM-Xochimilco; Alfredo Pavón, *Te llamamos Federico*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2002, 99 pp.; Josué Ramírez, *Gerardo Deniz*, México, Ditoria, 2000, s.p.

Por la cuarta de forros de *Literatura de “los niños de la guerra” del exilio español en México* (Lleida, Pagès Editors-Universitat de Lleida, 1996, 288 pp.), de Eduardo Mateo Gambarte, me entero que este ensayista está escribiendo un libro sobre don Juan Almela.

Asimismo, este primer acercamiento también forma parte de esa vocación a justipreciar a cada uno de los integrantes de dicha generación. Sean o no mexicanos, sean o no canónicos, sean o no marginales. La deuda permanece.

geopolítico. En “Eclipse con explosión”, inédita aún, las acciones militares se suceden en el mismo proscenio teatral, “se perfilan las ventanas por el resplandor de las explosiones”.

Por la fecha de aparición de esta obra en dos actos —la fecha que consigna el colofón fue el “15 de diciembre de 1964”, día en que se terminó de imprimir el volumen que la contenía—, se convertiría en la primera realización escritural de Miret diseñando un drama que nació de las luchas fratricidas acaecidas en Europa durante el siglo XX.

El drama más extenso del que tenemos noticia, firmado por Miret, es “Eclipse con explosión”, la cual trata sobre un grupo de militares que pertenecen a un ejército de ocupación, presumiblemente el alemán, en la alborada de su derrota por otro ejército, que es ayudado por la población autóctona con rebeliones en los barrios de los artesanos y levantamientos de los obreros para vencerlos y expulsarlos.⁶

En su reparto intervienen ocho personajes, aunque la acción se concentra en dos protagonistas, en A., teniente subordinado a B., comandante del séptimo ejército. Otros secundarios e incidentales participan en el drama: el portero, el cocinero, un ayudante, un soldado, el capitán Schultz y W., enlace civil del ayuntamiento. Por supuesto, el ejército invasor, considerando los indicios y las pruebas textuales que se desprenden de la obra, es el nazi germano; y el país ocupado, aunque sólo se ofrece un detalle, es aquél donde tiene su asiento el templo de San Andrómaco, edificio mandado construir por un regidor de apellido Sutermanns.

⁶ Pedro F. Miret, “Eclipse con explosión”, en *Esta noche... vienen rojos y azules*, México, edición de autor, 1964, pp. 181-245.

Mientras se encuentran acuartelados, A. y B. preparan la retirada de su ejército ante el acoso del enemigo, presumiblemente se trata del aliado, cuyas fuerzas van ganando cada vez más espacio del “territorio patrio” invadido. En el ínterin se entretienen, en el primer acto, observando un eclipse lunar — asunto desligado de la trama— y tratando de arreglar un reloj de, símbolo del tiempo de la ocupación, “Así nació la leyenda de que el reloj se detiene cada vez que el suelo de la patria es invadido y aquí viene lo más divertido. Alguien hizo correr la historia de que se había parado por vez primera el día que el país fue invadido por los tártaros.”⁷

Ese reloj Imperio, “con incrustaciones de marfil y mármol negro, parado por ahora”, mientras el frente de guerra, que está a menos de quince minutos del búnker donde se encuentran los protagonistas, se convierte en un infierno por la intensidad de los combates, A., B., C. y Schultz realizan una subasta para rematar ese objeto artístico símbolo de la resistencia, que le es adjudicado al comandante (B.) en un fingido remate donde también se ofertó un camafeo y un grabado.

Cuando las tropas aliadas se encuentran a unos metros del búnker, A. y B. nombran a W. como regidor; la ceremonia del nombramiento la realizan en el balcón del edificio, pero cuando la han terminado, A. empuja al nuevo regidor, quien cae por el barandal a la calle; el cuerpo cae sobre un automóvil. En resumen, ésa sería la trama.

Por el final abierto, es posible suponer que ambos militares escaparon del asedio militar aliado, que no fueron castigados por las atrocidades cometidas contra la población civil ni por el saqueo de los tesoros artísticos de la nación

⁷ Pedro F. Miret, “Eclipse con explosión”, *Ibidem*, p. 213.

ocupada, como fue el destino de muchos jefes nazis huidos a otros continentes pero sobre todo a Latinoamérica. Ésa sería la paradoja anotada por el dramaturgo.

Ahora bien, la obra abunda en personajes, utilería, iluminación, sonidos ambientales, escenografía, que amparan acciones realizadas en la noche o al alba; la acción dramática adquiere intensidad por las acciones, los diálogos son perspicaces y maduros, colaboran a sostener la tensión dramática, aunque el conflicto humano se desdibuja por las interacciones de las anécdotas sobre el eclipse y la subasta.

En cuanto a los personajes, A. y B. son dos arquetipos del dolor, los símbolos del sometimiento y el avasallamiento fascista que eclipsó los pueblos de Europa en la primera mitad de la centuria pasada. Sin embargo, aquí cabe una pregunta, ¿jerárquicamente no debería ser A. el comandante del séptimo ejército? Distinción militar que en la obra recae en B. Puesto que los órdenes alfabético y castrense no permiten inversiones a los ordenamientos naturales o alfanuméricos. Tampoco sería admisible esa inversión en el establecimiento del reparto, puesto que B. de ningún modo podría encabezarlo, sino A, pues es el primer elemento que encabeza un orden ascendente. Las páginas blancas intercaladas al garete, así como inopinadas acentuaciones hablan de descuidos editoriales en los empeños tipográficos del libro. Apuntadas esas probables fallas estructurales, sigamos con el escorzo a la obra teatral.

Para Miret el tratamiento sobre el fascismo no fue una actividad intelectual distante o ajena, ya se expuso que en al menos dos relatos exploró sus consecuencias; sus colaboraciones periodísticas recogieron esa misma preocupación. En una de sus colaboraciones para *El Universal*, “La estaca en

el corazón”, abordó en una amplia serie la naturaleza y consecuencias funestas del ascenso del fascismo en Europa.⁸ Para tener en perspectiva esa crítica de las armas, los órdenes militares y la violencia, conviene leer en paralelo el guión de “Bloody Marlene”, origen literario de la película *Bloody Marlene. El brazo de oro*, que trata sobre la invención de una potente arma que se disputan dos potencias extranjeras. (Su reseña se dispone en el apartado “El *chili western*: sucio, feo y ameno”, del capítulo IV, “La palabra. La imagen”.)

“Eclipse con explosión” colateralmente revela la formación intelectual anterior de su autor para documentarse a detalle sobre los intrínquilis de la condición de los ejércitos, órdenes, formaciones militares, estrategias; victoria, avasallamiento, derrota y retirada. Y la consiguiente naturaleza de toda conflagración: la muerte, el caos y el saqueo. Ese conocimiento previo, condición del escritor, era necesario para pergeñarla. La vocación y la disciplina que exigen el oficio de la escritura ya estaban logradas en esta obra primeriza, que por lo demás fue difundida al gran público al que puede aspirar una edición de autor cuando él había arribado ya a la tercera década de vida.

No obstante que se trata de una obra iniciática, la cual fue sustraída del volumen madre acaso para lograr la unidad genérica —la temática ya la había logrado— en la segunda edición del libro cuentístico *Esta noche... vienen rojos y azules*, merece llegar a más lectores, quienes seguramente en un tiempo perentorio se convertirán en la fragua por la que ocurrirá el renacimiento de la obra literaria de Miret.

⁸ Pedro F. Miret, “La estaca en el corazón”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 10 febrero, 14 de marzo de 1986, p. 1.

Los lectores neófitos o adelantados hallarán en ella recursos sintácticos, temáticas, protagonistas, identidades, violencia, espacios arquitectónicos, nocturnidades, gente menuda, remates en disolvencia, que fueron los más usuales en la configuración de sus historias literarias. Y si no me equivoco en mi juicio, la primera y única obra teatral escrita y publicada por uno de los integrantes de la generación “hispanomexicana”.

Debo corregir el apresurado aserto anterior: la primera obra dramática publicada por uno de los integrantes de esta generación fue *Zamora bajo los astros* (1959), escrita por Tomás Segovia.⁹ Aparecida bajo el sello de la Imprenta Universitaria en la misma colección que *La plaga del crisantemo*, *Los hombres que dispersó la danza*, *Obras completas (y otros cuentos)* y *Cuentos mexicanos (con pilón)*, de la que unos bocetos se disponen en el capítulo III, “Miretologías”, para el apartado “Raros y extraordinarios”.

Segovia confesó el amparo que recibió de Max Aub para sacarla del cajón: “Cuando una obra de teatro que yo había escrito en verso vegetaba en mi cajón, inédita y tan inestrenada como las suyas, la incluyó [Max Aub] en una serie de lecturas públicas con actores famosos que organizó.”¹⁰

Angelina Muñiz-Huberman colateralmente ha participado de este festín de diálogos, al traducir *Ricardo III* de William Shakespeare, estrenada en 1971; también hizo una versión de *Fiesta de cumpleaños*, de Harold Pinter,

⁹ Tomás Segovia, *Zamora bajo los astros*, México, UNAM-Imprenta Universitaria, 1959, 112 pp. A raíz de la concesión del premio Octavio Paz a su autor, disponemos de una edición más reciente, *Zamora bajo los astros*, México, UNAM-CNCA-Ediciones sin Nombre, 2005, 115 pp.

¹⁰ Tomás Segovia, “A la puerta de Max”, en *Sobre exiliados*, México, El Colegio de México, 2007, p. 260.

montada tres años después.¹¹ De ella no se sabe más acerca de sus relaciones con el teatro o el cine, artes de las que tiene un distanciamiento difícil de explicar.

Ya enmendado, entonces, por la documentación aquí expuesta, debo afirmar que Pedro F. Miret fue el dramaturgo de esa generación perdida que navegará en el limbo de las nacionalidades hasta que no lo reclamemos como propiamente mexicano. Reclamo que ya sucedió si verificamos su inclusión en el *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX. Desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la revolución hasta nuestros días*, de Aurora M. Ocampo, las antologías diversas que lo rescatan y promueven.

ENDEMIAS

También inédita e igualmente facilitado el original para su fotocopiado por Juan José Gurrola,¹² “Noche en Bruselas” es la segunda obra teatral de Miret, datada por su autor en 1965.¹³

Apunto segunda porque su escritura es posterior a “Amor y autopista”, sin fecha en el original, pero su breve extensión es suficiente indicio de pinino.

Por las siguientes razones, sostengo que se trata de una obra realizada con experiencia previa. Sin embargo, esta obra inédita no lleva estampada la firma ni el nombre de su autor. Se trata de un descuido que paliará conforme

¹¹ Josefina Lara Valdez y Russell M. Cluff, “Muñiz-Huberman, Angelina”, en *Diccionario biobibliográfico de escritores de México nacidos entre 1920-1970*, México, INBA-CNIPL-Brigham Young University, 1994, pp. 298-299.

¹² Pedro F. Miret, “Noche en Bruselas”, 162 folios + 2 ff., s.f., fotocopia del original, facilitado por Juan José Gurrola para su reproducción en fotocopia. (Véase más adelante la nota 24.)

¹³ Véase la nota 24 de este apartado.

progrese su condición profesional de escritor. Por contraste, sus guiones filmados o inéditos sí llevan la estampa de su firma, como ha quedado asentado en el apartado respectivo.

Primeramente, las dimensiones de la obra: los 160 folios de que se compone son un buen indicio de su práctica de vuelo; la extensión es un factor que se logra por el trabajo disciplinado, la vocación del escritor en germen y la persistencia en la brega literaria. Es sabido que el hábito de la pluma hace al escritor. El talento adquiere sinuosidades por el torno del escritorio. El tiempo en la soledad del trabajo hace el resto.

En segunda instancia, la mecanografía es más pulcra, comete menos errores en la digitación de las palabras, su conocimiento y puesta en práctica de la ortografía y la sintaxis están más acordes con su búsqueda de expresión. Por lo mismo, esta versión mecanuscrita contiene menos apostillas, enmiendas y correcciones autorales que la anterior, seguramente por la seguridad que conceden las prácticas de escritura. Aunque esta versión no está exenta de pifias gramaticales, aunque enmendarle la plana no es función crítica o literaria ni propósito mío. Sin embargo, apunto esos desaciertos porque nos siembra pistas para establecer la evolución del escritor, su progreso. El dominio de las formas empieza con el aprendizaje de las palabras y sus significaciones, ritmos y silencios.

Terceramente, que no por última menos importante, es la estructura dramática de “Noche en Bruselas” cuyos personajes apenas se nominan, se descubren miretianos, véase si no: Srs. A., B., C., D., E., ZZ., Srta. M... por cuyos diálogos, monólogos, susurros y acotaciones se comprende el grado de asimilación de la técnica.

La misma estructura de los parlamentos presupone una práctica aviesa por parte de Miret, la cual le desbrozó el camino para su posterior ejercicio en el guión cinematográfico.

Sus diálogos minimalistas no tratan de expresar implícita o explícitamente una condición social, su rango de edades o un perfil psicológico; comunican llanamente una acción despojada de cualquier preocupación social, tan en boga en su época, tan relegada en el presente. Ni siquiera una identidad se deduce de ellos, salvo una relación de subordinación que se expresa en el tratamiento:

(C. mira durante largo rato al libro... parece que algo le llama la atención...)

B.- Va a venir esta noche?...

C.- Adonde?...

B.- Aquí, a la fiesta...

(se ve que A. tiene el periódico extendido[,] fulimina [*sic*] con la mirada a B. que lo nota...)

C.- ¡Una fiesta, qué bien!... claro que voy a ver... (a A.) por algún motivo especial?...

A.- (a B.) Por nada en especial[,] verdad?...

B.- (escamado) No[,] por nada, por reunirnos y pasar el rato...

C.- (a A.) Entonces creo que no vamos a trabajar...¹⁴

Esta transcripción obliga a hacer un alto para respuntar otras particularidades, por ejemplo, el uso prenatal —es decir, primigenio— de los puntos suspensivos, una característica sintáctica de Miret, aunque en ese ejemplo dialógico no se requieren, pues acompañan a oraciones cerradas,

¹⁴ Pedro F. Miret, “Noche en Bruselas”, *Ibidem*, f. 5. (Diálogos transcritos casi literalmente, respetando la voz natural del autor, salvo la licencia académica de los corchetes, que obligan a una pausa.)

Los signos de interrogación de apertura no aparecen porque, con toda seguridad, la máquina de escribir de Fernández Miret era de manufactura anglosajona.

unitarias en su sentido, ya que se complementan en sí mismas y no abren ninguna opción de inferencia o alientan la imaginación del lector. Sin embargo, son escarceos puntuacionales que anuncian un uso literario singular, mayormente explotado en la confección de sus guiones de cine y en la narrativa novelar, cuentística y periodística, como ya se ha visto con anterioridad en este mismo capítulo.

Abro un paréntesis para recordar el uso modernista de los tres puntos, con la pluma de Ramón López Velarde:

QUE SEA PARA BIEN...

Ya no puedo dudar... Diste muerte a mi cándida
niñez, toda olorosa a sacristía, y también
diste muerte al liviano chacal de mi cartuja.
Que sea para bien...

Ya no puedo dudar... Consumaste el prodigio
de, sin hacerme daño, sustituir mi agua clara
con un licor de uvas... Y yo bebo
el licor que tu mano me depara.¹⁵

Hasta aquí Velarde. Volvamos al tema Miret.

La carencia de nombres propios —esas letras alfabéticas en sí mismas lo son—, también es cualidad en su escritura, pues desde ahí el minimalismo hace su mella: despoja de toda identidad al personaje a quien, siendo un arquetipo, se le despoja de la humanidad reconocible. La Srta. M, como la señorita x, bastarían como ejemplo de esta aseveración. Así denominados, los

¹⁵ Ramón López Velarde, “Que sea para bien...”, en *Obras*, edición de José Luis Martínez, México, FCE, 1990, p. 186.

personajes se convierten en los fulanos, zutanos y menganos en la ciudadela de los personajes desconocidos. Y esa demografía literaria no es reconfortante ni memorable puesto que su naturaleza no despierta ninguna simpatía.

Esa falta de humanidad reconocible o identificable, es atípica en la historiografía literaria mexicana, aunque muy idónea en él como raro, pues justamente esa carencia le otorga las particulares señas de identidad como escritor.

Ahora bien, pasemos al medio ambiente. Todo el hecho narrativo transcurre en un mismo lugar, sobre un mismo escenario iluminado por una luz trémula: un departamento ubicado en el tercer piso de un edificio condominal, rebosante de puertas interiores y ventanas, escaleras, rellanos, biombos, claroscuros, chimeneas. Más puertas, cuartos, azoteas, anuncios, cocheras, techumbres, corredores, baños, tales elementos escenográficos prefiguran tanto sus relatos góticos como sus adaptaciones fílmicas.¹⁶

Como muestra, este botón dialógico, transcrito literalmente, bastaría para asentar mi dicho:

D.- (repentinamente)... Quieren que les muestre lo que hay tras esa puerta?...

B.- Ahora no...

D.- (a C.) Quiere verlo?...

(C. sonrío de su impaciencia)...

D.- Se los voy a enseñar antes que llegue más gente...

(B. y C. se miran divertidos).

D.- Van a ver que cosa más extraña...

¹⁶ El nuevo gótico que él pregonaba está desprovisto de castillos, pasadizos secretos, abadías, cadenas y esqueletos, bosques y sótanos oscuros, tales escenarios y accesorios fueron reemplazados por enclaustramientos departamentales, delitos punibles, actos gratuitos, almas distorsionadas, seres llanos, urbes desquiciadas. La vida cotidiana fue la fuente del horror que preconizaba.

(D. va a la puerta del fondo y la abre...Se ve un corredor muy largo y muy estrecho en el que hay puertas a ambos lados...Por el fondo vienen [*sic*] caminando con visible dificultad una vieja, pero con gran decisión, lleva una escoba en la mano...Se oyen golpes de puertas que se cierran...Cuando la vieja está a punto de salir, D. cierra la puerta y se apoya en ella...)

D.- Que les parece?...

(B. y C. se miran resignados...)

D.- Es algo que no se olvida? Verdad?... Es algo, que quita el sueño...¹⁷

En suma, ahí se compila la arquitectura interior del universo ficcional miretiano. Además, toda la acción dramática transcurre en horas vespertinas. Para él, la jornada de sus personajes ocurre al pardear la tarde y sus días no tienen horario matutino, ya que el transcurrir dramático sucede en el ocaso, pues esos seres literarios son vespertinos o nocturnales, por estas preferencias infiero que el temperamento de Miret fue compatible con la penumbra, vale decir, fue de un temperamento romántico. Por algo más, esta obra en su título lleva el bautizo de la noche.

A.- Te pregunta que a que hora...

B.- Pues... ahora son (mira el reloj de pulsera) las cinco... A las siete No?

(B. mira a A. interrogante...)

B.- A las siete verdad?...

A.- Porque me lo preguntas, si tu dices que es a las siete, pues a las siete...¹⁸

Así, tenemos que claustro, horas vesperales, seres anodinos sin crecimiento interior, carencia de acción dramática e implosión en el conflicto suman los ingredientes de esta obra.

¹⁷ Pedro F. Miret, "Noche en Bruselas", *Ibidem*, f. 76.

¹⁸ Pedro F. Miret, *Ibid.*, f. 6.

Aunque la acotación preliminar afirma que “La acción transcurre en 1920”, no es nada verosímil que así suceda, aunque se quiera ambientar la obra con música de la época.

Los escasos personajes que intervienen en “Noche en Bruselas” navegan en un mar de *no* acciones, pues no sucede nada en ella salvo tres hechos singulares: un hombre de un departamento vecino quiere salir por una chimenea, del que desconocemos sus razones o motivaciones para hacerlo así; un sujeto escondido en el departamento de A., quien es el “dueño de la casa”, que de igual modo se ignoran las causas por las cuales se encuentra ahí encerrado; la fiesta que se anuncia en el diálogo transcrito arriba, transcurre sin que suceda absolutamente nada, salvo la llegada de los invitados, que son alentados a bailar, callar, salir, chismorrear por A., el de la voz protagónica. Esta no acción en el transcurrir dramático es la particularidad de esta obra.

Justamente Beckett es el dramaturgo al que más se acerca Miret por la simetría de las acciones, el boceto de los personajes, el diálogo anémico, la espera de un personaje innominado, la implosión del *excipit*, la falta de tensión dramática y la falta de crecimiento de sus personajes. No hablo de una presunta fuente de influencias, apenas trazo una asociación con un dramaturgo contemporáneo, del que difícilmente podría afirmarse que haya sido lectura obligada de la escuela republicana en el exilio mexicano, vale decir, entre los miembros de la generación hispanomexicana; sí, en cambio, fue autor leído por los Contemporáneos o la generación del Medio Siglo.¹⁹ Por lo demás, la

¹⁹ Un dato interesante que debe destacarse es que, entre los integrantes de la generación de Miret, no hubo ningún dramaturgo, salvo la obra de Segovia. Como ya se vio, son narradores, ensayistas y poetas en activo, que se han ganado el pan y la sal ejerciendo el guionismo, la traducción, el periodismo cultural, la edición de libros o el magisterio universitario.

búsqueda y el trazo de la esfera de las influencias, se registra en otro capítulo, a él me remito.²⁰

Finalmente, dada la condición de su rareza, “Noche en Bruselas” espera a su Godot para rescatarla, llevarla a escena o publicarla, ya que Miret es un escritor que pertenece a una especie en vías de recuperación. Su endemia obliga.

EL HOMBRE MOSCA, EL PITONISO Y RICARDITO

Un sexenio después de la aparición de “Eclipse con explosión” Miret publicó otras dos obras teatrales en una revista para la cual colaboró semanalmente por un par de años. Ya he abordado esa experiencia periodística en el capítulo I, “Las posibilidades del diálogo”, y no me extenderé más sobre el particular. Así que me remito a los gustos y necesidades del lector.

“El adivino” se trata de una obra de teatro en un acto cuyos dos únicos personajes, el Adivino y el Hombre, acaso fundan la obra teatral más breve de toda la historia del teatro mexicano contemporáneo, incluso es más breve que la que escribió Juan José Gurrola, compinche de Miret, hace tres décadas.

El Hombre, de oficio “hombre mosca espacial”, recurre al pitoniso para conocer el porvenir suyo, pero previamente el Adivino lo interroga sobre su presente: nombre, edad, estado civil, oficio, número de hijos, pero verificando en su bola de cristal cada una de las respuestas del personaje Hombre, hasta que éste lo increpa sobre su futuro, propósito suyo al asistir con él, a lo que le responde el Adivino: “Una bola de cristal es un espejo retrovisor, para ver en

²⁰ Para mayor detalle, véase la parte correspondiente a su práctica periodística, que pertenece al capítulo I, “Las posibilidades del diálogo”.

el tiempo que queda atrás... no en el que hay adelante.”²¹ Entonces el consultor del futuro dice al Adivino que si no le dice nada de su porvenir no le pagará nada, por lo que el pitoniso de nuevo consulta la bola de cristal, y ve una deuda, un billete azul y a un hombre cuya cara es la del mismo Adivino, quien recibe la paga del Hombre por los servicios prestados. Hasta aquí el sumario de la anécdota.

En diecinueve parlamentos y nueve acotaciones —parágrafos que se contienen en media cuartilla— se estampa la brevedad de este drama hasta ahora nunca llevado a escena o a la estampa de un libro.

Esos dos personajes son elementos usuales de su estilística: hombres de la vida real, la gente menuda de que no da cuenta habitual la Historia, que cumplen irremediamente su papel social: ganarse la vida como sujetos productivos, ya como figuras del entretenimiento, el “hombre mosca espacial”, o de la astrología, el Adivino, ambos al cabo personajes insólitos, extraordinarios por su condición laboral en la obra narrativa de Miret, pues en la demografía miretiana lo más usual es encontrar niños, mecánicos, meseros, azafatas, maestros, *jánitors*, cirqueros, extranjeros, automovilistas, ebrios, por su realismo acendrado. En su guionismo fílmico suelen aparecer indígenas, obreros, caciques, campesinos, monjes, sacerdotes, mujeres núbiles, gringos y españoles, guaruras, condóminos, payasos e infantes.

El tres puntillismo, a pesar de la brevedad de la obra, no escapó de verse involucrado en la sintaxis compositiva del drama. Cada diálogo y consiguiente respuesta son certeros y desafían a su parlamento inmediato. La clausura es

²¹ Pedro F. Miret, “El adivino”, en *Sucesos para Todos*, 27 de junio de 1970, sección Zona Libre, p. 75.

roma, conclusiva por implacable, pues no da pie a más intervenciones dialógicas. Ahí concluye; cae el telón.

En la misma fecha y espacio editorial, fue publicada otra obra, pero ligeramente más extensa esta vez, con no más de tres cuartillas; lleva por título “El secreto”, de igual modo se trata de un drama en un acto. Su escenografía (dos sillones, una mesa, un arreglo floral), es tan escasa como la anterior (una mesa, una bola de cristal), de la misma manera que sus repartos: dos actores masculinos en ambas, sólo que aquí se trata de una relación familiar que intenta mostrar una enseñanza del padre, Señor, al hijo, Ricardito. Esos apelativos reciben los personajes: Señor y Ricardito. Los nombres son distinguidos por cursivas en el texto original. Con leves variantes —el señor M. y su hijo Ricardín—, esos mismos personajes dan sustento al cuento “El amor en el cine”.²²

La madre, aunque está ausente, se infiere su presencia por sus acciones culinarias, ya que acaban de cenar los hombres de la casa; nunca se le menciona explícitamente como partícipe de la ingesta.

La anécdota es sencilla: el padre intenta explicar a Ricardito qué es el sexo, pero utiliza para ello puras rimbombancias del tipo: “*Señor*.— [...] en nosotros, los hombres, existen un conjunto [*sic*] de impulsos yacentes que despiertan al conjuro del grito bravío —pero constructivo— del instinto para materializarse en un ramillete impoluto de nuevos seres... ¿entiendes?”²³ Naturalmente, Ricardito en su nombre lleva estampada la picardía, la travesura natural a que obliga la edad de la incipiente barba, aunque finge no

²² Flat, “El amor en el cine”, en *Sucesos para Todos*, 31 de julio de 1971, sección Zona Libre, p. 61.

²³ Pedro F. Miret, “El secreto”, en *Sucesos para Todos*, 27 de junio de 1970, sección Zona Libre, p. 75.

comprender las explicaciones paternas que tratan de rebelarle el secreto de dónde provienen los niños, cómo se hacen y quién los hace.

La situación planteada resulta familiar, cotidianamente doméstica, paternalmente obligada, mas la situación embarazosa en que se ve involucrado el Señor da pie a un típico conflicto miretiano, doméstico y de baja intensidad, que sólo tiene relevancia familiar.

Los circunloquios en que se atora el padre vuelven más difícil la educación del hijo, vástago que ironiza sobre el Señor, quien pícaramente esconde en los respectivos parlamentos su saber natural sobre el tema.

GUIONISMO CINEMATOGRAFICO

El cometa Miret

¿Qué podría afirmarse de un guión nunca llevado a la pantalla? ¿Qué podría afirmarse, también, de una realización cinemática sin una estructura argumental sólida? La imaginación cinematográfica está construida sobre este binomio adictivo, dependencia que a veces se encuentra en una balanza de equilibrios impares que privilegian el relato sobre la filmación.

Las circunstancias por las cuales no se llevó a escena fílmica un guión son múltiples e imponderables. Para la primera razón están el presupuesto, un endeble hilo argumental, las prioridades creativas de un director, entre otras tantas de las que reboza la historia documentada del cine mundial. En los imponderables, se encuentran la imposibilidad técnica de adaptar, digamos un relato, una novela, o una experiencia humana innominada. Dos buenos ejemplos de imposibilidad argumental son *El viejo y el mar* o *Paradiso*. Para ejemplificar el otro caso, recurro a mi experiencia de cinéfilo —no fundada en

un *saber*, sino en un *ver*—, con ella puedo asegurar que todavía falta por llevar, como tentativa indescriptible lejana al documental, por los desafíos técnicos del cine, la ciencia y la tecnología, la vida intrauterina, el ciclo de la vida dentro del vientre materno; quiero decir, el proceso que va de la gestación a la primera luz del alumbramiento.

Las razones por las que los argumentos cinematográficos miretianos no fueron llevados al cine, caen en el ámbito de los imponderables. Apenas los directores involucrados podrían compartirnos los procesos de dictaminación a que fueron sometidos y las razones para llevarlos o no a la escena fílmica, en el caso de que hubieran sido sometidos a su consideración directa, pues el cine es una de las artes donde la censura más ha empuñado la tijera.

La sintaxis del guionismo es extremadamente simple y mecánica en su redacción. Para un narrador templado en los más arduos oficios del cuento, como Miret, debió ser fácil de aprenderla y dominarla. Una prueba de ello se localiza a lo largo del capítulo anterior y presente, ya que filmó media docena de guiones y dejó inéditos otros tantos. Prácticamente, por cada uno filmado, se quedó otro en el cajón sin realización.

La lectura de los guiones inéditos podría permitirnos elaborar ciertas conjeturas, formular una hipótesis de trabajo e incluso apenas emitir un juicio sustentado en una lectura de neófito cinéfilo.

El guionismo es una de las facetas mayormente desconocidas e ignoradas del narrador catalán, por lo que todo proceso de revaloración empieza con la localización, recuperación y disenso de sus quehaceres como escritor de cine. Escribo quehacer en tanto que trabajo disciplinado, remunerado, devengado en el sustento familiar.

Cualquiera de las tres acciones elegidas, obliga a trazar las líneas paralelas que habrán de concurrir en el epicentro de este horizonte ensayístico: el cometa Miret: estela, cauda y ciclo.

La ciclicidad es connatural a los raros. Digo, por ejemplo, que obedece a los vientos de la moda, al *marketing* de los escritores marginales, a la “novedad” de los intelectuales malditos, al descubrimiento en las aulas universitarias de un narrador “desconocido”. Utilizo las frases adjetivas con las que la ortodoxia literaria ha lanzado al ostracismo a los apátridas de la república literaria, en cuyo canon —es evidente— no se les respetó su condición de ciudadanos, adquirida por derecho propio.

En suma, en este apartado se trata de la configuración de los personajes, su evolución, escenarios, diálogos, luces y sombras, técnica cinematográfica, que en el caso suyo es predominante, temáticas, ámbitos, *tempus* narrativo, experiencia humana recreada; es decir, inventiva fílmica. Así pues, aquí procuro acercarme a la retórica y estilística del Miret guionista cinematográfico, que en acciones simultáneas importa y exporta sus modos de escritura tanto a la literatura como al cine. Elaboro el inventario sistemático de su imaginación cinematográfica, que es muy distinta a la imaginación literaria. ¿Sus diferencias? Ya las veremos al tejer el ensayo.

En la práctica de ambas disciplinas (cine y literatura), opera en él la misma imaginación, el mismo querer decir y el mismo afán de compartir, a través de la antiquísima práctica del relato, una experiencia humana.

El descuido social y cultural que habitualmente ha padecido un escritor no canónico, la información de que disponemos de él, tanto como de su obra, no permite más que plantear algunas conjeturas sobre sus realizaciones creativas, establecidas a partir de ciertos indicios. Es cierto también que la misma naturaleza del escritor raro exige tender una nebulosa de incertidumbres sobre su personalidad, condición ciudadana, vida familiar; el resguardo de su patrimonio cultural, aportaciones artísticas, mantenimiento del archivo personal, la llama viva de la vela de su legado.

Por esas mismas circunstancias, hoy por hoy sabemos muy poco de la manufactura y condiciones de realización de sus libros como de “Amor y autopista” —distintivo de todo raro en vías de recuperación— del cual por ciertos indicios de escritura, apenas podemos conjeturar su datación, concepción y pergeñado.

El único ejemplar de que se dispone noticia sobre este guión germinal, su pinino fílmico, se encuentra en el archivo biblioteca de Juan José Gurrola, que consta de 15 folios numerados, en tamaño carta y pulsado sobre papel copia, más una carátula y la hoja con la descripción de los personajes (cuatro, a saber: la Srta. W, el Sr. Y, El Gran Jefe y el Joven R).²⁴

El manuscrito fue digitado por la mano aprendiz del escritor, en una máquina de escribir mecánica, cuya línea base de escritura tenía un defecto, pues la letra *e* aparece cada vez que es requerida en posición de subíndice (Ruido ensordecedor de taladros...); por otra parte, al manuscrito le faltan ciertos espacios entre caracteres, sobre todo antes de una coma o después de

²⁴ Pedro F. Miret, “Amor y autopista”, 15 folios + 2 ff., s.f., fotocopia del original, facilitado por Juan José Gurrola para su reproducción el 23 de febrero de 2006. (Gracias, maestro.)

dos puntos. Detalles tipográficos que contrastan con el mecanografiado profesional del resto de los guiones inéditos que se conservan, trabajo realizado por una amanuense de la que tenemos las siglas de su nombre y el número telefónico cierto: “r hdz a / 549 57 19 / méxico.”

El mecanuscrito contiene tres tipos de enmiendas: manuscritas, sobreescritura y añadidos, todas realizadas en tinta azul. Las manuscritas indican correcciones gramaticales, principalmente exigidas por la falta de acentos y signos de puntuación; la escritura palimséstica obedece a señalamientos de corrección tipográfica estampados sobre algunas letras o palabras, que serían realizadas en un momento inmediato a la escritura del mecanuscrito, debidos quizás a la errática pulsación de una tecla. Las *addendas* y apostillas, posteriores a la perfección de la obra, acatan la dinámica de una lectura reposada y se ajustan a la esmerada búsqueda expresiva del estilo. La concordancia y el concilio entre el pensamiento y la escritura.

La levedad de estos indicios, permite sostener como mera hipótesis de trabajo, que “Amor y autopista” se trata de un primer borrador, de un ejercicio de estilo con el que su autor intentó domeñar el oficio de guionista, involucrarse en los procesos de la imagen cinemática y, a la vez, ejercitarse en las técnicas y recursos del guión cinematográfico; evidentemente, obsequiarnos una historia por esa manía suya de contar.

Como tal, este guión embrionario se vale prioritariamente de dos recursos, estrictamente visuales, la disolvencia y el corte de cámara. (Los literarios se enuncian más adelante.)

Siendo un ejercicio de estilo primario, basado en los asomos arriba apuntados, colijo que se trata de un texto inscrito en las inmediaciones de los años sesenta, época de su aprendizaje vital bajo la sombra benéfica de Luis Buñuel, cineasta que lo invitó a la filmación de *Subida al cielo* (1951), el maestro que lo aleccionó en los recodos del oficio cinematográfico.²⁵

Por la arqueología literaria, el interés de “Amor y autopista” reside en los usos y valores que Miret otorga a los puntos suspensivos (...), ese recurso gráfico y estilístico que tuvo su mayor vitalidad literaria durante el siglo XIX, el cual se revaloró con sosiego en el XX por la estética de la obra abierta, que demandaba del presunto lector su intervención para clausurar imaginativamente el relato. Dicho recurso en la actualidad apenas tiene un uso relevante en la fallida publicidad, el escritor aprendiz y el periodismo escandaloso. En la narrativa contemporánea, como recurso literario se ha dosificado por su excesiva utilización en el pasado.

La necesaria ejemplificación del caso, obliga a citar en extenso el párrafo de apertura de “Amor y autopista” que, dicho sea al paso, gramaticalmente este guión es contenido en una extensa parrafada sin cortes sintácticos; es decir, no concede al lector el respiro de aire con que oxigenan los puntos y aparte; sin embargo, la continua irrupción de las pequitas de los puntos suspensivos impiden que adquiera la velocidad de un relato vertiginoso:

Ruido ensordecedor de taladros...

Todos los taladros empiezan a funcionar a un tiempo... caras de obreros con los dientes apretados... la punta de un taladro entra por una pared y hace dar un salto a un señor vestido de *smoking* que habla con una elegante señora... otro atravieza [*sic*]

²⁵ Entrevista anónima a Pedro Miret, “Pedro Miret denuncia una ‘conspiración del silencio’ contra el cine mexicano”, en *El Sol de México*, 9 de febrero de 1988, sección Espectáculos, p. 3.

un cuadro antiguo que representa [a] una noble dama, el taladro parece salirle por la boca... una señora abre un arcón, adentro de él hay la punta de un taladro entrando... la punta de un taladro prende a un gran santo por detrás (tiene los brazos abiertos en actitud lastimera) de forma que éste parece haber cobrado vida y avanza hacia la cámara*disolvencia*.... se ve un salón donde se celebra una fiesta de quince años... a cada lado de la pista de baile hay un grupo de cadetes en posición de firmes... en el centro de ella un cadete baila con una muchacha vestida de largo... la cámara se retira y deja ver un pastel con quince velas... la señorita W. está sentada en una mesa [*sic*]... apoyado en una columna el joven R. la mira insistentemente... el cadete llega bailando con la muchacha hasta donde está el padre de ella y con un gesto magnífico se la devuelve... el padre se levanta y baila con la muchacha... aplausos... el joven R. sigue mirando a la srta. W... poco a poco la pista se va llenando de parejas que bailan... el joven R. se dirige a la srta. W. y la invita a bailar... ella acepta sonriendo... primera conversación llena de lugares comunes... él le regala a ella como presente de amor su pisacorbatas... ella se lo agradece pero no sabe donde ponerlo... finalmente bailan teniendo el pisacorbatas entre sus manos*disolvencia*.... la cámara enfoca el pisacorbatas encima de una mesa de noche... se retira y deja ver a la srta. W. que despierta en su lecho... oye los taladros lejanos y sonrío mimosa...²⁶

En una primera lectura, encontramos al menos tres usos y valores en la utilización de los tres puntos suspensivos: la primera oración indica el arranque de las acciones (dominio del sonido sobre la imagen); la segunda enmarca una acción colectiva protagonizada por los albañiles (por los rostros, dominio de la imagen); la siguiente, más larga en su periodo, pone en juego el misterio y el extrañamiento —típicos de Miret en su cuentística, recursos que o bien importa o exporta a sus invenciones narrativas— de la situación y de esos personajes vestidos con elegancia en un lugar inapropiado (empate entre el sonido y la imagen); con la cuarta oración arrancan germinal y explícitamente las ironías y la crítica sociales; la quinta pertenece a la órbita

²⁶ Pedro F. Miret, “Amor y autopista”, s.f., fotocopia del original, ff. 1-2. (Cursivas y negritas mías.)

de lo simbólico, pues el arcón perforado remite a pulsaciones sexuales; la oración posterior revela cierto influjo buñuelesco, la imagen del sacrilegio no refiere más que a su estética fílmica, pues se sabe que el objeto de la discordia de don Luis tuvo como epicentro, durante su madurez, la religión y la aristocracia transvestida de burguesía, como en otras instituciones de la sociedad contemporánea; la sexualidad, la violencia, el mundo de los sueños, el surrealismo de la vida cotidiana —tal como en Miret—,²⁷ trazaron los nodos temáticos de su etapa previa a la época dorada.

Luego de estas oraciones empieza el Miret en estado puro, pues muestra, ya sin influencias parafílmicas, el grado de su inmersión social, el comentario social, los ritos de iniciación sexual, pero sobre todo la asimilación a la circunstancia mexicana, pues la fiesta de quince años no es más que una celebración netamente mexicana, con la cual se celebra el inicio de la sexualidad femenina, la entrega social de la hija por parte del padre para la procreación.

No está fuera de lugar señalar que taladros, obreros, construcciones, paredes, no son más que discretos guiños a la formación del futuro arquitecto Pedro Fernández Miret, previos a su graduación en la UNAM,²⁸ que revelan su

²⁷ *La Puerta* fue la primera película en la que participó Miret como guionista; en el *still* de promoción se anunciaba a ésta como a *La mujer del carnicero* como “dos cuentos de miedo”; aquélla tiene cierto parecido fantástico con *El ángel exterminador* (1962), de Buñuel, y el cuento “La casa tomada” (*Bestiario*, 1948), de Julio Cortázar. Véase el detalle ilustrativo de la “Iconografía” del apéndice D, foto 36.

²⁸ Se matriculó en la Facultad de Arquitectura de la UNAM en 1953; más tarde se titula con la tesis “Centro de Estudios Mexicanos en Oaxaca, Oax.,” en 1961. Véase más detalles de su formación académica en el anexo relativo al apéndice A, “Cronología: vida, obra y circunstancia de Pedro F. Miret”.

La arquitectura y el dibujo explican ampliamente su participación en el diseño de la escenografía de *Pedro Páramo, el hombre de la media luna* (1978), que fue realizada a dos manos con Xavier Rodríguez, quien ya había ambientado otros proyectos fílmicos de Miret, por ejemplo, el de *Nuevo Mundo* (1976).

auténtica vocación por la disciplina y una extraña afición por el espacio derruido.

En “El hombre del abismo”, Cristóbal, el náufrago protagonista, hace una confesión, al expresar su admiración por los arcos arquitectónicos, como evidente muestra del avance civilizatorio europeo.

NÁUFRAGO

Entre esas palmeras empieza un camino que atraviesa la selva, el desierto, las montañas y llega a una gran ciudad que está en medio de un lago... es clara, limpia y silenciosa, pese a ser cien veces más grande que este pueblo... ¿y sabes una cosa? No hay arcos en ella. No los conocemos.²⁹

El trazo urbano de la ciudad de México es una constante estilística de Miret, que se localiza tanto en sus relatos, ensayos,³⁰ pero sobre todo en sus artículos periodísticos, basta con revisar aleatoriamente su hemerografía para corroborar sus preocupaciones como constructor de espacios, sobre todo mírense sus colaboraciones publicadas en el diario *El Universal*.

Ahora bien, regresando al guión de marras, cabe señalar que contiene dos recursos estrictamente cinematográficos, localizados en el fragmento citado (la disolvencia y el alejamiento), ambos usos solicitan un desvanecimiento o distanciamiento de la imagen, ambos igualmente van precedidos de una sucesión de puntos (suspensivos o serie de cuatro), ambos también marcan un cambio temporal y espacial en el relato, que en este caso preceden a la sustitución de la escenografía o la ambientación y, por lo tanto, el relevo

²⁹ Pedro F. Miret, “El hombre del abismo”, México, 1980, ff. 53-54.

³⁰ Al respecto, véase el único texto ensayístico publicado fuera del país, “Ciudad de México y sus fantasmas”, en *Nueva Sociedad*, Caracas, núm. 100, abril de 1989; luego reproducido en “Pedro F. Miret, letra e imagen”, en “La Jornada Semanal”, núm. 463, 18 de enero de 2004, pp. 4-5, 14.

obligado de los personajes incidentales por los protagonistas. Marcan también un acercamiento espacial progresivo: del allá al aquí; es decir, la visualización de espectador y cámara se acercan cada vez más a los objetos y sujetos, el *punctum* transita de un rostro a unas manos a un pisacorbatas.

Comentaré un detalle más antes de continuar con el comentario del siguiente guión, pues debo detenerme por aquella norma deontológica que dictamina que ningún escolio literario debe ser mayor en extensión al texto comentado.

Como apuntar el argumento del guión apenas vale la pena como ejercicio de sinopsis, me detendré a enhebrar un par de tópicos más. El primero de ellos es el titubeo del escritor al nominar a sus personajes, indecisión que se ejemplifica con el personaje femenino, a quien llama indistintamente “srta. W”, “la señorita W” o “Srta. W”, tal como consta en el fragmento requerido; igual sucede con el personaje llamado “el gran jefe” cuya denominación al menos tiene tres variantes. Esa vacilación acaso se debió a una falla en la pericia en el manejo de los nombres, a la configuración del héroe fílmico y a la estructura sintáctica del guión que no permite respiros, ni espacios blancos de reposo creativo.

Estilísticamente miretiana, la segunda también tiene relación con los personajes, que en este caso carecen de identidad nominal, más no simbólica, factor que acerca a Miret al universo kafkiano del señor K., en el que la burocracia y la administración rige la vida humana. No puedo afirmar que Franz Kafka haya sido una lectura de influencias determinante en la configuración del cometa Miret, no dispongo de los suficientes indicios literarios para sostener y comprobar tal hipótesis de trabajo. De momento

apunto nada más la órbita de probables influencias entre las que transitó F. Miret.

La variación que se apuntó arriba respecto al nombre propio de sus personajes, también se relaciona con la elección definitiva de su nombre de pluma, Pedro Fernández Miret, Pedro Miret, Pedro F. Miret, con esta última variación ganó su perpetuidad literaria. Con las otras dos también firmó indistintamente varios de sus guiones, tal como se puede comprobar en la *addenda* final que acompaña este panorama.

La elección de la última fórmula concuerda con su propuesta expresiva: Pedro F. Miret, nominación que se encuentra ya en la firma con la que estampó su nombre en los documentos oficiales de ingreso a la UNAM. La fotografía 5 (tomada en 1953) que integra la “Iconografía”, es su mejor antecedente.

VUELO 502

La sinopsis argumental de “Vuelo nocturno”, guión inédito hasta ahora, es la siguiente: dos personajes, Jim, “alto y seco”, y Tom, “bajo y gordo”, que comparten el mismo departamento, pero “no se explica por qué viven juntos, pero desde luego se descarta cualquier insinuación de que sean homosexuales” (liminar),³¹ compartirán también un vuelo a Buenos Aires, en la noche vieja del año 2000, pero antes de partir al aeropuerto guardan en los lugares más

³¹ Para la exposición de este argumento, utilizo la versión de “Vuelo nocturno” (liminar), México, 1977, historia y adaptación de Pedro F. Miret, 95 folios. Clasificación G0013/A. Es decir, el mecanuscrito donado por Alberto Isaac al centro de documentación de la Cineteca Nacional (México).

En mi tiempo de archivo, me facilitó las tareas de localización y registro el investigador Leopoldo Gaytán Apáez, encargado del Departamento de Guiones del Centro de Documentación e Información de la Cineteca Nacional.

comunes, insólitos e insospechados sus más caras pertenencias: una moneda de oro en la caja de agua del excusado, una botella de licor entre los libros, una figura de porcelana entre los almohadones del sillón, un cuadro detrás del sofá, la máquina de escribir dentro del horno.

El vuelo de Japan Air Lines sale a las 4:15 am del 31 de diciembre, pero al ya no tener nada que hacer en casa y siendo las 9:25 pm, deciden partir al aeropuerto, entonces empieza su odisea urbana: buscar un taxi en una noche de fiesta, al tratar de encontrarlo una patrulla de la policía los intercepta, interroga, esculca sus maletas de viaje y revisa sus pasaportes, pero al leer en los boletos que su salida es hasta altas horas de la madrugada y que aún les restan seis horas de espera, deciden subirlos a la patrulla. Ya en ella, se deja escuchar por la radio que ha habido un incidente en la calle de Emmanuel Kant, colonia Nueva Pompeya, se dirigen ahí, pero al llegar una multitud de curiosos y fotógrafos los espera. Suben a la patrulla a los presuntos culpables de un delito que se ignora, por lo que los protagonistas son bajados de la patrulla.

Jim y Tom entonces de nuevo salen a las calles oscuras a buscar un taxi que los conduzca a su destino, pero al no encontrarlo buscan por teléfono a dos de sus amigos para que los lleven, pero el intento fracasa por ser noche de fiesta, por lo que deciden tocar a una puerta y pedir de favor un aventón, mas de nuevo una situación insólita se presenta: el chofer de un camión de cemento, previo cambio de llantas a media calle, les da un aventón al aeropuerto, que a su arribo, a las doce y media, lo encuentran casi desierto. En la sala de espera, un empleado no los recibe porque a esa hora todavía es muy temprano para pasar a la sala de abordaje. La pareja decide pasar el tiempo

paseando entre los meandros del aeropuerto, donde se encuentran a una pareja de borrachines (Barbón I y Barbón II), quienes hablan en inglés y en un lenguaje ininteligible, portando un “pino” de bolo relleno de alcohol, que la pareja hurta por una circunstancia gratuita y azarosa, por lo cual el Barbón I los persigue por un sótano, una cocina lúgubre, unas escaleras interminables y una estancia a oscuras, hasta que llega la hora de partida, pero cuando se dirigen a la sala de abordaje, se encuentran con que la puerta de acceso se encuentra cerrada, que abren utilizando a manera de ariete un carrito transportador de equipaje.

Conducido por una tripulación nipona, el avión llega, pero nunca apaga las turbinas ni baja las escalerillas. Jim se quita el abrigo para lanzarlo a una de las turbinas, entonces los pilotos se dan cuenta de que dos pasajeros sobre la pista les hacen señales y les gritan pero el ruido de los motores apaga sus voces. Una azafata les indica que suban a bordo por medio de una escalerilla auxiliar, toman sus asientos; los pasajeros y la tripulación se dan cuenta de que los nuevos pasajeros llevan en sus manos un pino, objeto que les parece extraño y empiezan a especular como si se tratara de una bomba o un alijo de heroína. La azafata da aviso a los pilotos, que a su vez por radio notifican a la torre de control, pero el controlador aéreo no responde. Los pilotos no despegan y se detienen al final de la pista, Jim y Tom se dan cuenta que el dúo de barbones caminan tras el avión dando traspiés. Hasta aquí el argumento.

Siendo una situación lineal la que se plantea en “Vuelo nocturno”, la configuración de los protagonistas y, por ende su evolución, no sufren cambio alguno. De inicio a fin mantienen el mismo horizonte de continuidad, pues nunca se da la ruptura, el proceso gradual de cambio que nos indique un

crecimiento. Tal vez se deba a que en la estructura misma del guión no existe una sólida contraparte antagónica a los dos personajes principales, plenamente configurados, que les permita consolidarse como sujetos creíbles, verosímiles, que sean una imagen especular de una realidad circundante. Ni los policías, los dos barbados, el chofer, ni los otros personajes incidentales (azafatas, encargados, meseros, pasajeros) logran un contrapunto a la pareja de protagonistas, que en sí misma no es un arquetipo con el cual el presunto espectador pudiera identificarse.

Esta falta de crecimiento y empatía obedece a la falta de tensión narrativa, aunque sería mejor afirmar que en la poética miretiana no existe la tensión dramática, ese punto de conflicto que desencadene las acciones hacia un final conclusivo por dramático, pero Miret no es adepto a los *excipit* de contundencia, abiertos o redondos, sino a los finales llanos. Ya se dijo en otro lugar: la estética de Miret no es adepta a la literatura catártica.

Sin embargo, volvamos al guión, cuyos diálogos son la argamasa con la cual se adoquinó la narración. Los parlamentos revelan educación, nivel socioeconómico, manejo de lenguas, sensibilidad artística; estrés urbano, violencia social (secuestro y terrorismo), soledad, impunidad policial.

Los actos de habla del Barbón I sirven para ejemplificar uno de los recursos usuales en la retórica miretiana —la lengua incomprensible, exótica, hiperglótica.³²

Ciertos personajes suyos se comunican con una mezcla de inglés, náhuatl y castellano, como en el siguiente parlamento:

³² La lengua de expresión de sus narrativas fue el español; la conversación familiar y de sobremesa transcurrió en catalán; por sus oficios en el periodismo cultural y las exigencias del medio cinematográfico, debió comunicarse en inglés.

BARBÓN I (musitando)

-Igo doj nopa iet sem ni detamven dopa / nemi jai done pocholi temi / deba... yea pocholi!... yea pocholi.³³

Por una parte, el Barbón musita y farfulla, porque bebía del “pino” relleno de alcohol; por la otra, porque habla un “idioma incomprendible”, que se vale de una sibilante para enunciar sus festejos decembrinos: “.-¡Salud y pezetas!... para el año dos mil” (foja 57, para ambas transcripciones).

La técnica cinematográfica se vale de los recursos aceptados y normados por la retórica cinematográfica: despliegue de créditos, voz en *off*, indicaciones de interiores-exteriores, acotaciones de espacio-tiempo: “Int. Oficina II. Aeropuerto. Noche.” Música y sonidos ambientales de fondo, desplazamiento de cámaras, indicaciones a los actores para el volumen de voz, o señalamiento de gestualidades y comportamientos.

Del guionista, ninguna exigencia particular dirigida a los actores.

Una ciudad imaginaria, salas de espera, calles, patrullas, camiones, pistas, aviones, casas, escaleras, sótanos, taxis, son los escenarios por los que se suceden las acciones dramáticas, por inusitadas, azarosas y gratuitas en la vida, pero no en el imaginario fílmico del guionista.

El *tempus* narrativo lo rige el presente de indicativo, el cual está impregnado de luces y sombras, pues todas las acciones ocurren en la noche del 31 de diciembre, en avenidas y calles iluminadas, en sótanos oscuros por donde transitan Jim y Tom auxiliados por un encendedor que ilumina su trayecto. Los interiores y exteriores siempre están iluminados por luces

³³ “Vuelo nocturno”, México, Conacite Dos, 1980, historia y adaptación de Pedro F. Miret, ff. 58-59.

artificiales: la pista de aterrizaje por los faros del avión o por una línea continua de focos azules que la demarcan. El departamento donde cohabitan, por la hora del día en que ahí suceden las contadas acciones, siempre está iluminado por lámparas de interiores.

La convivencia humana, la amistad entre dos hombres y el viaje, son las experiencias temáticas que se recrean en “Vuelo nocturno”, mas la colonización del imaginario debido a la industria fílmica hollywoodense, a la película, en caso de haberse filmado, no le auguraba una recepción óptima.

Por la naturaleza misma de este argumento, y sin pretender suplantar al hipotético director, “Vuelo nocturno” no se llevó a escena por lo ya expuesto y por la imposibilidad estética de filmar una historia sin epifanía.

UN REINO FUERA DE ESTE MAPA

El mismo Centro de Documentación e Información de la Cineteca Nacional, tiene en resguardo varios ejemplares originales de “El hombre del abismo”, uno de ellos con data de 1980, que es el que guiará la cronología de la documentación aquí ofrecida.³⁴

³⁴ Para Victoria Schussheim, “El hombre del abismo” también recibe el título de “Monumentum”. Al respecto, véase en el Apéndice A, “Cronología: vida, obra y circunstancia de Pedro F. Miret”, el registro correspondiente al año de 1980. También confróntese la entrevista anónima “Pedro Miret denuncia una ‘conspiración del silencio’ contra el cine mexicano”, *op. cit.*, p. 3.

El proyecto de “Monumentum” lo realizaría Jaime Casillas, “Este filme aborda los 45 minutos que estuvo en la presidencia Pedro Lascuráin, y lo que hay antes y después. Es un drama, el único que les faltó a los griegos [;] mostrar cómo reacciona un individuo que vive el momento estelar de su vida: el tener en sus manos el poder y verse obligado a renunciar a él. Los conflictos internos que enfrenta en ese momento es lo que refleja el guión.” “Pedro Miret denuncia una ‘conspiración del silencio’ contra el cine mexicano”, *op. cit.*, p. 3.

Raúl Busteros, en una remembranza sobre su colega Miret, recordó el guión aludido: “Las películas tuvieron suerte diversa, pero sus argumentos son extraordinarios. El que trata de quién y por qué se pintó la

El tiempo histórico en que acontece el relato fílmico es 1484; su geografía es una de las costas de España, a la que llega el Náufrago, el protagonista de las acciones, quien procede del Anáhuac por un descuido de pescador, según se refiere en el relato. La reconquista de Granada queda como trasfondo; el reino de España es regido por los reyes católicos.

En una playa granadina, Cristóbal, personaje protagónico, lo encuentra malherido e inconsciente, por lo cual lo lleva a su casa, cercana a un acantilado, donde lo alimenta y cura, mientras convive con él aprendiendo nahuatlismos que designan los objetos, utensilios y fauna domésticos.

Al preguntarle Cristóbal de dónde viene, el Náufrago le contesta, “vengo del reino del Anáhuac... ¿Anáhuac?... Sí, allí donde está el abismo” (folio 35), tierra aún desconocida para la época, pero para la cartografía antigua se encontraba en un espacio ignoto, donde terminaba la tierra conocida y empezaba el abismo, o en los términos de fray Alonso, el lugar de asiento del infierno. “No es fácil imaginarse un reino fuera del mapa” (folio 33).

De acuerdo con la cosmogonía de la época, en uno de sus sermones, fray Alonso así describe esa *finis terrae*:

FRAY ALONSO (voz *off*)

Virgen de Guadalupe [*Nuevo Mundo*, 1976], el que no se filmó del presidente que lo fue sólo unas horas [‘Monumentum’, ¿Jaime Casillas?], el que trata de un arma especial que resuelve un *western* [*Bloody Marlene. El brazo de oro*, 1977] o el de la más afortunada película que dirigió Luis Alcoriza y que trata de una puerta [*La Puerta*, 1968]”, Busteros, en “Pedro F. Miret”, en “La Jornada Semanal”, 12 de julio de 1989, p. 13.

Perla Ciuk no registra algún proyecto a cargo de Casillas con ese nombre en el libro, “Casillas Rábago, Jaime Humberto”, en *Diccionario de directores...*, *op. cit.*, pp. 125-126, ni en su actualización en CD, *Diccionario de directores del cine mexicano*, *op. cit.*

-... Así describió Avieno el infierno en el siglo IV... sin saber que era el infierno...
 “Más allá de las columnas de Hércules se extiende un mar sin límites. Mezcla terrible de mar y cielo. La superficie de la tierra está cubierta por un poco de agua. Faltan los vientos y la oscuridad impide que pase la luz del día. Los monstruos del mar se mueven continuamente entre algas y amenazantes remolinos. Por doquier se abren tenebrosos abismos que aguardan al navegante para lanzarlo a un mundo oscuro del cual no podrá volver...”³⁵

Este argumento contiene dos inversiones históricas muy idóneas de la invención novelesca, propias del imaginario miretiano, primera: Cristóbal, el Náufrago indígena del guión, es en realidad el verdadero descubridor de América. Segunda: la reina Isabel la Católica es quien estira, afloja y tensa las riendas del poder monárquico español, fue ella quien ordena enviar las carabelas que se encontrarían con las tierras del abismo en los confines de la tierra: el reino del Anáhuac. ¿Se trata de un ataque a la hispanidad? No. Es nada más una fabulación sobre los orígenes de la hispanidad en tierra ignota.

En este guión, como en “Vuelo nocturno”, se vuelven a repetir varios recursos característicos de la escritura narrativa miretiana: el uso de los puntos suspensivos, en los que aquí significan la continuidad de las acciones en la imaginación del espectador y la conclusión abierta del improbable filme, pues indica su término final con una línea continua de puntos, (“.....”, folio 81); el diseño de un personaje (el Náufrago bautizado Cristóbal, en honor a su salvador) que habla una lengua extranjera:

NÁUFRAGO

-. ¿Akimtehuatl?

CRISTÓBAL

³⁵ “El hombre del abismo”, México, 1980, historia y guión de Pedro F. Miret, f. 1. Utilizo el ejemplar del manuscrito que se conserva en el Centro de Documentación e Información de la Cineteca Nacional.

-... ¿Qué?

NÁUFRAGO

-. ¿Kamilhuikah?

CRISTÓBAL

-. No entiendo.³⁶

El uso de diálogos justos y ponderados, que no dicen más de lo que deben decir; la recurrencia a la técnica del guionismo es considerablemente menor, quiero decir, técnicamente es sencillo, el desplazamiento de cámaras es requerido en contadas veces; los escenarios requeridos son mayores, de espacios abiertos y cerrados (una choza, un acantilado, un camino rural, un convento, una plaza de toros, el castillo que es asiento de los poderes reales, una carabela, una playa, el mar), más la utilería complementaria.

Como relato, “El hombre del abismo” obedece a una línea de continuidad ascendente y conclusiva. Por la vuelta de tuerca de las problemáticas antedichas —el poder real en manos de la reina y el descubridor indígena—, adquiere un mayor peso específico debido a la originalidad de su planteamiento. También porque establece la segunda incursión temática, en la filmografía de Miret, en asuntos que atañen al descubrimiento y la colonia.

El primero fue *Nuevo Mundo* (1976), filme en que la virgen de Guadalupe, imagen de la veneración mexicana, es asociada con la opresión de un pueblo.³⁷

³⁶ “El hombre del abismo”, *op. cit.*, folio 4. Para otro ejemplo de lenguas en contacto —en este caso entre inglés y español—, véase el capítulo IV, “La palabra. La imagen”, en el apartado relativo a *Cananea*, “Historia social del héroe”.

³⁷ *Nuevo Mundo* [1976], dirección de Gabriel Retes, México, Quality Films, 2005, DVD, 87 min. Cfr. Capítulo IV, “La palabra. La imagen”, donde se aborda la polémica de su exhibición, la censura y el retiro del crédito de PFM como guionista, entre otros asuntos de la farándula.

Esta película causó un leve escozor entre la clase política mexicana, al grado de que padeció cierto gradiente de censura. La filmación del guión inédito quizá hubiera causado cierto malestar entre los historiadores de filiación peninsular, en el pueblo y gobierno españoles. Pero ésas son meras conjeturas en subjuntivo. Vayamos al texto de nuevo para concluir su reseña.

Por otra parte, *Nuevo Mundo*, “El hombre del abismo” y *Cananea*, son las tres únicas piezas fílmicas con el sello Miret, que en su epicentro abordan problemas sociales, históricos y políticos mexicanos. La última película narra la represión política de una huelga minera en el norte del país.³⁸

En la isla narrativa de Miret, estas tres cintas son las que explícitamente abordan problemáticas sociales; sin embargo, ni en su narrativa (ensayística o periodística o fabular) son localizables otros ejemplos donde haya incursionado en tales conflictos de carácter nacional. Esto me permite sostener que el raro Miret no fue un escritor que habitaba el antiguo castillo feudal con la torre de marfil. Él fue un escritor preocupado por su tiempo, imbuido de su época, al tanto del mundo, preocupado por su circunstancia. No podía esperarse otra cosa de un escritor transterrado por la dictadura más antigua de la Europa moderna. Dos de sus figuras tutelares fueron opositores imbatibles de la dictadura franquista. Su padre fue oficial republicano durante la guerra civil; su mentor en las lides literarias, Max Aub, fue prisionero en varios campos de concentración.

Tal vez sus connacionales esperasen acciones más políticamente correctas de él, para su tiempo y por las demandas de la emigración española. Por ejemplo, más “literatura de compromiso” para ayudar a combatir en las

³⁸ Véase el capítulo IV, “La palabra. La imagen” para más detalles, sinopsis y reseña.

trincheras, y menos “literatura de evasión”, para no trasegar ideas con el enemigo. Ésta fue una de las tensiones vitales y artísticas que sobrecogió al ciudadano Miret, expresada con la retórica de otra época; ese binomio resume uno de los dilemas morales del escritor en el siglo XX: el compromiso social o el imaginismo literario. Los dos ríos que han recorrido la orografía literaria mexicana en el pasado. Cuerpos de agua subterráneos que aún hoy, el pretérito remoto, subdividen a una inteligencia reminiscente.

CUENTO

Una narrativa descalza

Como sucedió con “Amor y autopista”, “Elevador” es un relato primigenio, de difícil datación, que repite los mismos indicios de aprendizaje: sintaxis atropellada, ortografía dubitativa, frases repetidas, sobredosis de suspensivos, ejercicios de estilo con el que procura domeñar las contingencias de la expresión literaria.

La fotocopia de este relato igualmente me fue facilitada por el dramaturgo Juan José Gurrola, a quien está dedicado en el epígrafe.³⁹ Consta de 47 folios numerados en el ángulo superior izquierdo. De la misma manera contiene apostillas autorales que señalan indicaciones tipográficas, gramaticales o sintácticas. Fue transcrito sobre papel copia, utilizando una máquina de escritura mecánica, cuyas líneas de texto están alineadas a la izquierda. Muy probablemente, dicha máquina era de fabricación anglosajona,

³⁹ Pedro F. Miret, “Elevador”, s.f., 47 ff. En la misma ocasión de préstamo (23 de febrero de 2006), Juan José Gurrola me facilitó los originales de estas dos obras, más “Noche en Bruselas” para su reproducción facsimilar.

pues el mecanuscrito carece sistemáticamente del signo de interrogación de apertura (¿).

Básicamente pobre, el argumento plantea una situación netamente miretiana: un plomero asiste a un edificio para arreglar un desperfecto en las tuberías. Sin embargo, por la circunstancia narrativa tropieza con situaciones imposibles para cumplir con su cometido. Dubitativamente se plantea un conflicto, pues una serie de acontecimientos intervienen para su cabal resolución. Importa, sin embargo, resaltar que en este malogrado relato continúan esbozándose los personajes, circunstancias, atmósferas, claroscuros y resplandores de la estética miretiana.

La falta de identidad de los protagonistas (sr. AB., Ln.), los personajes menudos que pueblan y transitan habitualmente por el mundo narrativo y cinematográfico de Miret (meseros, secretarias, guardias, cocineros), en evidente oposición a los hombres de poder, vestidos de traje inglés, en este relato, jóvenes en su mayoría, salvo Ln., el personaje que concentra una distinción narrativa, la autoridad simbólica y la mayor edad. Estos dos tipos de personajes son prototípicos de su narrativa.

Ahora bien, las circunstancias por las que transcurre el relato obedecen a la serie de acciones encabalgadas con las que está enlazado, más el uso frenético de verbos de acción y movimiento en indicativo lo distingue. A ello debe considerarse que su cuentística no recurre a las descripciones, el retrato psicológico, la apelación al diálogo, la consideración de la imagen o el pensamiento reflexivo con el cual pudiera ordenarse un mundo narrativo. En suma, se trata de una narrativa en bruto, sin pulimento, en apariencia carente de “estilo literario”, como afirmaron en cierta ocasión sus amigos José de la

Colina y Gerardo Deniz.⁴⁰ Aunque ese estilo literario se haya despojado, justamente, de los habituales recursos y procedimientos narrativos con los que se cuenta una ficción narrativa. Parece una retórica pobre, sin duda despojada de abalorios retóricos, pero es un voto de pobreza estilística, una narrativa descalza, a veces franciscana por la simplicidad de su arte. ¿Menor? Sí, en parte por ello sigue considerándose un raro. Alejado del mundanal canon consagratorio.

Su vocación por el espacio se ve reflejada en la construcción de las atmósferas, siempre citadinas, urbanas, burocráticas (gubernamental o empresarial, como en este caso), encerradas en un inmueble, de preferencia un edificio moderno, como en este caso, cuyo ascensor, escaleras, puertas, pasillos, sótanos y pisos colaboren con él para armar la arquitectura interior de su narrativa.

Habitualmente, en su invención cuentística el manejo de la luz es una constante, los claroscuros, el gradiente de luz artificial o natural, obedece a la creación de una atmósfera, una situación o un planteamiento anecdótico, a veces extraños, misteriosos, levemente góticos, pero siempre miretianos. Me explico con un ejemplo:

... las luces de las arañas se empiezan a apagar lentamente y nos quedamos a oscuras... unos reflectores que hay en el techo se encienden rápidamente y alumbran el vapor con luz roja... al cabo de unos segundos se apagan los reflectores rojos y se encienden otros amarillos... por la escalera parece que va a bajar una rubia explosiva, con el traje abierto por un lado y una boquilla larguísima en la mano izquierda... pero pasan los segundos y nadie baja... una sombra pasa entre nosotros abriéndose paso

⁴⁰ José de la Colina, "Miret, el extraterritorial", en "La Jornada Semanal" ["Pedro F. Miret, letra e imagen", número monográfico dedicado a Miret], núm. 463, 18 de enero de 2004, p. 10; Gerardo Deniz, "Presentación", en Pedro F. Miret, *Esta noche... vienen rojos y azules*, México, CNCA, 1997, p. 8.

violentamente, se lanza entre el vapor y desaparece por debajo de la escalera [...] se oye el clic de los reflectores cuando se apagan y se vuelven a encender las luces rojas [...] allá, arriba de la escalera un hombre... se apoya en el barandal como si estuviera mirando el paisaje preso de una gran nostalgia... de repente se pone la mano sobre los ojos a forma de visera y mira a todos los rincones de la sala...⁴¹

Narrativamente, por el carácter de estampa del fragmento, no sucede nada, salvo la sucesión de acciones desconectadas entre sí, que anecdóticamente no contribuyen con el libre flujo del relato, que en realidad lo estancan en un manto de agua que mantiene en reposo al “Elevador”.

Esos mismos desajustes en el cuerpo del relato, opacan los resplandores de la estética miretiana, pues el manuscrito en cuestión es irrecuperable editorialmente, aun para los irredentos adeptos a Miret, entre los que me incluyo. Su legado sufriría una mella con su publicación. Así que dejémoslo en paz en el cajón del escritor, el archivo muerto de las primeras letras.

Sin embargo, apunto antes de terminar que la prospectiva literaria cambia en función de la circunstancia de los analistas, el ciclo de los tiempos, la revaloración social y cultural del autor, o por la natural ronda de las generaciones.

⁴¹ Pedro F. Miret, “Elevador”, *op. cit.*, f. 20.

GUIONES EXTRAVIADOS

“La princesa del crimen”, guión de cine inédito que dirigiría Salomón Laiter.

“Lobo en campo de golf”, guión de cine, nunca filmado y que igualmente dirigiría Salomón Laiter.⁴²

“Blue Moon”.

En entrevista afirmó: “Tenía el proyecto de realizar un guión que se llama ‘Blue Moon’, pero como no se encontró financiamiento, ni posibilidades de ningún tipo de filmarlo, lo convertí en novela.”⁴³ De esa entrevista no se infiere o explica nada sobre el argumento del guión.

⁴² Perla Ciuk, “Laiter Liubeckaite, Salomón”, en *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, Cineteca Nacional-CNCA, 2000, pp. 363-364, no da cuenta de ninguna obra realizada o en proyecto con éste o con otro título, ya de Miret o de algún otro director o guionista. En su segunda edición en CD, tampoco se da mayor detalle sobre el asunto, *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, Cineteca Nacional-CNCA, 2003, CD ROM.

⁴³ Entrevista anónima, “Pedro Miret denuncia una ‘conspiración del silencio’ contra el cine mexicano”, *op. cit.*, p. 3.

ADDENDA

Guiones originales en resguardo en el Centro de Documentación e Información de la Cineteca Nacional (México, DF):

“Bloody Marlene”, México, Conacite Uno, 1975, Pedro F. Miret, 115 folios. Clasificación G00303. (Hay tres ejemplares, de ellos dos están fechados en 1977, en tamaño oficio; el otro, en carta y con fecha de *Copyright* de 1975.)

“Vuelo nocturno”, México, Conacite Dos, 1980, historia y adaptación de Pedro F. Miret, 79 folios. Clasificación G00013/A. (De tres ejemplares, dos tienen el formato oficio; el otro fue dado en “donación de Alberto Isaac. Sep./86”, con fecha de *Copyright* de 1977, 95 folios; tamaño carta.)

“Cinco historias violentas”, México, Conacite Dos, SA de CV, 1984, Historia y adaptación de Pedro F. Miret, 87 folios. Clasificación G00618/0. (“Penthouse”, guión técnico de Daniel González Dueñas (ff. 1-33); “Última función” (ff. 34-47); “Mesero” (ff. 48-66); “Noche de paz” (ff. 67-71); “Fiesta” (ff. 72-87). (Formato carta.)

“El hombre del abismo”, México, s.f., historia y guión de Pedro F. Miret, 81 folios. Clasificación G00066. (Hay tres ejemplares en formato carta, el ejemplar 2 está fechado en 1980 en su tapa, ejemplar que utilizo para su recensión.)

“La hora de los niños”, México, s.f. [1969], Pedro F. Miret y Arturo Ripstein [1969], 10 folios, clasificación G-03160. (Fotocopia del original, con correcciones manuscritas.)

Guiones originales que quizá se conserven en la biblioteca del escritor, bajo la custodia de Victoria Schussheim, viuda de Miret:

El 18 de febrero del 2006 envié a Victoria Schussheim el siguiente correo electrónico:

“Victoria, te escribo para solicitar tu ayuda, intervención y consejo. En este momento de mi investigación, me encuentro rastreando los guiones realizados e inéditos de Pedro que se encuentran desperdigados. El archivo anejo da cuenta de ello. [Por *attachment* también le envié el nombre de las instituciones mexicanas que resguardan algunos de los guiones de PFM.]

”Busco los siguientes: 1. ‘Monumentum’; 2. ‘La princesa del crimen’; 3. ‘Lobo en campo de golf’; 4. ‘Blue Moon’; 5. ‘Amor y autopista’.

”Tengo la promesa de Juan José Gurrola de que a 3 y 5 me permitirá su acceso. El resto, quiero pensar, que tú tienes una idea de su localización. Si es que aún existen, tengo la esperanza de que se encuentren entre sus archivos de escritor.

”Agradecería infinitamente, cualquier coordenada para su localización.”

“Monumentum”

“La princesa del crimen”

“Lobo en campo de golf”

“Blue Moon”

Guiones y obras teatrales inéditos pertenecientes al archivo biblioteca de Juan José Gurrola (México, DF):

“Amor y autopista”, s.f. (*circa* 1960), guión, 14 folios, tamaño carta.

“Noche en Bruselas” [1965], teatro, 147 folios, tamaño carta.

“Elevador”, s.f., s.p., guión [Dedicado a Juan José Gurrola], 47 folios, tamaño carta.

Carta electrónica a Juan José Gurrola:

México, DF, a 10 de febrero de 2006.

”Maestro,

”Ahora le escribo no sólo para saludarlo sino para también para hacerle una consulta.

”Creo haberle comentado alguna vez que elaboro un estudio sobre la vida y obra de Pedro F. Miret, que abarca narrativa, periodismo, cine e invención arquitectónica. La parte más sencilla es la narrativa por su accesibilidad física, no sucede lo mismo cuando uno se acerca a su imaginación cinematográfica e invención arquitectónica.

”Ahora me encuentro en la parte cinematográfica (realizaciones, guiones inéditos, actuaciones y escenografía); en cuanto a la inédita fílmica he localizado tres guiones nunca filmados en la Cineteca Nacional y otro llevado a escena (*Historias violentas*).

”Por su ensayo en el número que preparé para “La Jornada Semanal”, sé que usted posee copias de algún o algunos guiones inéditos de don Pedro, por

lo que le pregunto si yo pudiera tener acceso a ellos, a través de una fotocopia, lectura reservada o alguna otra modalidad que usted sugiera.

”Créditos y agradecimientos van asentados en sus respectivos lugares.

”Espero que se encuentre bien y que aún irradie esa luz de la distinción que le otorgó el gobierno de la república.

”Hasta pronto.”

Al atardecer del jueves 23 de febrero, me encontraba en su casa, fotocopando los originales mecanuscritos de tres obras inéditas: “Amor y autopista”, “Noche en Bruselas” y “Elevador”. (Gracias, maestro.)

Guiones originales e inéditos que resguarda la Filmoteca de la UNAM (México, DF):

“La Puerta (Juego Siniestro)”, original de Pedro Miret y Luis Alcoriza, 1968, 34 folios, s.f., guión original núm. 1151. G.O. 1151.

“Arde... Baby... Arde”, argumento de José Antonio Bolaños y Pedro Miret, Producciones Jaguar, S.A., 1970, 79 folios, guión original núm. 1129, G.O. 1129.

“Nuevo Mundo”, argumento y adaptación de Pedro Miret, Conacine, 1976, 84 folios, guión original núm. 541. G.O. 541.

“Bloody Marlene”, Pedro F. Miret, Conacine, 1977, 105 folios, guión original núm. 1298. G.O. 1298. (“*Copyright* 1975 by Pedro F. Miret.”)
[Tamaño oficio; los folios tienen tachaduras a lápiz.]

“El hombre del abismo”, G.O. 1123. [Formato carta.]

“La huelga de Cananea”, argumento y guión de Marcela Fernández Violante y Pedro Mirett [*sic*] (Segundo tratamiento), México, Conacine, 1976, 95 folios, guión original núm. 636. G.O. 636. [Formato carta.]

Nota bene: véase los detalles técnicos de cada película en el apartado respectivo a las “Fuentes”.

VI. NOSOTROS, LOS RAROS

Lo por todos sabido pero por nadie frecuentado, lo despreciado ayer y hoy obsoleto sin ser ni entonces ni ahora leído, lo inesperado e insólito —es decir, lo raro rubendariano—, lo simplemente ignorado o vagamente conocido de oídas, en un medio cultural que vive en la arena movediza de las imprecisiones, que habita, como cierto personaje de Proust, dans le monde des à peu près: todo es o puede ser raro, desde el clásico más tonante hasta el registrado sólo en desvanes vampíricos de las enciclopedias, sin contar con lo consabido contemporáneo inusual. Los raros son los convidados de piedra de la literatura y la lectura.

Pere Gimferrer, *Los raros*, 1999

A MANERA DE CONCLUSIONES

Prolegómenos a una teoría de los escritores raros

Al no disponerse aún de una metodología, teoría o tratamiento para elaborar un estudio que facilite un acercamiento inicial sobre los escritores considerados raros en las historias y tradiciones culturales de Hispanoamérica, esbozo aquí unos prolegómenos que podrían servir para fundar un corpus teórico sobre los escritores raros que han abundado en la historia de las literaturas universales, como se puede constatar en Pere Gimferrer, *Los raros*,¹ el inventario más valioso sobre el tema disponible hasta el momento. Sin embargo, sus semblanzas y ponderaciones ensayísticas no permiten apuntalar una metodología con la cual partir para la formulación de una teoría sobre los raros.

Tres analistas literarios latinoamericanos han avanzado sobre el terreno con unas notas preliminares para remediar ese vacío documental que distingue a la temática. Wilfrido H. Corral se adelantó con una formulación sagaz sobre la “teoría de los raros”; Luis Ignacio Helguera anduvo por la misma senda estableciendo unas notas inaugurales sobre el concepto del “escritor raro”, y Alejandro Toledo formuló el inventario archivístico de los inclasificables. Ellos fueron los pioneros que desbrozaron el camino.

Corral, catedrático naturalizado estadounidense, fincó sus postulados para una “teoría de los raros” en la revisión de las categorías de canon, historia literaria, modernidad, precursor y raro; él anuncia en su ensayo “¿Teoría de los raros”? varios casos de escritores latinoamericanos para disponer de ejemplos, también fija las tareas pendientes para diseñar el canon de los raros,

¹ Pere Gimferrer, *Los raros*, Palma de Mallorca, Bitzoc, 1999, 343 pp.

cuyas obras sin santificación literaria o cultural integran valores “transgresivos, subversivos y antihegemónicos”, adjetivos de aplicación pertinente a la obra literaria de Miret. Una constante de esos autores fue que “nunca se juntaron para combatir conjuntamente la barbarie ni las implosiones mentales que los rodeaban”, perfecta descripción del íngrimo Miret, quien nunca comulgó en comunidad. Caracterización social de igual modo útil para allegarla a los Hernández, Efrén y Felisberto, así como a Macedonio Fernández y Gerardo Deniz, los casos paradigmáticos de las letras latinoamericanas, pues han sido raros para su época, región, afiliación y generación. Tiempo, circunstancia y adscripción proclives a los movimientos nacionales y las ideologías proactivas que exigieron al escritor involucrarse en la transformación de las sociedades.

La teoría de los raros expuesta por Corral hasta ahora es el programa literario más solvente para discernir la naturaleza de lo excéntrico en la literatura, para encontrar un espacio propio a los muchos dones de los escritores periféricos a la tradición, el canon y la historiografía literaria.²

Por su parte, Helguera, el narrador mexicano prematuramente fallecido, considera a Miret una “aparición fantasmagórica” en la literatura mexicana del siglo XX. La literatura de Miret, bocetó en sus apuntes, es marginal, de minorías; contraria a los fenómenos del auge, la moda y los *best sellers*.³

Alejandro Toledo, a su vez, elabora un censo de los literatos que comparten *raridad*, como cualidad de lo raro y extraño en la literatura mexicana y latinoamericana, aunque señala los equívocos en la perspectiva de

² Wilfrido H. Corral, “¿Teoría de los raros?”, en *Paréntesis*, año 1, núm. 8, marzo de 2001, pp. 8-13.

³ Luis Ignacio Helguera, “Dos raros”, en *Paréntesis*, año 1, núm. 8, marzo de 2001, pp. 47-50.

Corral, quien incluyó mecánicamente a Cortázar, Borges, Monterroso, Aira, Arreola, Elizondo, Garmendia y todo aquel escritor considerado “raro hasta que no se demuestre lo contrario”. Toledo acierta en señalar a Julio Torri, Felisberto y Macedonio, Efrén Hernández, Miret y Francisco Tario. Mas olvida a Gerardo Deniz, escritor vivo y en producción; ellos forman “una estirpe literaria o artística que se define, si acaso le es posible definirse, a partir de sus *diferencias radicales* con el resto”.⁴

Dado que por su naturaleza, los escritores excéntricos no encajan del todo en el cuerpo de una cultura literaria, es conveniente —para partir y ejemplificar con el caso Miret— entender en qué consiste ese extrañamiento, esa rareza tan peculiar, persiguiendo estas categorías literarias: *temperamento, tesitura, generación, tradición, canon, horizonte de la crítica y cultura nacional*, donde las instituciones cumplen una función específica al promover centenarios, homenajes, premios y demás rituales, distinciones, bienes y prácticas oficiales que son el principio de un proceso de canonización literaria, o de cooptación, según se mire.

Tales consideraciones son indispensables para la formulación de una teoría literaria que explique la naturaleza inasible de los raros, ya que el temperamento, la tesitura, la generación, la tradición, el canon, el horizonte de la crítica y la cultura nacional fijan los valores literarios y socioculturales de

⁴ Alejandro Toledo, “Archivo de inclasificables”, en “Confabulario”, suplemento de cultura de *El Universal*, año 3, núm. 139, 16 de septiembre de 2006, p. 4. (Cursivas mías.)

Con sus recientes trabajos, Toledo es quien más ha aportado al rescate y difusión de los escritores raros en México, entre ellos Efrén Hernández, Pedro F. Miret y Francisco Tario. Véanse sus antologías y compilaciones más recientes: Alejandro Toledo (selección y prólogo), *El hilo del minotauro. Cuentistas mexicanos inclasificables*, México, FCE, 2006, 500 pp., y Alejandro Toledo (comp.), *Dos escritores secretos. Ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*, México, CNCA, 2006, 285 pp.

las aportaciones artísticas de un creador, una generación, un movimiento o de una época, y con ello su natural inclusión en el censo, permanencia y perpetuidad en la rotonda nacional de los escritores ilustres. Esos conceptos, en suma, son los que predeterminan una curul en la tradición, el asiento vitalicio o fugaz en el horizonte de las letras de una comunidad.

Un raro, justamente, no encuentra cobijo en ninguno de esos términos abarcadores, incluso algunos exponentes tampoco encuentran sus tareas representadas en el antónimo complementario de la tradición, que fue la ruptura. Son, por lo tanto, periféricos a la tradición, el canon, la crítica y la difusión cultural. Tal fue el caso inobjetable de Miret. Ya lo vimos. Del mismo modo, es posible afirmar que ninguno de los protagonistas de la cultura literaria excéntrica ha encontrado su movilidad cultural en las respectivas historias literarias.

Sin lugar a duda, el mercado, el *marketing* y el *raiting*, a pesar de que son nociones contemporáneas, han sido ajenos a los propósitos de los escritores raros; esos términos sostienen una nomenclatura que se aplica a las famas mercantiles, los talentos de *best seller* y a las narrativas *new age*, auspiciados por ese ogro filantrópico en que se ha convertido el capitalismo global y, en particular, los monopolios de la industria editorial contemporánea.⁵

Para Sergio Pitol, los raros son equidistantes a “La vulgaridad, la torpeza, los caprichos de la moda, las exigencias del Poder y las masas no los tocan, o al menos no demasiado, y de cualquier manera no les importa [Su] visión del mundo es diferente a la de todos; la parodia es por lo general su forma de

⁵ Así lo ha demostrado elocuentemente, desde una óptica de los indicios, las conjeturas y las estadísticas, Fernando Escalante Gonzalbo, *A la sombra de los libros. Lectura, mercado y vida pública*, México, El Colegio de México, 2007, 361 pp.

escritura. La especie no se caracteriza sólo por actitudes de negación, sino que sus miembros han desarrollado cualidades notables, conocen amplísimas zonas del saber y las organizan de manera extremadamente original.”⁶ La vida y obra de Miret ahí fueron descritas enteramente.

En folios anteriores enuncié tanto las características que hacen de Pedro F. Miret una voz excepcional por su rareza, como su filiación generacional, ese cuerpo tertuliar que separa y distingue a la ronda de las generaciones, que en ocasiones se convierte en un factor de cohesión; en otras, de exclusión. Esos conceptos cuando son utilizados en Miret adquieren una aplicación relativa, mas el de generación se convierte en una traba estorbosa en cuanto se sujeta a escritores como Federico Patán, Gerardo Deniz o Tomás Segovia, sus contemporáneos. Uno se encuentra a caballo entre dos agrupaciones, las promociones de Medio Siglo e Hispanomexicana; el segundo prácticamente ha renunciado a la ciudadanía, derechos políticos y culturales que conlleva la nacionalidad española; el último transita entre tradiciones, culturas y países en los que habitualmente radica.

Más que una necesidad vital de los escritores, esa afición de la crítica por encontrarles un cuerpo colegiado, se trata de un recurso necesario de nosotros los comentaristas, antologadores e historiadores de la literatura para facilitarnos su exégesis.

A un siglo de su formulación y connatural aplicación, quizá sea el momento idóneo para reflexionar sobre la vigencia del concepto de *generación*. Mas no habiendo categorías sustitutas o la preparación del correspondiente relevo conceptual, me sujeto a dicha noción para formular

⁶ *Apud* Alejandro Toledo, “Archivo de inclasificables”, *op. cit.*, p. 5.

unos proemios teóricos. Adelanto además que éste no es el espacio propicio para reformar cualesquier noción, postulado o principio que rigen los estudios literarios desde el siglo pasado.

Asumida la contradicción, considero que merecen una recapitulación dos asuntos que se dejan entrever en la tesisura y la generación, tarea previa para abordar las más espinosas, arduas y evanescentes categorías de crítica, tradición, canon y cultura nacional, que son los pilares de un sistema literario, de un conjunto de representaciones y significaciones culturales. Naturalmente, de ahí provinieron los factores de exclusión de la obra literaria de los raros en los diferentes procesos de divulgación cultural, enseñanza universitaria e historiografía literaria. La periferia es contraria al canon. De nuevo, Miret salta como caso ejemplificante. Todo esfuerzo de recuperación, de igual modo, de ahí provendrá, tal como sucedió con la publicación de la narrativa completa de Efrén, Tario y Felisberto. Curiosamente, aparecidas en México en diferentes momentos del siglo pasado.⁷ Miret sigue en el limbo. Los estudios universitarios, al menos en México, durante la última década abogaron por la recuperación de ese cuarteto.

Con respecto a Miret, sus decisiones en torno a la ciudadanía, nacionalidad y temáticas frecuentadas lo imbuyen de mexicanidad; las referencias culturales que se desprenden de su cine, literatura y artes visuales

⁷ Efrén Hernández, *Obras. Poesía. Novela. Cuento*, México, FCE, 1965, 429 pp. Al finalizar el 2007, en la misma editorial y agrupando los mismos géneros, apareció el primer volumen de sus obras completas, prologado por Alejandro Toledo; el segundo recogerá los inéditos en teatro, guión y reflexiones; Felisberto Hernández, *Obras completas*, México, Siglo XXI Editores, 1983, 3 vols.; Macedonio Fernández, *Relatos, cuentos, poemas y misceláneas*, Buenos Aires, Corregidor, 2004, 241 pp.; Francisco Tario, *Cuentos completos*, México, Lectorum, 2006, 2 vols. Cuatro décadas se invirtieron para la recuperación inicial de su legado.

también lo arropan con los mismos términos que a un connacional. En el horizonte de su generación literaria, comparte extrañamiento con Gerardo Deniz, par único en la literatura, pues no ha sido frecuente en la historia literaria que surjan y convivan dos raros a la vez en el mismo espacio y circunstancia; de hecho, ésa fue otra de sus características, vivir íngrimamente orbitando un epicentro cultural.

Converge con los protagonistas de la generación Hispanomexicana —el nombre generalmente aceptado de esta promoción—, además de contemporaneidad y circunstancia, la versatilidad de sus expresiones artísticas, origen exiliar, escolaridad en el país de adopción, realización profesional, naturalización, doctrina, asimilación, producción vernácula y temática autóctona. Divergentes fueron su tono y modalidad de expresión, demografía y estrato social de sus personajes, retórica y apología de los desamparados. Su distanciamiento de la patria perdida, problemáticas y ausencia de nostalgia por el terruño, que compartió con Deniz, quedaron como demandas de la comunidad en el exilio y la herencia familiar.

En la perspectiva de los raros, el punto de fuga se localiza en las renuncias de Miret al estilo, las corrientes literarias que dominaron su época, las modas culturales y las exigencias del mercado, así como a la tradición, la nacionalidad, la universalidad y la historia, que son las pretensiones dadas del escritor ortodoxo. Él como heterodoxo fincó su estética en la vocación descuidada, el estilo desgarrado; en la falta de sondeo en las profundidades del alma humana. No fue un narrador que alimenta la hoguera, ilumina y cobija a la tribu con sus historias, ésta fue la heredad paterna que mantendría

viva la tradición de un pueblo en el exilio; decidió, en cambio, quemar sus naves en medio del desierto.

Ahora pasemos a las distinciones biográficas y literarias que facilitaron a Miret amarrarse al mástil de la vocación, afinar su voz y consolidar y realizar una voluntad de estilo. Acciones que le permitieron fraguar las singularidades de la condición humana que se reflejan en su creación literaria.

El temperamento o carácter de un literato es un factor determinante en la condición del escritor raro. Aunque constituye la esfera menos pública por privada y más ardua de documentar, el carácter de un escritor incide en la promoción de su obra por las consabidas relaciones públicas, la interacción con los grupos, las tertulias y los cenáculos que catapultan o anclan una obra y a su creador. También el carisma y la personalidad adquieren un peso específico, pues la timidez o la extroversión se asientan sobre los escaques de la difusión cultural, el ámbito laboral o la realización profesional. Dominar ese tablero se convierte en una tarea de difícil renuncia, apenas lograda por Gabriel Zaid, quien sin comulgar ni predicar con las poéticas de lo raro, no frecuenta el medio, no promociona su imagen, menos aún la novedad de sus publicaciones, tampoco hace vida literaria dando conferencias, talleres o recitales.

En el caso de Miret, por el testimonio de sus contemporáneos, amigos, familia y conocidos, tenemos noticia de que era un ser introvertido, distinto por “su conmovedora falta de talento para conseguir empleo”, como afirmó Luis Ignacio Helguera, quien asentó también que “nunca transitó Miret por el medio literario ni publicó sus cuentos en suplementos ni habló en mesas

redondas ni se autopromovió”.⁸ Estos indicios comprueban que las plataformas de la representación pública adquieren un papel relevante en las tareas de la promoción cultural del escritor. La observación de Federico Patán enlaza con el aserto anterior: “Las razones individuales pertenecen a la psicología del propio Miret: no fue hombre de promocionarse. Pensaría acaso, y razón le sobraba, que los buenos libros terminan por imponerse a la indiferencia. No era hombre de promociones y sí de amigos.”⁹

Un principio de realidad habrá en esa leyenda que se ha forjado en torno suyo, a su carácter, a sus hábitos de escribir sobre un restirador, un virtuoso en la cocina, ayudante en las labores domésticas, jardinero que podaba el pasto con el cortaúñas, un niño más en los juegos infantiles de sus hijas, tertuliano irredento, conversador distraído, paseante liberto de las obligaciones hogareñas. Rasgos de esa conducta las describió en el párrafo de apertura a *Esta noche... vienen rojos y azules*: “Esta tarde fui al cine con unos amigos. Después fuimos a tomar café. No es que estuviera triste, pero estaba distraído e inquieto. En resumen: escuché con más atención para evitar que alguien me preguntara por qué no hablaba [...] Si miro a algún sitio lejano, si me distraigo jugueteando con la cucharilla del café, si me paso la mano por los ojos inmediatamente creen que estoy preocupado.”¹⁰

La verosimilitud de esas realidades biográficas se ha documentado en la caja negra de estos folios, pero su verdad se encontrará si escarbamos en su

⁸ Luis Ignacio Helguera, “Dos raros”, en *op. cit.*, p. 48.

⁹ Federico Patán, “Miret cuentista”, en *La Jornada Semanal*, México, núm. 463, 18 de enero de 2004, p. 6.

¹⁰ Pedro F. Miret, *Esta noche... vienen rojos y azules*, México, edición de autor, 1964, p. 7.

afición por la arquitectura, predilección por la gastronomía, responsabilidades paternas, naturaleza de contertulio y peatonía.

El carácter y la psicología de los artistas constituye la esfera más difícil de documentar y problematizar, acciones que, cuando se trata de Miret, exigirán una cantidad ingente de trabajos y esfuerzos a quienes conjeturen que su obra se explicaría por su biografía. Naturalmente que estarán en lo cierto, parcialmente las bases documentales ya fueron expuestas aquí, con ellas podrá levantarse el primer basamento de cualesquier tentativa biográfica.

Sigue ahora la voz personal del escritor, tesitura y modulación. Empecemos por sus grafías.

Tradicionalmente, las funciones de los tres puntos se acotaban a valores sintácticos establecidos desde el siglo XIX, como fueron los usos en la oración incompleta para que la interacción del lector la llenara de significado; en el sentido suspenso que igualmente se debería ocupar con el patrimonio cultural del lector; como señal de una pausa para indicar temor, duda o una sorpresa agazapada en una salida inesperada; en una transcripción textual señalan la supresión de un pasaje, con ello se advierte que la copia del pasaje no fue íntegramente copiada. Los tres primeros han encontrado un asiento propicio en los terrenos de la narrativa, el ensayo y el periodismo; el último tiene un valor de uso mayoritariamente académico, siempre y cuando vayan enmarcados los tres puntos por corchetes, como marca la tradición tipográfica más sólida, o entre paréntesis, de uso recurrente en el periodismo precipitado. Todos y cada uno de esos valores han sido legitimados por los usos contemporáneos, los cuales se pueden localizar, a excepción del último, en los cuerpos de la prosa —drama, novela, cuento, guión, periodismo, teatro— que

modeló Miret. En cada una de nuestras lecturas y escolios hemos tropezado con ellos.

Sin embargo, Miret amplió el rango de esas significaciones en tres aspectos globales. Uno señala temporalidades; el segundo, espacialidades; el último, sujetos. El discurrir del tiempo. El tránsito por el espacio. El relevo de la voz. En el apartado “Las pulsaciones de la e”, perteneciente al capítulo V, “Inédita (Dramática, filmica y cuentística)”, se ha ejemplificado ésas y otras significaciones ganadas con el curso de la palabra. En síntesis, los puntos suspensivos marcaron silencios, pausas, traslados, omisiones, titubeos, tránsitos entre los diálogos, asombros.

Las tres características marcan el movimiento, la acción y el verbo del sujeto, las cuales fueron el sustento de la narrativa de Miret. Estos recursos eclipsaron el tratamiento psicológico de los personajes y su descripción física. En cambio, la descripción espacial, tal vez por su inclinación por la arquitectura, ganó en cometidos al centrarse en los espacios domésticos, los conjuntos habitacionales, los recintos del ocio, las naves industriales; en fin, el trazo urbano que dio fisonomía a una ciudad finiquitada por las épocas transcurridas. Al respecto escribió hace veinte años Luis Ignacio Helguera: “Felizmente, los proyectos oníricos de edificios, academias y fábricas trazados por este gran arquitecto de situaciones y atmósferas sólo tuvieron cabida en la literatura”, cuando iniciaba la fiebre por los raros como reacción fóbica a la avalancha de *best sellers* que azotó la cultura literaria durante los años ochenta.

Del hogar, Miret eligió la minucia en el remate arquitectónico de las edificaciones, en el detalle de las “terrazas”, las escaleras, los cubos de luz. A

su vez, de las entrañas de las fábricas describió las tuberías, los matraces, las bandas sinfín, el vapor de las calderas. Esos recintos contrapuestos los retrató en la penumbra, siempre a la hora de la noche, casi nunca a la luz del Sol. Sin este manto de luz, el crimen, el miedo, el misterio y lo fantástico recibieron su más idóneo tratamiento; la solidaridad, la desnudez, el ocio y la desesperanza hallaron su forma de representación más cálida.

Tanto de la calle, el cine y el hogar como de la fábrica, el ministerio y el prostíbulo recogió sus sonidos ambientales, y de ahí los adoptó para teñir de verosimilitud su narrativa. El ruido del tranvía, el sonido del trigo azotado por el viento, el bisbiseo en la penumbra, la sirena de una ambulancia, un accidente automovilístico, el crujir de unos cristales y el trinar de la campanilla de una bicicleta dan consistencia a la vida urbana recreada, animaciones sónicas por las que podemos inferir una historia de la vida cotidiana durante el priato. Circunstancia política que nos empuja a considerar las formulaciones verbales, de tiempo y sujeto, en una época en que regía un plural cándido y la utopía inalcanzable del futuro. Éstas fueron las modalidades sonoras que distinguen su prosa breve.

El presente perpetuo, la ausencia de mayúsculas, el trespuntillismo, las abreviaturas de los nombres propios, la carencia de punto final; los personajes sin identidades, la gente común que se representa en los infantes, cirqueros, payasos, mecánicos, vendedores y meseros que poblaron cada una de sus historias y por cuyos poderes alojaron un conflicto de baja intensidad. No la culpa, la muerte, la soledad o el amor, el deseo o el pecado, grandes temas para una humanidad inasible, sino las formas efímeras de la felicidad doméstica: la premura por llegar a casa, el descanso, el entretenimiento, la

espera, la tertulia, el baño caliente, el cuento; es decir, la hora del narrador al estallar el crepúsculo.

Todos esos recursos estilísticos se amasan en una cuentística que no sólo por incógnita resulta más interesante, sino por la gravitación de los conflictos irresolutos que plantea. En ninguna de las historias violentas que conocemos aparece un culpable, un castigo, un acto de la ley que recrimine al sujeto infractor; en cambio, sí hay norma violentada, delito, violencia, crimen e impunidad.

En una cantidad considerable de sus cuentos, el final suele ser implosivo; es decir, nunca estalla, sino que contiene las fuerzas que pudieran catapultar a los personajes o sus acciones. En otros tantos más, por la ausencia de punto final, la historia continúa desarrollándose en el presente perpetuo de la realidad de su ficción. La peripecia, la revelación como la epifanía son elementos ajenos a su cuentística.

Ese abanico de clausuras cuentísticas, permite sostener que su autor fue un escritor consistente con el grano de su voz, pues el *excipit* le permitió fijar un gradiente particular a la hora de concluir sus narraciones. Ese compás en los finales habla de un dominio autoral sobre la arquitectura interior de cada relato; es decir, Miret logró tal potestad en el género y dominio de la forma que dispuso de unos remates que, en retrospectiva, mantuvo como constantes y que podríamos llamar típicamente miretianos.

La versatilidad es otro asunto propio del escritor raro. En cuanto a las disciplinas en que se ufanó Miret, sobresalen el dibujo, la arquitectura, la escenografía, la música, el cine, la actuación y la literatura, que le fueron tan afines, que sólo nos falta por indagar qué instrumento musical ejecutó en

algún momento de su tiempo vital. El piano lo fue de Felisberto Hernández; los idiomas de Gerardo Deniz, el melómano. Más ensimismado en la literatura, Francisco Tario cultivó incluso el aforismo. Aparte de ganarse la vida como burócrata en el Ministerio del Interior, Efrén Hernández vivió para el cuento, donde encapsuló las posibilidades del género. Macedonio sigue siendo una incógnita por despejar.

Miret fue un melómano consumado. En una parte de sus relatos y artículos periodísticos se comprueba su afición por la más variada música, orquestal y popular. Aunque su obra arquitectónica fue exigua, tuvo realizaciones y ascendientes; la “Iconografía” da cuenta de su afición por el dibujo; por el trazo biográfico elaborado, sabemos que incluso montó los cuadros para una exposición. En el centenar de cuartillas previas, se documentó sus quehaceres por el cine nacional como guionista, escenógrafo y actor, oficios ejercidos en las últimas dos décadas de su vida.

Cuando el archivo del escritor sea inventariado, clasificado y abierto al público, tal vez encontremos alguna muestra de su poesía, uno de los géneros que no cultivó, hasta donde tenemos noticia. Los capítulos inmediatos expusieron sus prácticas en el teatro, sus andanzas por el cuento, su frecuentación por el periodismo y la germinación de una novela primogénita. La obra inédita concede las cuartillas para un volumen.

Con tantos intereses esparcidos, nosotros somos los raros, constreñidos al cultivo de una disciplina, obligados a la especialización universitaria y a la particularidad académica de un sólo y mismo saber; en consecuencia, nuestra posibilidad de ser renacentista se ha extraviado irremediabilmente. En la

actualidad quizá lo raro sea ser lector, tal como apuntó Pere Gimferrer en el *excipit* de *Los raros*.

Respecto a sus temáticas, en síntesis, la orfandad, la familia, las relaciones entre padre e hijo, la nostalgia, el tedio vacuo, la vida cotidiana, el miedo a los utensilios, la otredad, fueron los asuntos en que vertió su experiencia vital como una forma de la permanencia.

Hasta este punto habrá de ser claro para nosotros, sus lectores, que la elección por los pobres fue el delta por la que se decidió circunavegar. A pesar de esa opción por los desheredados, la nobleza, las clases media y rica, los diplomáticos y los héroes de la historia también pulularon por sus reinos de ficción. Entre esos opuestos sociales invariablemente se elaboró la demografía de sus personajes, en quienes fijó atención narrativa por su léxico, idiosincrasia, hábitos y modos de vida. Con ello los lenguajes coloquial y culto tienen un registro apropiado. A mayor verosimilitud lingüística —en la retórica miretiana— es mayor el principio de realidad en la construcción del carácter y motivaciones del personaje; sin embargo, los personajes literarios de Miret son seres inmotivados, impulsivos, artífices del acto gratuito, con dificultades para encontrar un propósito de vida.

El imperio del narrador en primera persona posibilitó a Miret credibilidad, aunque ese predominio en los modos de enunciación cuentística inclina a pensar que detrás del sujeto de la narración se escondía el narrador; es decir, el ciudadano Miret. Deniz ya lo apuntó en su momento.

La frecuentación de Miret por los géneros del realismo, misterio, terror, gótico y fantástico que sujetaron sus ficciones, dieron cuenta de la forja de una

estética cuyos principales elementos estilísticos, retóricos y literarios he procurado resumir en estos pasajeros folios.

Ahora es tiempo de escuchar sus ecos en la tradición, el canon, el horizonte de la crítica y la cultura nacional, fundamentos de un sistema literario.

Tradicición y canon son entidades binomiales, como ruptura es producto de aquélla. La bulliciosa tradición genera hábitos, establece secuencias, regula las modalidades, procura el cultivo de los géneros, establece límites en las formas de expresión, filtra las permanencias, asimila rupturas a la norma, conforta al más apto; asimismo, regula el volumen y el tono de los participantes en el banquete de la cultura. Como soporte del sistema literario, promueve la movilidad entre los estamentos, regula el trato entre escritores, la diplomacia de los pares y el protocolo entre subordinaciones, además modera pugnas entre cónclaves. Tiene como otra de sus encomiendas la celebración de las efemérides. La continuidad, el cambio y la transición de una cultura literaria ahí se alojan.

Por su parte, el canon establece un censo de nombres propios, las obras aprobadas, un corpus, valores relativos; fija cronologías; rastrea códigos y estrategias, instituye parámetros de interpretación, elabora políticas de interpretación, norma protocolos de lectura; acepta ismos y sistematiza genealogías. Canoniza al santo y dictamina al hereje; pondera a los ortodoxos y acota a los heterodoxos. Como procura un registro unívoco, sirve para hegemonizar una cultura literaria nacional dividida en eras, periodos, edades, corrientes, es entonces cuando encuentra su nicho la institucionalización de la historia de las literaturas regional, nacional y universal. Su propósito es

legitimar movimientos, tiempos, obras y creadores. De ahí que se convierta en norma, modelo y paradigma. Si al creador lo ampara el canon, ha ganado perpetuidad y en vida dispondrá de derechos políticos y culturales en una república de las letras cuya sociedad de los escritores vivos legislará sobre los patrimonios tangibles de la literatura.

La crítica funciona como eco y espejo de lo que pasó por el tamiz de la tradición y el canon. Sus funciones son las de moderar, proponer, callar y anatemizar.

Entre tradición y rareza, entre canon y excentricidad se levanta un puente levadizo. Una labor sensata sería bajarlo, fijarlo al piso con un birlo para el tránsito libérrimo de las expresiones artísticas. Nuestra tarea es fomentar el diálogo entre los polos opuestos para discernir si no un “canon de los raros”, como quiere Corral, sí una interlocución que permita rescatar del olvido, ponderar los aportes artísticos de los marginales, promover sus atributos a la cultura e incluirlos finalmente en la historia literaria, el ámbito natural al que pertenecen.

Cuando un creador forma parte de los patrimonios culturales, tangibles o intangibles, de una nación, y se le encuentra en las historias literarias, en los acervos representativos, antologías y compilaciones, los diccionarios y enciclopedias lo censan en sus entradas, se localiza en los nuevos soportes informáticos, es materia de enseñanza en las universidades, motivo de discusión en los coloquios académicos, podremos decir entonces que la cultura nacional ha hecho suyo al artista, al escritor, al pionero. Entonces lo promueve como valor cultural y, en tanto que su obra ya fue convertida en patrimonio autóctono, se convierte en un bien comunitario del cual disponer,

sujeto a la vigencia de una legislación particular. Y, naturalmente, dialogar, previo goce de sus bienes.

Cuando no es así, estamos frente desterrado, a un excéntrico, a un escritor raro, a un precursor de la hibridez genérica. Así, tradición, canon y crítica cumplieron con sus tareas de legitimación del orden literario por su tarea de exclusión. Entonces, despierta el estupor del escritor por su condena al ostracismo.

Tratándose de Miret, la crítica fue muy mezquina con él, apenas sus amigos y allegados se encargaron de formular algunas reseñas, notas y comentarios a la obra difundida. Casi nada. La nómina de esos comentaristas, para las tres décadas de su escritura creativa, es magra: José de la Colina, Gerardo Deniz, Luis Ignacio Helguera, han sido sus principales promotores; Edmundo Valadés, Alejandro Toledo, Christopher Domínguez Michael y Mario González Suárez han sido en el presente inmediato sus antologadores en sendos libros de difusión. De manera intermitente, Tomás Pérez Turrent, Juan José Gurrola, Paco Ignacio Taibo I, Ignacio Trejo Fuentes, Humberto Rivas, Federico Patán, Miguel Donoso Pareja, Bernardo Ruiz y Ana García Bergua, se han encargado de ponerlo en la palestra de los narradores ocultos. Invariablemente, todos han aceptado y predicado su condición de raro. El consenso fue unánime.

Éste fue el caso de Pedro F. Miret. El trabajo de su recuperación apenas comienza. Habrá de iniciar la primera etapa de su puesta en escena con el inventario y sistematización de su archivo, localización de la obra gráfica dispersa, censo de la obra arquitectónica, iconografía, correspondencia, recopilación de la obra periodística desperdigada, espiga de los inéditos;

compilación de la obra cuentística, dramática, novelar y prosa ensayística en sendos volúmenes que amparen la obra completa de un escritor raro anegado de un mundo raro.

APÉNDICES

A. CRONOLOGÍA: VIDA, OBRA Y CIRCUNSTANCIA DE PEDRO F. MIRET

1907, nace en Barcelona Enrique Fernández Gual.

1909, en la provincia de Vendrell, nace Ana Miret Feliú.

1931, en Barcelona contraen matrimonio Enrique Fernández Gual y Ana Miret Feliú, progenitores de Pedro Fernández Miret, hijo único.

1932, nace Pedro Fernández Miret el 22 de abril en Barcelona, España.

1936, estalla la guerra civil española.

1939, 13 de junio, llega con su familia al puerto de Veracruz, abordo del vapor *Sinaia*. A los 31 años, su padre, “artista decorador”, inicia una nueva vida; a los 29, la madre. Las lenguas de Enrique Fernández Gual: catalán, “idioma nativo”, español, francés e inglés. Es recibido en México en calidad de asilado político; recibe la “visa especial # 942”.

1939, las fuerzas republicanas son derrotadas y por ello finaliza la guerra civil.

1939-1952, realiza la educación, primaria, media superior y el bachillerato en el Instituto Luis Vives. Primeros domicilios de la familia Fernández Miret: Cerrada de Mazatlán # 16; Pedro Varanda # 14, dpto. 1.

1950, 22 de junio, Enrique Fernández Gual obtiene la nacionalidad mexicana.

1951, ante las dudas de Pedro F. Miret sobre dedicarse al cine o la publicidad, Luis Buñuel lo invita a la filmación de *Subida al cielo* —con producción y argumento de Manuel Altolaguirre— para aprender el oficio.

1953, ingresa a la UNAM; se inscribe en la Escuela Nacional de Arquitectura. La familia se muda de Berna 8-2, colonia Juárez, a Ignacio Mariscal 142-6.

1958, fundación del Grupo Nuevo Cine, cuyo manifiesto profesaba un cine de autor, integrado por José de la Colina, Arturo Ripstein, Tomás Pérez Turrent (†) y Felipe Cazals, entre otros, con quienes más tarde Miret se asociaría para hacer un cine de autor.

1960, *circa*, “Amor y autopista”, guión de cine inédito.

1961, se titula con la tesis “Centro de Estudios Mexicanos en Oaxaca, Oax.”, México, UNAM-Escuela Nacional de Arquitectura, 10 hh + diseños arquitectónicos. El jurado estuvo integrado por los arquitectos Vladimir Kaspé, Ricardo de Robina, Jorge González Reyna, Félix Candela, Jorge Molina Montes, Alejandro Prieto y José Luis Benlliure, una de sus más reveladoras influencias. Concibe las “casas blandas”, edificaciones sin ángulos rectos, orgánicas y sólidas, de líneas suaves. En esta facultad se ha educado un compacto grupo de escritores arquitectos: Salomón Laiter, Juan José Gurrola, el propio Miret y, vecino de ellos, Vicente Leñero, egresado de Ingeniería. Surge su vocación narrativa.

1964, primer viaje a Terragona, España, en “un intento de búsqueda de las raíces”.

1964, diseña los jardines y juegos infantiles de la Unidad Independencia, en San Jerónimo Lídice.

1964, *Esta noche... vienen rojos y azules*, cuento, México, Editorial Hermes.

1964, 17 de septiembre, obtiene el “certificado de nacionalidad mexicana Nu. 1166”,

1965, “Noche en Bruselas”, teatro, obra inédita.

1966, 4 de abril, primeras nupcias con Margarita Calleja Escalante.

1967, *Eclipse con explosión*, teatro, obra inédita, México, Editorial Hermes, 1967.

1968, *La Puerta*, guión de cine, en colaboración con y dirección de Luis Alcoriza, episodio que acompaña a *La mujer del carnicero* (59 min.), de Ismael Rodríguez y Chano Urueta.

1968, 25 de febrero, se divorcia de Margarita Calleja Escalante, en Chihuahua.

1969, Enrique Fernández Gual es nombrado director del Museo de San Carlos, cargo que deja en 1973, siendo el primer director del recinto.

1969, inician sus colaboraciones en la revista semanal *Sucesos para Todos*, donde firma, bajo el nombre de pluma de *Flat*, la columna Pedrazos, de muy variada invención: collages, cuentos, ensayos y dramas en un acto. En su primera época y bajo la dirección de Gustavo Alatriste, en *Sucesos* colaboraron los fotógrafos Héctor García, los hermanos Mayo, Rogelio Cuéllar y Korda. En este semanario a la vez que publicaba sus pininos, *Magú* dirigía la sección “Zona Libre”, también participaron José de la Colina, Tomás Pérez Turrent y Miret, entre otras plumas prominentes.

1969, con los cineastas Arturo Ripstein y Felipe Cazals, el editor cinematográfico Rafael Castanedo y el crítico Tomás Pérez Turrent, funda la empresa Cine Independiente de México (CIM).

1969, Miret, en la película *Familiaridades* —bajo la dirección de Felipe Cazals— interpreta a un cura en un hospital.

1969, *La hora de los niños*, guión de cine que se basó en el cuento “El narrador” (*Prostíbulos*), cuya dirección corrió a cargo de Arturo Ripstein, quien decepcionado del cine industrial funda, con el ya citado grupo de amigos, la compañía Cine Independiente de México, por la cual dirige su primer largometraje.

1969, expone por primera vez sus dibujos, junto con los del chileno Salomón de Swan, en la ciudad de México.

1970, contrae matrimonio con Victoria Schussheim, antropóloga, editora, traductora y *chef*, de origen argentino.

1970, desde el 5 de enero, Victoria Schussheim radica definitivamente en México.

1970, *Arde baby, arde. Burn, Baby, Burn. Lucky Johnny Born in America*, guión de cine; dirección de José Bolaños.

1971, 9 de octubre, dejan de aparecer sus colaboraciones en la revista semanal *Sucesos para Todos*. “La ciudad moderna” fue su último artículo publicado.

1972, en la ciudad de México muere, el 22 de julio, Max Aub, la figura tutelar de Miret, con quien compartió la condición de transterrado.

1972, 2ª edición de *Esta noche... vienen rojos y azules*, cuento, palabras liminares de Luis Buñuel, Buenos Aires, Sudamericana.

1972, 2ª edición de *Eclipse con explosión*, novela, Buenos Aires, Sudamericana.

1973, *Prostíbulos*, cuento, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

1973, fallece el 17 de julio, en la ciudad de México, Enrique Fernández Gual, traductor, maestro, crítico e historiador de arte, autor de *El crimen de la obsidiana* (1942), *Las artes decorativas y su aplicación* (1944), *El caso de los Leventheris* (1945), *Asesinato en la plaza* (1945), *La muerte sabe de modas* (1945), *Alfaro Siqueiros* (1948), *Repertorio de capiteles mexicanos* (1949), *El arte en los Estados Unidos. La pintura* (1954-1956), *La pintura de Fanny Rabel* (1968), *The San Carlos Museum* (1968), *Laski, el hombre, el pintor* (1968), *Raymundo Martínez C. y el paisaje* (1971), *La pintura de cosas naturales* (1973) y *El arte de estudiar el arte* (1987), entre otros libros y prólogos, como el que acompaña a *Los lacandones de Bonampak* (1951), de Carlos R. Margain, con ilustraciones y dibujos de Raúl Anguiano; o la traducción en 1958 de *Los aztecas*, de Victor W. von Hagen. Previo a su llegada a México, se desempeñó en diversos cargos culturales en la Generalitat de Cataluña, además fue oficial republicano durante la guerra civil; luego de un breve tránsito por Francia, se naturaliza mexicano. Aquí fue presidente de los patronatos de la Orquesta Sinfónica Nacional y del Museo de San Carlos, del que fue su primer director de 1960 a 1973; asimismo impartió clases de historia del arte en la Academia de San Carlos, de la que también fue su director. *El crimen de la obsidiana*, *Asesinato en la plaza* y *La muerte sabe de modas*, son tres de las contadas novelas policiacas que el exilio literario español dejó sembradas en México.

1974, muere Ana Miret Feliú en la ciudad de México.

1974, nace su primera hija, Maia F. Miret, diseñadora industrial egresada de la Universidad Iberoamericana, editora y especialista en literatura infantil.

1974, emprende su segundo viaje al extranjero; destino, la Argentina.

1975, concluye el guión cinematográfico de “Bloody Marlene”.

1976, obtiene un *Ariel* por el diseño de la escenografía de *El hombre de la media luna*, adaptación de *Pedro Páramo*, dirección de José Bolaños, premio que comparte con Xavier Rodríguez, responsable de la realización.

1976, *Nuevo Mundo*, guión de cine; dirección de Gabriel Retes. En el 2005 la compañía Quality Films la edita en formato DVD.

1976, Miret, en *Pasajeros en tránsito* (bajo la dirección de Jaime Casillas), vuelve a interpretar a un personaje incidental.

1977, *Cananea*, guión de cine; dirección de Marcela Fernández Violante.

1977, *Bloody Marlene*, guión de cine; dirección de Alberto Mariscal, precursor del *chili western*.

1977, “Vuelo nocturno”, guión de cine inédito.

1978, nace su segunda hija, Kirén, licenciada en ciencias de la comunicación, egresada del Instituto Tecnológico de Monterrey.

1978, *La zapatería del terror*, cuento, México, Grijalbo.

1978, *El brazo de oro*, guión cinematográfico; dirección de Alberto Mariscal.

1978, Jordi García Bergua (1956-1979), hijo del crítico cinematográfico Emilio García Riera (†), para concluir sus estudios de licenciatura en el Centro de Capacitación Cinematográfica, filma *El amante africano*, adaptación de una novela de Raymond Chandler. En la película de treinta y cinco minutos, participaron como actores tanto Miret como Arturo Ripstein.

1979, recibe un *Ariel de Plata* por el argumento original de *Bloody Marlene*.

1980, al sustituir a José de la Colina en el curso sobre guión cinematográfico, impartido en el Centro de Capacitación Cinematográfica, Miret enseña las relaciones entre el cine y la literatura a sus alumnos, entre ellos se encontraba Héctor Perea, quien me obsequió el dato durante un curso homónimo al miretiano, impartido en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

1980, “El hombre del abismo”, guión inédito; a éste también se le conoce con el nombre de “Monumentum”. (Victoria Schussheim afirma que “ ‘El hombre del abismo’ es ‘Monumentum’ ”.)

1980, segundo viaje a España, por invitación del Ayuntamiento de Madrid, como integrante del grupo de cineastas españoles residentes en México, entre quienes figuraba José de la Colina.

1981, *Rompecabezas antiguo*, cuento, México, FCE.

1984, concluye el guión cinematográfico de “Cinco historias violentas”, que en el mismo año se rodaría, aunque con una modificación básica en su título original.

1984, *Historias violentas*, adaptación al cine de un quinteto de cuentos; dirección a cinco manos de Víctor Saca (*Servicio a la carta*), Carlos García Agraz (*Fuego nuevo*), Daniel González Dueñas (*Reflejos*), Diego López (*Última función*) y Gerardo Pardo (*Noche de paz*). En orden de enunciación, los cuentos adaptados son homónimos al de la adaptación.

1985, integra el Grupo de los Cien y firma el manifiesto ecologista contra la contaminación ambiental en la ciudad de México. Sin embargo, Victoria Schussheim afirma que esta acción política “se la sacó de la manga Homero Aridjis, y metió a Pedro para cubrir el número”.

1986, por invitación expresa de su entonces director, Paco Ignacio Taibo I, escribe en *El Universal y la Cultura*, suplemento cultural del diario mexicano *El Universal*. En la tertulia literaria, los Taibo, José Antonio Alcaraz y Luis Alcoriza, integran su círculo de amigos más cercanos. José Luis Benlliure, su profesor en la Escuela de Arquitectura, sería la influencia más determinante, como Max Aub lo fue en los meandros de la literatura y como Luis Buñuel, su maestro de las fantasmagorías del subconsciente cinemático.

1987, *El hombre del abismo*, guión de cine en su origen, convertido más tarde en novela, México, FCE.

1987, 2ª edición de *Prostíbulos*, cuento, presentación de José de la Colina, México, INBA-Pangea.

1988, termina el argumento cinematográfico de “Monumentum”, guión nunca filmado cuya dirección estaría a cargo de Jaime Casillas.

1988, muere de un infarto masivo el 22 de diciembre en Cuernavaca, Morelos. Sus restos fueron cremados.

1988, *El Universal y la Cultura* publica su colaboración póstuma, “Reflexiones”, el 27 de diciembre de 1988.

1989, *circa*, Luis Ignacio Helguera elabora una antología de cuentos (52 hh.) para la colección Material de Lectura, serie El Cuento Contemporáneo, que edita la UNAM, pero aún permanece inédita, así como su estudio preliminar; consta de nueve folios escritos a máquina, excepto dos, que son las fotocopias de una entrega anterior publicada en “El Semanario Cultural de Novedades”, núm. 344, 19 de noviembre de 1988, pp.

1989, estreno de *¿Uktrik kae ajnembil?*, comedia de ciencia ficción basada en sus microrrelatos, realizado en el Museo de San Carlos, bajo la coordinación de Aurora Castro, en una puesta en escena del Teatro Independiente Jaraguá.

1989, edición póstuma de *Insomnes en Tahití*, novela, México, FCE.

1993, mayo-junio, *Viceversa* publica “El narrador”, de Pedro F. Miret, con una presentación de Gerardo Deniz.

1997, 2ª edición de *Esta noche vienen... rojos y azules*, presentación de Gerardo Deniz, liminar de Luis Buñuel, México, CNCA.

2003, en un rescate documental por iniciativa y nota introductoria de JP, la *Revista de la Universidad* publica en su número de octubre (núm. 628) un ensayo de Miret sobre Max Aub, “Las esperas de Max Aub”, en el que disecciona en cinco partes la narrativa del caudillo cultural del exilio republicano en México.

2004, enero 18, el suplemento cultural *La Jornada Semanal* (núm. 463) le dedica el número monográfico “Pedro F. Miret, letra e imagen”, en el que Federico Patán aborda la cuentística miretiana; José de la Colina explora la poética del narrador; Juan José Gurrola realiza una evocación personalísima; el crítico Tomás Pérez Turrent, una disección del imaginario cinematográfico; Javier Perucho propone una cronología ilustrada y Maia Fernández Miret comparte sus recuerdos de infancia. Igualmente se rescata el ensayo “Ciudad de México y sus fantasmas”, nunca hasta entonces publicado en el país, donde plasma sus consideraciones arquitectónicas y opiniones literarias sobre la megalópolis.

2004, abril 16, por primera vez en la televisión abierta se transmite *Historias violentas* por Canal 22, México.

2004, mayo, por iniciativa de la productora televisiva Carolina Kerlow, para Canal 22 se produce, filma y transmite el día 12, como parte de la serie “Garbanzos de a Libra”, *Pedro F. Miret. Puntos Suspensivos...*, un programa con duración de 30 minutos sobre Pedro F. Miret, en el que rinden testimonio algunos de sus contemporáneos amigos (José de la Colina, Federico Patán, Paco Ignacio Taibo), familiares (Victoria, Maia y Kirén), y donde se entrevista a críticos literarios y nuevos lectores (Christopher Domínguez Michael, Javier Perucho). (La misma serie le dedica sus programas a las personalidades de Adolfo Riestra, Higinio Ruvalcaba, Brígida Alexander, Melecio Galván, Lonka Becker, Carlos Leduc, Enrique Díaz, José G. Cruz, Armando Salas Portugal, Margarita Nelken, Maka, Luis Jaso, Josefina Vicens...)

B. HEMEROGRAFÍA DE PEDRO F. MIRET

Tesis de licenciatura

MIRET, Pedro F., “Centro de Estudios Mexicanos en Oaxaca, Oax.”, México, UNAM-Escuela Nacional de Arquitectura, 1961, 10 hh + planos arquitectónicos.

“PEDRAZOS”

Sucesos para Todos (1969-1971)

F. MIRET, Pedro, Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1880, junio 14, 1969, pp. 62-63.

F. MIRET, Pedro, Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1881, junio 21, 1969, pp. 62-63.

F. MIRET, Pedro, Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1882, junio 28, 1969, pp. 72-73, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1883, julio 5, 1969, pp. X-XI, sección Zona Libre.

Pedrazos, “Sacramento, SA”, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1884, julio 12, 1969, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1885, julio 19, 1969, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1886, julio 26, 1969, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1887, agosto 2, 1969, pp. 70-71, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1888, agosto 9, 1969, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1889, agosto 16, 1969, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1890, agosto 23, 1969, pp. 70-71, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1891, agosto 30, 1969, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1893, septiembre 13, 1969, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1894, septiembre 20, 1969, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1895, septiembre 27, 1969, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1896, octubre 4, 1969, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1897, octubre 11, 1969, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1898, octubre 18, 1969, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1899, octubre 25, 1969, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1900, noviembre 1, 1969, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1901, noviembre 8, 1969, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1903, noviembre 22, 1969, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1904, noviembre 29, 1969, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1905, diciembre 6, 1969, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1906, diciembre 13, 1969, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1907, diciembre 20, 1969, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1908, diciembre 27, 1969, pp. 70-71, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1909, enero 3, 1970, pp. 72-73, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1910, enero 10, 1970, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1911, enero 17, 1970, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1912, enero 24, 1970, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1913, enero 31, 1970, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1914, febrero 7, 1970, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1915, febrero 14, 1970, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1916, febrero 21, 1970, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1917, febrero 28, 1970, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1918, marzo 7, 1970, pp. 70-71, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1919, marzo 14, 1970, pp. 66-67, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1920, marzo 21, 1970, pp. 66-67, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1921, marzo 28, 1970, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1922, abril 4, 1970, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1923, abril 11, 1970, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1924, abril 18, 1970, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1925, abril 25, 1970, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1926, mayo 2, 1970, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1927, mayo 9, 1970, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1928, mayo 16, 1970, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1929, mayo 23, 1970, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1930, mayo 30, 1970, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1931, junio 6, 1970, pp. 72-73, sección Zona Libre.

Pedrazos, “Charlas de café”, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1932, junio 13, 1970, pp. 72-73, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1933, junio 20, 1970, pp. 74-75, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1934, junio 27, 1970, pp. 74-75, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1935, julio 4, 1970, pp. 74-75, sección Zona Libre.

Pedrazos, “Algo sobre turistas”, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1936, julio 11, 1970, pp. 70-71, sección Zona Libre.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1938, julio 25, 1970, pp. VI-VII, sección Zona Libre.

Pedrazos, “El futbol...”, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1939, agosto 1, 1970, pp. 72-75, deja de aparecer en la sección Zona Libre. [Incluye un mapa.]

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1940, agosto 8, 1970, pp. 74-75.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1941, agosto 15, 1970, pp. 74-75.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1942, agosto 22, 1970, pp. 74-75.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1943, agosto 29, 1970, pp. 72-73.

Pedrazos, “AAAAAAAAAAAA y A”, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1944, septiembre 5, 1970, pp. 74-75.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1945, septiembre 12, 1970, pp. 46-47.

Pedrazos, “La fábrica de sueños”, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1946, septiembre 19, 1970, pp. 48-49.

Pedrazos, “Más sabe el viejo por diablo...”, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1947, septiembre 26, 1970, pp. 48-49.

Pedrazos, “Al cliente, lo que pida”, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1948, octubre 3, 1970, pp. 46-47.

Pedrazos, “T.V. o no T.V.”, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1949, octubre 10, 1970, pp. 44-45.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1950, octubre 17, 1970, pp. 44-45.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1951, octubre 24, 1970, pp. 52-53.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1952, octubre 31, 1970, pp. 52-53.

Pedrazos, “Entre sabios anda el juego”, I, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1953, noviembre 7, 1970, pp. 52-53.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1954, noviembre 14, 1970, pp. 52-53.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1955, noviembre 21, 1970, pp. 52-53.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1956, noviembre 28, 1970, pp. 52-53.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1957, diciembre 5, 1970, pp. 54-55.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1959, diciembre 19, 1970, pp. 50-51.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1960, diciembre 26, 1970, pp. 50-52.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1961, enero 2, 1971, pp. 48-49.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1962, enero 9, 1971, pp. 50-51.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1963, enero 16, 1971, pp. 52-53.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1964, enero 23, 1971, pp. 50-51.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1965, enero 30, 1971, pp. 50-51.

Pedrazos, “El modelo del año 2000”, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1966, febrero 6, 1971, pp. 52-53.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1967, febrero 13, 1971, pp. 60-61.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1968, febrero 20, 1971, pp. 48-49.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1969, febrero 27, 1971, pp. 48-49.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1970, marzo 6, 1971, pp. 46-47.

Pedrazos, “La muerte de Billy the Kid”, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1971, marzo 13, 1971, pp. 50-51.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1972, marzo 20, 1971, pp. 50-51.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1973, marzo 27, 1971, pp. 50-51.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1974, abril 3, 1971, pp. 46-47.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1975, abril 10, 1971, pp. 46-47.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1976, abril 17, 1971, pp. 46-47.

Pedrazos, “Cuentos cortísimos”, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1977, abril 24, 1971, pp. 44-45.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1978, mayo 1, 1971, pp. 44-45.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1979, mayo 8, 1971, pp. 44-45.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1980, mayo 15, 1971, pp. 44-45.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1981, mayo 22, 1971, pp. 44-45.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1982, mayo 29, 1971, pp. 46-47.

Pedrazos, “El mundo de las computadoras”, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1983, junio 5, 1971, pp. 46-47.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1984, junio 12, 1971, pp. 48-49.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1985, junio 19, 1971, pp. 48-49.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1986, junio 26, 1971, pp. 46-47.

Pedrazos, “La máquina del tiempo”, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1987, julio 2, 1971, pp. 40-41.

Pedrazos, “La explosión demográfica”, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1988, julio 9, 1971, pp. 52-53.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1990, julio 23, 1971, pp. 40-41.

Pedrazos, “El amor en el cine”, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1991, julio 31, 1971, pp. 60-61.

Pedrazos, “La petición de mano”, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1992, agosto 7, 1971, pp. 52-53.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1993, agosto 14, 1971, pp. 46-47.

Pedrazos, “Heráldica 71”, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1994, agosto 21, 1971, pp. 44-45.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1995, agosto 28, 1971, pp. 48-49.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1996, septiembre 3, 1971, pp. 46-47.

Pedrazos, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1997, septiembre 11, 1971, pp. 42-43.

Pedrazos, “Hace un millón de años... o la era más remota”, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 1998, septiembre 18, 1971, pp. 50-51.

Pedrazos, “El año 3000”, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 2000, octubre 2, 1971, pp. 48-49.

Pedrazos, “La ciudad moderna”, en *Sucesos para Todos*, México, núm. 2001, octubre 9, 1971, pp. 54-55.

ARTÍCULOS, ENSAYOS, CUENTOS

De “El Universal en la Cultura” (1986-1988)

F. MIRET, Pedro, “Afilan lápices... ¡ya!”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 5 de julio de 1986, p. 2.

_____, “Las esperas de Max Aub (capítulo I)”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 7 de julio de 1986, p. 1.

_____, “Las esperas de Max Aub (capítulo II)”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 8 de julio de 1986, p. 1.

_____, “Las esperas de Max Aub (capítulo III)”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 9 de julio de 1986, p. 1.

_____, “Las esperas de Max Aub (capítulo IV)”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 10 de julio de 1986, p. 1.

_____, “Las esperas de Max Aub (capítulo V)”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 11 de julio de 1986, p. 1.

_____, “Las esperas de Max Aub (capítulo VI)”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 12 de julio de 1986, p. 1.

_____, “Las esperas de Max Aub (capítulo VII y final)”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 13 de julio de 1986, p. 1.

_____, “Puebla, mi amor”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 5 de septiembre de 1986, p. 1.

_____, “Paquete de microcuentos (capítulo I)”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 17 de noviembre de 1986, p. 1.

_____, “Paquete de microcuentos (capítulo II)”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 18 de noviembre de 1986, p. 1.

_____, “Paquete de microcuentos (capítulo III)”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 19 de noviembre de 1986, p. 1.

_____, “Paquete de microcuentos (capítulo IV)”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 21 de noviembre de 1986, p. 1.

_____, “Paquete de microcuentos (capítulo V)”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 22 de noviembre de 1986, p. 1.

_____, “Paquete de microcuentos (capítulo VI)”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 23 de noviembre de 1986, pp. 1 y 5.

_____, “Paquete de microcuentos (capítulo VII)”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 24 de noviembre de 1986, p. 1.

_____, “Fábulas en forma de entrevista”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 27 de noviembre de 1986, p. 2.

_____, “Fábulas en forma de entrevista. Entrevista con un caballo”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 28 de noviembre de 1986, p. 2.

_____, “La estaca en el corazón (el fascismo)”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, febrero 21, 1986, p. 1.

_____, “La estaca en el corazón (el fascismo)”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, febrero 28, 1986, p. 1.

_____, “La estaca en el corazón (el fascismo)”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, marzo 14, 1986, p. 1.

_____, “La estaca en el corazón (el fascismo)”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 17 de enero de 1986, p. 1.

_____, “Viva de Sica”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 25 de marzo de 1986, p.

_____, “El síndrome de Tares”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, abril 1, 1986, p.

_____, “Mujer y submarino”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 15 de abril de 1986, p. 1.

_____, “Today we have no Buendías. El personaje Aureliano Buendía y la literatura latinoamericana”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 15 de abril de 1986, p. 1.

_____, “Emilio Prados”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 22 de abril de 1986, p. 1. [Incluye una selección de poemas.]

_____, “Taibo y los pasos por el cine”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 29 de marzo de 1986, p. 1. [Reseña a PIT, *María Félix, 47 pasos por el cine.*].

_____, “La ciudad de los perros (I)”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 9 de abril de 1987, p. 2.

_____, “La ciudad de los perros (II)”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 10 de abril de 1987, p. 2.

_____, “Uno de los vendedores. Diálogo”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 15 de abril de 1987, p. 2.

_____, “Sólido como la Biblia”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, mayo 7, 1986, p.

_____, “Y dime, Jean Paul”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, mayo 13, 1986, p. 112.

_____, “Las charlas de café”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 1 de junio de 1986, p. 2.

_____, “La Compañía Nacional de Teatro debuta en TV”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 8 de junio de 1986, p. 1.

_____, “Max Aub”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 12 de junio de 1986, p. 1.

_____, “Cajones y catedrales”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, junio, 1986, p.

_____, “La verbena de Palomares”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, julio 19, 1986, p.

_____, “Pensar”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, julio 26, 1986, p.

_____, “Si hay portero y ascensor”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 27 de julio de 1986, p. 1. [Sobre Jorge Luis Borges.]

_____, “Benito Guerra”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, agosto 3, 1986, p.

_____, “No va en serio”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, agosto 10, 1986, p.

_____, “El cantar de Nuria”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, agosto 22, 1986, p.

_____, “Memoriales no tan perdidos”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, agosto 29, 1986, p.

_____, “Maestro en ciencia ficción [Waldo Chávez Velasco]”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 12 de septiembre de 1986, p. 1.

_____, “El ‘Definitorium’ de PFM. Definiciones y humor (I parte)”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 21 de septiembre de 1986, p. 1.

_____, “El ‘Definitorium’ de PFM. Definiciones y humor (II parte y final)”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 22 de septiembre de 1986, pp. 1, 2.

_____, “El nacimiento de todo o la historia del día cero”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 29 de septiembre de 1986, p. 1.

_____, “El nacimiento de todo o la historia del día cero”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 1 de octubre de 1986, p. 3.

_____, “Y en ‘charm’: 10 puntos”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 26 de octubre de 1986, 3 de octubre de 1986, pp. 1, 2.

_____, “Folletín literario. El horno de microimágenes” (Capítulo I), en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 6 de octubre de 1986, p. 1.

_____, “Folletín literario. El horno de microimágenes” (Capítulo II), en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 7 de octubre de 1986, p. 1.

_____, “Folletín literario. El horno de microimágenes” (Capítulo III), en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 8 de octubre de 1986, p. 1.

_____, “Folletín literario. El horno de microimágenes” (Capítulo IV), en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 9 de octubre de 1986, p. 1.

_____, “Folletín literario. El horno de microimágenes” (Capítulo V), en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 10 de octubre de 1986, p. 1.

_____, “Folletín literario. El horno de microimágenes” (Capítulo VI), en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 11 de octubre de 1986, p. 1.

_____, “Folletín literario. El horno de microimágenes” (Capítulo VII y final), en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 12 de octubre de 1986, p. 1.

_____, “Prehistoria [Diálogos]”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 18 de octubre de 1986, p. 2.

_____, “Prehistoria [Diálogos]”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 19 de octubre de 1986, p. 2.

_____, “Prehistoria [Diálogos]”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 20 de octubre de 1986, pp. 2, 4.

_____, “Escritor invitado. Literatura y cine (I). “*Salambó*” y “*Bajo el volcán*”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 26 de octubre de 1986, p. 2.

_____, “Adaptar es muchas veces trivializar”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 27 de octubre de 1986, p. 2.

_____, “Los héroes no tienen rostro. Literatura y cine”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 28 de octubre de 1986, p. 2.

_____, “Oíamos ayer...”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 31 de octubre de 1986, p. 2.

_____, “Oficinas alegres”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 6 de diciembre de 1986, p. 2.

_____, “La polémica de nunca acabar. El misterio del ‘arte político’ ”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 17 de enero de 1987, p. 5.

_____, “La polémica de nunca acabar. El misterio del ‘arte político’ ”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 18 de enero de 1987, p. 5.

_____, “El noveno arte. La excusa”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 3 de marzo de 1987, p. 1.

_____, “El noveno arte. La excusa”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 6 de marzo de 1987, pp. 1, 3.

_____, “Exilio(s)”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 12 de marzo de 1987, p. 2.

_____, “Salidas elegantes”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 23 de marzo de 1987, pp. 1-2.

_____, “Emilio, te recordamos”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 28 de marzo de 1987, p. 2. [Incluye una selección de poemas de Prados.]

_____, “Emilio, te recordamos”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 29 de marzo de 1987, p. 2. [Selección de poemas de Emilio Prados.]

_____, “Uno de los vendedores. Diálogo”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 15 de abril de 1987, p. 2.

_____, “El mundo es como un balón”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 24 de abril de 1987, pp. 1-2.

_____, “El mundo es como un balón”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 25 de abril de 1987, pp. 1-2.

_____, “Poesía de estudiantes (I parte)”, “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 29 de mayo de 1987, pp. 1, 3. [Selección de poemas estudiantiles premiados en el Colegio Madrid.]

_____, “Poesía de estudiantes (II parte y final)”, “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 30 de mayo de 1987, p. 1. [Selección de poemas estudiantiles premiados en el Colegio Madrid.]

_____, “Yo opino. El mundo de la opinión”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 6 de junio de 1987, p. 1.

_____, “Inútil leer esto. Federico Fellini (I parte)”, “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 14 de junio de 1987, pp. 1, 4.

_____, “Inútil leer esto (II parte y final)”, “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 15 de junio de 1987, p. 1.

_____, “Nuevos y viejos miedos (I parte)”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 10 de julio de 1987, p. 1.

_____, “Nuevos y viejos miedos (II parte)”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 11 de julio de 1987, p. 1.

_____, “Nuevos y viejos miedos (III parte y final)”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 12 de julio de 1987, p. 1.

_____, “Tres plumas, tres. Édgar Escobedo Quijano, Mauricio Hernández Aguilar y José Fernández”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 18 de julio de 1987, pp. 1, 3. [Reseña a *Insomnio en tres sueños.*]

_____, “Cincuenta años no son nada (I parte)” en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 4 de agosto de 1987, pp. 1, 3.

_____, “Cincuenta años no son nada (II parte)” en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 5 de agosto de 1987, pp. 1, 3.

_____, “Cincuenta años no son nada (III parte y final)” en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 6 de agosto de 1987, pp. 1, 3.

_____, “Capitán Alsar. Vital Alsar”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 14 de agosto de 1987, pp. 1, 4.

_____, “Arte-inversión”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 22 de agosto de 1987, pp. 1, 4.

_____, “Homenaje a *Síntesis*”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 30 de agosto de 1987, p. 1. [Revista literaria.]

_____, “Homenaje a *Síntesis*”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 31 de agosto de 1987, p. 1.

_____, “Homenaje a *Síntesis*”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 1 de septiembre de 1987, p. 1.

_____, “Homenaje a *Síntesis*”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 2 de septiembre de 1987, p. 1.

_____, “Homenaje a *Síntesis*”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 3 de septiembre de 1987, p. 1.

_____, “Homenaje a *Síntesis*”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 4 de septiembre de 1987, p. 1.

_____, “Homenaje a *Síntesis*”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 5 de septiembre de 1987, p. 1.

_____, “El gran jefe”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 26 de septiembre de 1987, p. 2. [Reseña a Paco Ignacio Taibo I, *El Indio Fernández*.]

_____, “El amor es la peste”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 10 de octubre de 1987, p. 1.

_____, “Triple homenaje”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 16 de octubre de 1987, p. 1.

_____, “Miniensayos (I)”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 26 de octubre de 1987, p. 1.

_____, “Miniensayos (II)”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 27 de octubre de 1987, p. 1.

_____, “Remates”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 30 de octubre de 1987, p. 1.

_____, “Del Nobel, el cheque”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 6 de noviembre de 1987, p. 1.

_____, “Mongo. Películas de ciencia ficción”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 8 de diciembre de 1987, pp. 1, 4.

_____, “Ensayo a la moda”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 11 de diciembre de 1987, p. 1.

_____, “Ensayo a la moda”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 13 de diciembre de 1987, pp. 1, 4.

_____, “Poemas para recortar”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 22 de diciembre de 1987, p. 1.
[Selección de poemas.]

_____, “Poemas para recortar”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 23 de diciembre de 1987, p. 1.
[Selección de poemas.]

_____, “Poemas para recortar”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 24 de diciembre de 1987, p. 1.
[Selección de poemas.]

_____, “Poemas para recortar”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 26 de diciembre de 1987, p. 1.
[Selección de poemas.]

_____, “Poemas para recortar”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 27 de diciembre de 1987, p. 1.
[Selección de poemas.]

_____, “Poemas para recortar”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 28 de diciembre de 1987, p. 1. [Selección de poemas.]

_____, “Poemas para recortar”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 29 de diciembre de 1987, p. 1. [Selección de poemas.]

_____, “Una buena receta”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 8 de enero de 1988, pp. 1, 5. [Reseña a Benito Taibo, *Recetas para el desastre, Marco Polo.*]

_____, “Por amor a Pellicer”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 9 de febrero de 1988, p. 2.

_____, “Tercera llamada, tercera”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 3 de mayo de 1988, p. 1.

_____, “¡Siga ese coche! Cine”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 14 de mayo de 1988, pp. 1, 5.

_____, “Tercer movimiento. Tamayo”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 31 de mayo de 1988, pp. 1, 5.

_____, “Reflexiones”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 27 de diciembre de 1988, p. 1. [Días después de su muerte, éste fue el último artículo publicado en el suplemento.]

ARTÍCULOS, ENSAYOS, CUENTOS (II)

Otros suplementos y revistas

F. MIRET, Pedro, “Pobre hijo mío”, en *Diálogos*, núm. 11, 1966, julio, pp. 27-33.

_____, “Timbuktu”, en “Sábado”, suplemento de *Unomásuno*, México, núm. 44, septiembre 16, 1978, pp. 2-4.

_____, “24 de diciembre de 19...”, en *La Semana de Bellas Artes*, México, Dirección de Literatura del INBA, núm. 85, 18 de julio de 1979, pp. 12-15.

_____, “Movie maker”, en “El Semanario Cultural de Novedades”, suplemento de *Novedades*, México, núm. 239, 16 de noviembre de 1986, pp. 3-4.

_____, “El narrador”, presentación de Gerardo Deniz, en *Viceversa*, México, núm. 4, may.-jun., 1993, pp. 48-50.

_____, “Ciudad de México y sus fantasmas”, en *Nueva Sociedad*, Caracas, núm. 100, marzo-abril, 1989, pp. 198-203. (Reproducido en el número monográfico “Pedro F. Miret, la palabra y la imagen”, *La Jornada Semanal*, suplemento de *La Jornada*, México, núm. 463, 18 de enero de 2004, pp. 4, 14.)

ENTREVISTAS

ANÓNIMO, “Pedro Miret denuncia una ‘conspiración del silencio’ contra el cine mexicano”, en *El Sol de México*, 9 de febrero de 1988, sección Espectáculos, p. 3.

CAMARGO B., Angelina, “El escritor debe conmocionar a sus lectores; divertirlos, pero descubrirles algo nuevo, afirma Pedro F. Miret”, en *Excélsior*, 11 de enero de 1980, sección E, pp. 1, 9.

CAMARGO B., Angelina, “Pedro F. Miret y la influencia de Buñuel y Dalí. La literatura es como la salida de un avión: al escribir un párrafo, el libro ha despegado”, en *Excélsior*, 30 de diciembre de 1981, p.

ZEA, Rodolfo R., “El relajo, aporte de México al arte contemporáneo, según Pedro E. [sic] Miret”, en *Excélsior*, 28 de julio de 1972, sección Arte. Ciencia. Cultura, p. 6D.

PEDRO F. MIRET, EN LAS ANTOLOGÍAS Y LA CUENTÍSTICA MEXICANAS

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, FCE, 1989, t. II, pp. 293-305.

VALADÉS, Edmundo (dir.), “Incurción”, en *El Cuento. Revista de Imaginación*, México, núm. 113, enero-marzo de 1990, pp. 91-102.

GONZÁLEZ SUÁREZ, Mario (selección y notas), “La zapatería del terror”, en *Paisajes del limbo. Una antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, Tusquets, 2001, pp. 101-139.

HELGUERA, Luis Ignacio (liminar, selección y notas), inédito, México, UNAM, *circa* 1989, 53 ff. (Material de Lectura. Serie El Cuento Contemporáneo).

HELGUERA, Luis Ignacio (estudio preliminar, selección y notas), “Niño”, en *Antología del poema en prosa en México*, México, FCE, 1993, pp. 368-369.

TOLEDO, Alejandro (selección y prólogo), “24 de diciembre de 19...”, en *El hilo del minotauro. Cuentistas mexicanos inclasificables*, México, FCE, 2006, pp. 132-154.

PERUCHO, Javier (estudio preliminar, selección, epílogo y cuentalia), “La zorra y el cuervo”, en *El cuento jíbaro. Antología del microrrelato mexicano*, Xalapa, Ficticia-Universidad Veracruzana, 2006, p. 55.

D. ICONOGRAFÍA



F. 14

ASILADO POLITICO. SERVICIO DE MIGRACION
REGISTRO DE EXTRANJEROS

593 121529
NUM. 102574

SE EXPIDE EL 13 DE Junio
A FERNANDEZ GUAL, ENRIQUE

CUYA LEGAL ESTANCIA EN MEXICO QUEDA COMPROBADA POR ESTA TARJETA.



ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SERVICIO DE MIGRACION
QUIEN ENTRÓ EN MEXICO POR **VERAORUZ, VER.** *Julia de 1934*, como
VERAORUZ, VER.

MEDIA FILIACION DEL INTERESADO

CONSTITUCION FISICA	Color	no negro
ESTADURA	CEJAS	pequenas e/a
PELO	NARIZ	recta, elev.
OJOS	BIGOTE	ruesco de
MENTON	SEÑAS PARTICULARES	
BARBA		

DATOS SUPLEMENTARIOS: 1925-1907

EDAD: 31 AÑOS. FECHA DE NACIMIENTO: 1907

ESTADO CIVIL: Soltero

Ocupacion: Artista

IDIOMA NATIVO: español, francés

QUE HABLA: español, francés

OTROS IDIOMAS QUE HABLA: francés

LUGAR Y PAIS EN QUE NACIO: VERAORUZ, VER. MEXICO

NACIONALIDAD: mexicana

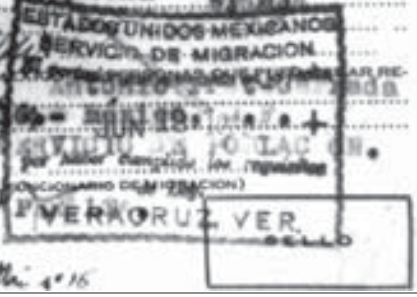
RELIGION: catolica

LUGAR DE RESIDENCIA: Veracruz, Veracruz

NOMBRE Y DOMICILIO EN MEXICO: EL JOVEN F. GUAL, JUNIO 13, 1934, CARRETERA DEL AEROPUERTO, VERAORUZ, VER. PUEBLA

REFERENCIAS DEL INTERESADO: EL JOVEN F. GUAL, JUNIO 13, 1934, CARRETERA DEL AEROPUERTO, VERAORUZ, VER. PUEBLA

ASILADO COMO ASILADO POLITICO



2019

Minio F. calle Avenida de Mexico 4016

1. Forma migratoria F14, que concede el status de asilado político al padre de Miret, Enrique F. Gual. (Archivo General de la Nación, Fondo Migración, Españoles, caja 48, exp. 121529.)

REGISTRO CIVIL DE

DISTRITO

Número 774

NOMBRE Y APELLIDOS (1)

Pedro Fernández Miret

En la ciudad de Barcelona
 provincia de Cataluña, a los diez y diez
 del día quince y cinco de Abril de mil nove-
 cientos veinte y dos, ante D. Juan Vives Ferrés
Enrique Roda, Jefe municipal Suplente, y D. Teodoro Ro-
dríguez Roda, Secretario, se pro-
 cede a inscribir el nacimiento de un (1) varón, oculto (2)
 a las once del día veinte y dos
 del actual mes, en la calle de Enrique Tiana
 del número 43 piso 2º vez hijo (3)
 de (4) Enrique Fernández Miret, natural de Barcelo-
na, de veintiseis y cuatro años y de Doña Ana
Miret Pelu, natural de Vendrell, de veinte y un años.

Este (5) por línea paterna de Dn Enrique, natural de
Vendrell, y de Doña Agustina, natural de Barcelona,
viudas, y por la materna de Dn J. J. Miret, natural
 de Barcelona y de Dña Maria, natural de Vendrell,
viudas.

y se le ponen los
 nombres de (6) Pedro, Enrique Roda
 Esta inscripción se practica en (7) el local del Juzgado
 en virtud de (8) manifestación personal del padre
del recién nacido

y la presencia como testigos D. Juan Vives Ferrés
Tarudé, mayor de edad, soltero
 domiciliado en esta calle de San Julián
 número 53 y 54, y D. Alberico Suredilla
casado, mayor de edad, domiciliado en esta
calle de Fructuosa, número uno

Leída esta acta, se selja con el deposto Juzgado, y la firma el señor Juez
 con los testigos (9) el municipal
 de que certifica.

Juan Vives Ferrés
J. Tarudé
Alberico Suredilla
Juan Vives Ferrés
J. Tarudé
Alberico Suredilla



3. Pedro Fernández Miret con su madre, Ana Miret Feliú. (Archivo de la familia Fernández Miret-Schusheim.)

INSTITUTO LUIS "VIVES"

COLEGIO ESPAÑOL DE MEXICO

Sede Central, 22 y Gómez Farías, 22

MEXICO, D. F.

1

E

Incorporado a la Universidad Nacional Autónoma de México

La Secretaría del INSTITUTO "LUIS VIVES" CERTIFICA:
que en los registros de este Establecimiento, aparece que el alumno EDUARDO
HERNANDEZ cursó las materias de **Primer Año del Bachillerato**
(Plan de cinco años) que a continuación se expresan, sustentó los reconocimientos reglame-
ntarios y fué calificado en ellos, con los promedios finales que se anotan en la
relación siguiente:



Foto de EDUARDO
HERNANDEZ

MATERIAS	Año escolar	Calificaciones	
		No.	Letras
1er. Año			
Matemáticas	1947	6.5	Siete cinco
Geografía Física	"	8	Ocho
Lengua y Literatura Española	"	7	Siete
Inglés	"	8.5	Ocho cinco
Historia Universal	---	---	---
Educación Cívica	1947	7	Siete
Dibujo de Imitación	"	10	Diez
Cultura Musical	"	9	Nueve
Educación Física y Recreación	"	9	Nueve
Letra	---	---	---
Latín	---	---	---
Botánica	1947	7	Siete
Modelado	"	9.5	Nueve cinco

La escala de calificación es de 0 a 10; y la misma para ser aprobada es 6.

y en cumplimiento de las prescripciones legales, extiende el presente
CERTIFICADO DE MATERIAS DE ENSEÑANZA DEL PRIMER AÑO DEL BACHILLERATO (Plan de cinco años) en la Ciudad de México, D. F., a los 10 días del mes de diciembre de 1947.

Yo, Sr. - El Director, *[Signature]*
El Secretario, *[Signature]*
El Jefe del Departamento, *[Signature]*
El Inspector, *[Signature]*

4. Boleta de calificaciones expedida por el Instituto Luis Vives, que certifica sus estudios de bachillerato. (Archivo Histórico, Centro de Estudios sobre la Universidad, Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM].)

5. Fragmento de la credencial del ingreso de Miret a la UNAM. Nótese la firma, donde ya asume el nombre de pluma que lo distinguió. (Archivo Histórico, Centro de Estudios sobre la Universidad, UNAM.)



6. Foto infantil que acompañaba la credencial de ingreso al primer semestre de la licenciatura en Arquitectura. (Archivo Histórico, Centro de Estudios sobre la Universidad, UNAM.)



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA
ACTA DE EXAMEN
PROFESIONAL

NOMBRE DE LA TESIS

"CENTRO DE ESTUDIOS MEXICANOS EN OAXACA, OAX."



DEPTO. PASANTES
EXAMS. PROFES.

En la Ciudad de México, D. F., a los 30 días del mes de Noviembre de mil novecientos sesenta y uno, se reunieron en la Escuela Nacional de Arquitectura de la Ciudad Universitaria, los señores profesores examinadores Arg^o Vladimir Kaspé, Ricardo de Rovira, José Luis Benlliure, Antonio Peyró, José Antonio Loaeza bajo la presidencia del primero y fungiendo como Secretario el último, para proceder al examen profesional de ARQUITECTO del pasante señor Pedro FERNANDEZ MIRET. Leída por el sustentante la memoria descriptiva del proyecto, cuyo título aparece al margen, tema que le fué aprobado para el acto y hecho el interrogatorio correspondiente, el jurado tuvo a bien aprobarlo por Meritos de su escrito.-Acto continuo el Presidente del jurado le hizo saber el resultado de su examen y le tomó la protesta de ley.

Rodrigo R... PRESIDENTE,
PRIMER VOCAL,
[Firma] TERCER VOCAL,
[Firma] SEGUNDO VOCAL,
[Firma] SECRETARIO,

El susrito, Director de la Escuela Nacional de Arquitectura

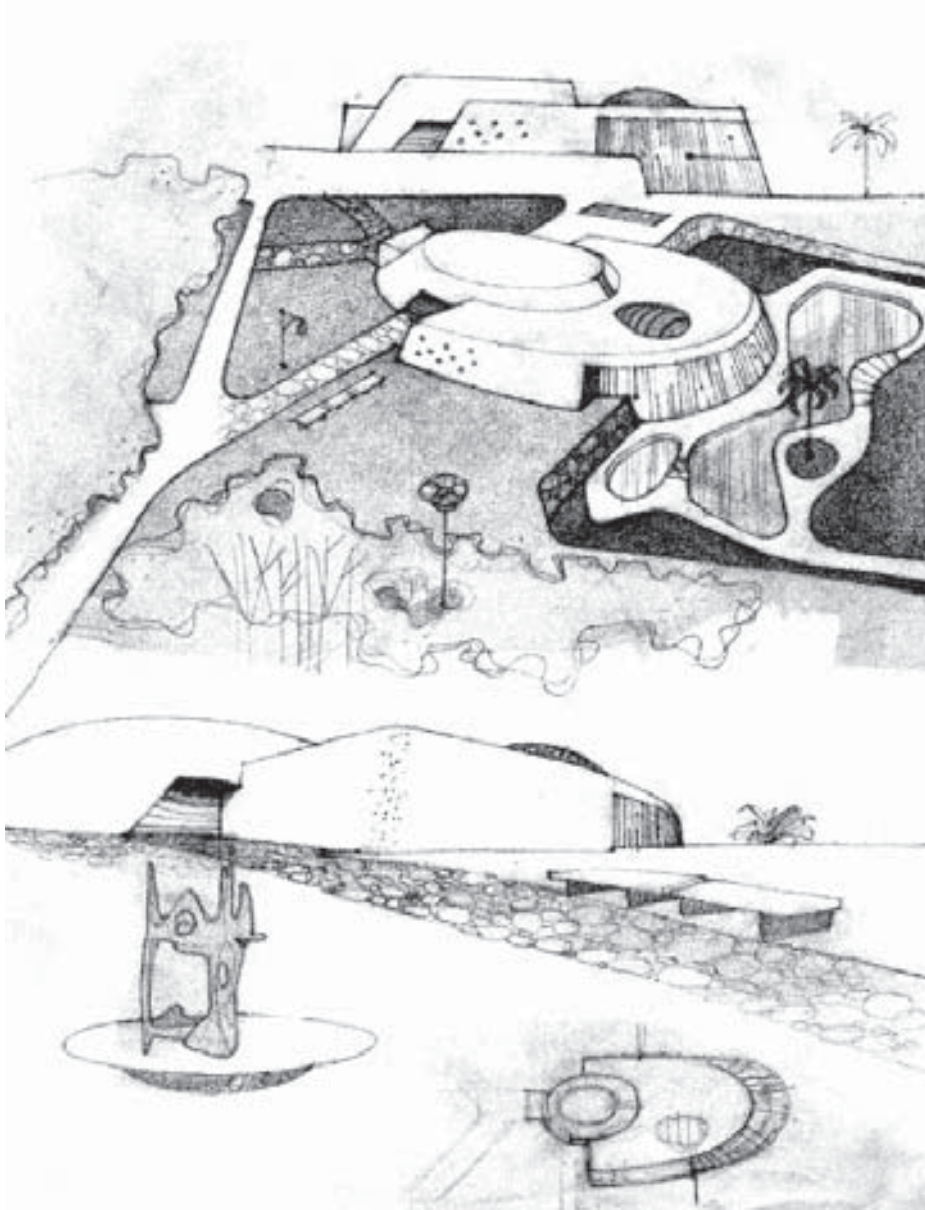
CERTIFICA:

Que las firmas que anteceden son auténticas y corresponden a los señores profesores cuyos nombres aparecen en esta acta.

México, D. F., a 30 de Noviembre de 1961

[Firma]

7. Acta del examen de licenciatura. Jurado: arquitectos Vladimir Kaspé, Ricardo de Rovira, José Luis Benlliure, Antonio Peyró, José Antonio Loaeza. (Archivo Histórico, Centro de Estudios sobre la Universidad, UNAM.)



8. Ilustración que acompañaba la tesis de licenciatura “Centro de Estudios Mexicanos en Oaxaca”, presentada el 30 de noviembre de 1961. (Biblioteca Central, Tesiunam, UNAM.)

DIRECCION GENERAL DE ASUNTOS JURIDICOS.
De causa el impuesto del Timbre
de acuerdo con el Art.4o.Frac.
V, inciso 14 de la Tarifa de la
Ley General del Timbre.



EL C. SEGUNDO SUBSECRETARIO DE RELACIONES EXTERIORES
CERTIFICA: Que el señor PEDRO FERNANDEZ MIRET, se ha presen-
tado en esta Secretaría solicitando se expida certificado de
nacionalidad mexicana a su favor, por ser hijo del señor Enri-
que Fernandez Gual, naturalizado mexicano conforme carta nú-
mero 388 de fecha 22 de junio de 1950, en cuya época el soli-
citante era menor de edad y estaba sujeto a la patria potes-
tad de su progenitor.

En virtud de que PEDRO FERNANDEZ MIRET nació el 22 de
abril de 1932, en Barcelona, España, se encontraba sujeto a
la patria potestad de su progenitor en la fecha de su natu-
ralización mexicana, y, en consecuencia, estando comprendido
en lo dispuesto por el artículo 43 de la vigente Ley de Na-
cionalidad y Naturalización, quedó naturalizado mexicano des-
de la fecha de naturalización del padre.

A solicitud del interesado y para los usos legales
que pudieran convenirle, se expide el presente certificado en
la ciudad de México a los diecisiete días del mes de septien-
bre de mil novecientos sesenta y cuatro.

EL DIRECTOR GENERAL
DE ASUNTOS JURIDICOS.


Lic. P. J. Alvarez Paller.


Emilio Calderón

Certificado de nacionalidad mexicana No. 1166.

Expedido a favor de Pedro Fernandez Miret.

Exp. VII/521,2(46)/272922.

10/64.

Querido Gustavo:

Pasa a darte los datos que me pediste:

PEDRO F. MIRET

Nací en Barcelona, España en 1932, actualmente tengo la nacionalidad mexicana. Soy también arquitecto (D.N.A.M.)

Libros publicados:

- "ESTA NOCHE...VIENEN ROJOS Y AZULES"
(1967, Ed. HERMES, MEXICO)
- "ESTA NOCHE...VIENEN ROJOS Y AZULES"
(1972, Ed. SUDAMERICANA, ARGENTINA)
- "PROSTITUTOS"
(1973 Ediciones de la Flor, ARGENTINA)
- "LA ZAPATERIA DEL TERROR"
(1979, Ed. GRIMALDO, MEXICO)

guiones de cine:

- "CANANEA" 1977
- "BLOODY MARLENE" 1978
- "EL HOMBRE DEL ABISMO" 1980
- "LA PUERTA" 1968, en colaboración con José Alconiga

Obras de teatro:

"ECLIPSE CON EXPLOSIÓN" - 1967

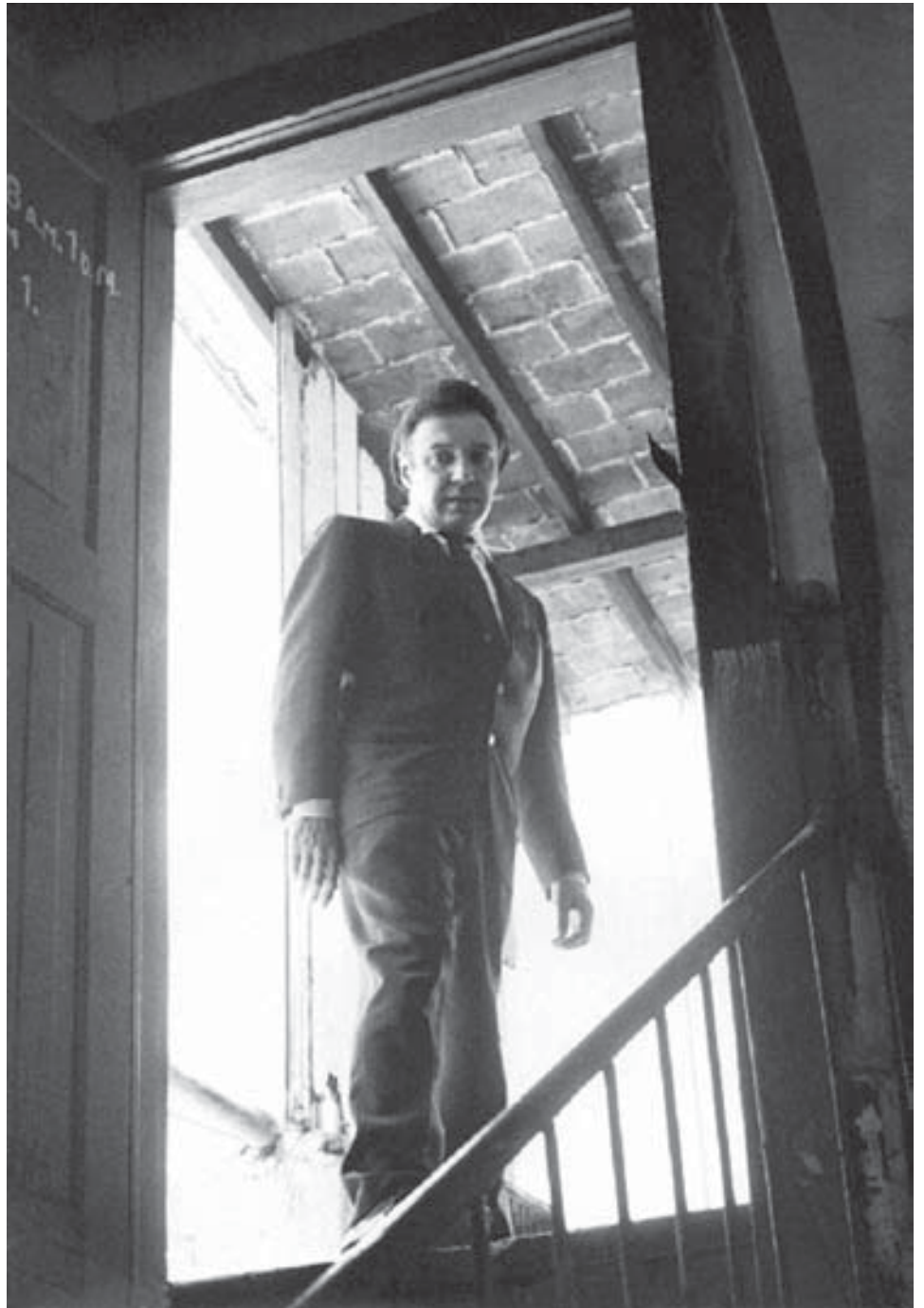
"NOCHE EN BRUSELAS" 1965

Espero bastante servido. Un abrazo

Pedro



11. Pedro F. Miret pintando sobre un lienzo inusual: la cara oculta de la puerta. (Archivo de la familia Fernández Miret-Schussheim.)



12. El escritor Pedro F. Miret, en una arquitectura típicamente miretiana: escaleras, pasamanos, penumbra y bajo quicio. (Archivo de la familia Fernández Miret-Schusheim.)



PODER JUDICIAL DEL ESTADO DE CHIHUAHUA
CCPIA CERTIFICADA DE SENTENCIA DE DIVORCIO

ACTA N° 280273

EL CIUDADANO BENJAMIN ASCENSIO CORDERO, SECRETARIO DEL JUZGADO TERCERO DEL CIVIL DEL DISTRITO BRAVOS, ESTADO DE CHIHUAHUA, REPUBLICA MEXICANA, ---
C E R T I F I C A :- Que en el Juicio de Divorcio Necesario promovido por el señor PEDRO FERNANDEZ MIRET, en contra de la señora MARGARITA CALLEJA ESCALANTE, se dictó una resolución del tenor literal siguiente :- - - -

R E S O L U C I O N: "Ciudad Juárez, Chihuahua, a quince de Febrero de mil novecientos sesenta y ocho.- V I S T O, para resolver en definitiva el juicio de Divorcio Necesario promovido por PEDRO FERNANDEZ MIRET, en contra de MARGARITA CALLEJA ESCALANTE, --- (Expediente 43/968); y R E S U L T A N D O :- Por escrito reado en esta Ciudad en quince de enero del corriente año, el señor Pedro Fernandez Miret, sometiéndose expresamente a la jurisdicción y competencia de este Juzgado promovió juicio de Divorcio Necesario en contra de MARGARITA CALLEJA ESCALANTE, alegando como causa la incompatibilidad de caracteres que existe entre los cónyuges; y EXPONIENDO: Que el matrimonio se contrajo en 4 de Abril de 1966 en la Ciudad de México, D.F., según consta del certificado de matrimonio que se acompañó.- Que durante el matrimonio no hubieron ningún hijo.-- SE DIÓ ENTRADA A LA DEMANDA, mandándose correr el traslado respectivo a la demandada por medio de exhorto que se mandó a la Ciudad de México, D.F.-- El emplazamiento a la demandada señora Margarita Calleja Escalante, fué hecho con fecha veintitres de enero del corriente año, por conducto del Juzgado Décimo Tercero de lo Civil de México, D.F., según consta del exhorto que debidamente diligenciado obra en el expediente; transcurrido el término del emplazamiento sin que se hubiese contestado la demanda, se tuvo ésta por contestada en sentido negativo y se abrió el juicio a prueba por el término legal.-- Durante la dilación probatoria el actor ofreció como prueba la confesional consistente en la declaración de la demandada al tenor del pliego de posiciones que se acompañó, 1.- Concluido el término probatorio se citó a las partes para la audiencia de alegatos, y después para la sentencia que hoy se dicta, en atención a que se han satisfecho todos los requisitos legales, inclusive el del pago de publicación de la misma, según certificado 112044 expedido por la Recaudación de Rentas de esta Ciudad; y C O N S I D E R A N D O :- Es competente este Juzgado para resolver en el presente caso de conformidad con el artículo 23 de la Ley de Divorcio por haberse sometido el actor expresamente a la jurisdicción y competencia de este Juzgado, y conforme al artículo 28 de la misma Ley se acreditó el matrimonio de las partes.-- Como causa de divorcio señaló el actor la incompatibilidad de caracteres, prevista en la fracción XIX del artículo 30. de la Ley del Divorcio, y para probarla rindió la prueba confesional señalada en los artículos 277 fracción I y 288 del Código de Procedimientos Civiles, supletorio; habiéndose calificado como legales las preguntas contenidas en el pliego de posiciones respectivo y que se refiere a la causal invocada al tenor de la cual se declara confesa a la demandada con fundamento en el artículo 304 fracción I del mencionado Código, y como esa confesión tácita de los hechos controvertidos produce presunción legal y por consiguiente prueba plena de conformidad con los artículos 371 y 389 del referido Código, debe decirse que el actor probó su acción cumpliendo así lo mandado en el artículo 264 del ordenamiento citado.-- Habiéndose manifestado en la demanda que del matrimonio no se procrearon hijos, nada se resolverá al respecto.-- pPor lo expuesto y con apoyo además en los artículos 1, 2, 10, 43, 44 y 45 de la Ley de Divorcio invocada se falla:--- PRIMERO:- Se declara disuelto con todas sus consecuencias legales el matrimonio contraído por PEDRO ---



[Handwritten signature]
COTEJADO

FERNANDEZ MIRET, con MARGARITA CALLEJA ESCALANTE, en 4 de Abril de 1966 en México, D.F., quedando ambas partes en aptitud legal de contraer nuevas nupcias.----- SEGUNDO:- Regístrese la presente resolución, publíquese, dándose a los interesados las copias certificadas que soliciten, y en su oportunidad archívense los autos.----- ASI, definitivamente juzgando lo sentencié y firma el C. Licenciado Florencio Torres Z., Juez Tercero de lo Civil del Distrito Bravos. DOY FE."- P. Torres Z.- B. Ascensio C. RUBRICAS.-----

A C U E R D O:- Ciudad Juárez, Chihuahua, a veintiuno de Febrero de mil novecientos sesenta y ocho.- A sus autos el anterior escrito y como se pide, no habiendo interpuesto recurso legal alguno en contra de la resolución dictada en este juicio con fecha quince de los corrientes, por la cual quedó disuelto el vínculo matrimonial que unía a los señores PEDRO FERNANDEZ MIRET y MARGARITA CALLEJA ESCALANTE, se declara que dicha resolución ha causado ejecutoria conforme al artículo 39 de la Ley de Divorcio.- Lo acordó y firma el C. Juez Tercero de lo Civil del Distrito Bravos. DOY FE."- P. Torres Z.- B. Ascensio C. RUBRICAS.-----

ES COPIA FIEL Y EXACTA DE SU ORIGINAL LA QUE LEGÍTIMAMENTE SELLADA Y CO--
TEJADA SE EXHIBE EN UNA FOJA ÚTIL A SOLICITUD DE PARTES INTERESADAS --
AUTORIZA Y FIRMA EN CIUDAD JUÁREZ CHIHUAHUA, MÉXICO, A LOS VEINTIDOS --
DÍAS DEL MES DE FEBRERO DE MIL NOVECIENTOS SESENTA Y OCHO.- DOY FE. --


EL SECRETARIO
BENJAMIN ASCENSIO CORDERO.

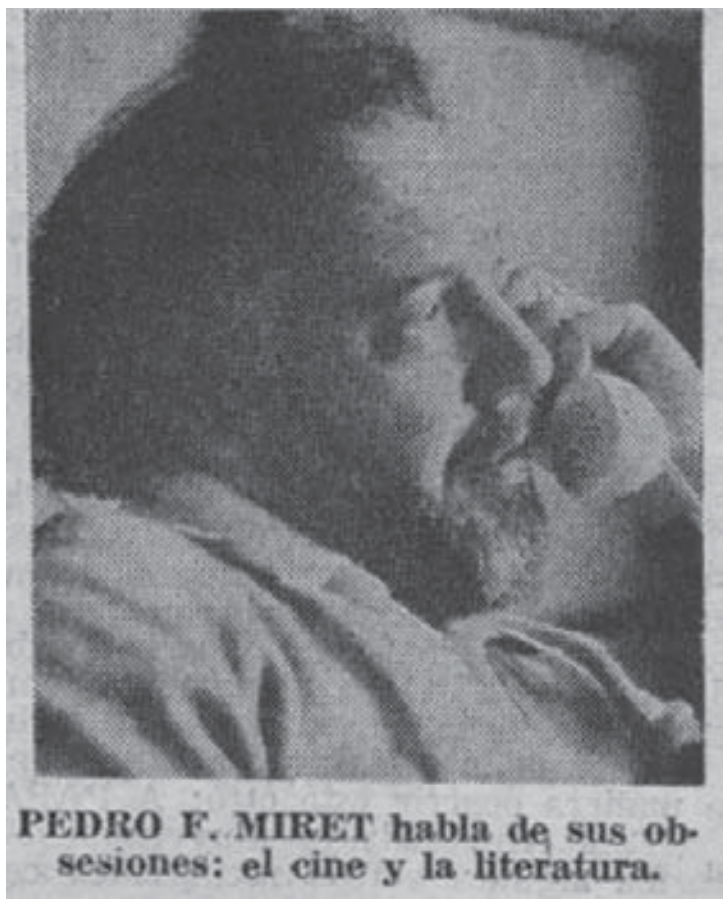
13. Acta de divorcio entre Pedro Miret y la señora Margarita Calleja Escalante. (Archivo de la familia Fernández Miret-Schussheim.)



15. Fotomontaje de Margarita Peña que ilustraba la portada del suplemento cultural *La Jornada Semanal*, 18 de enero de 2004. (Colección particular.)



16. Pedro F. Miret, de autor desconocido, suplemento cultural de *El Semanario Cultural de Novedades*, 9 de enero de 1989. (Biblioteca Nacional.)

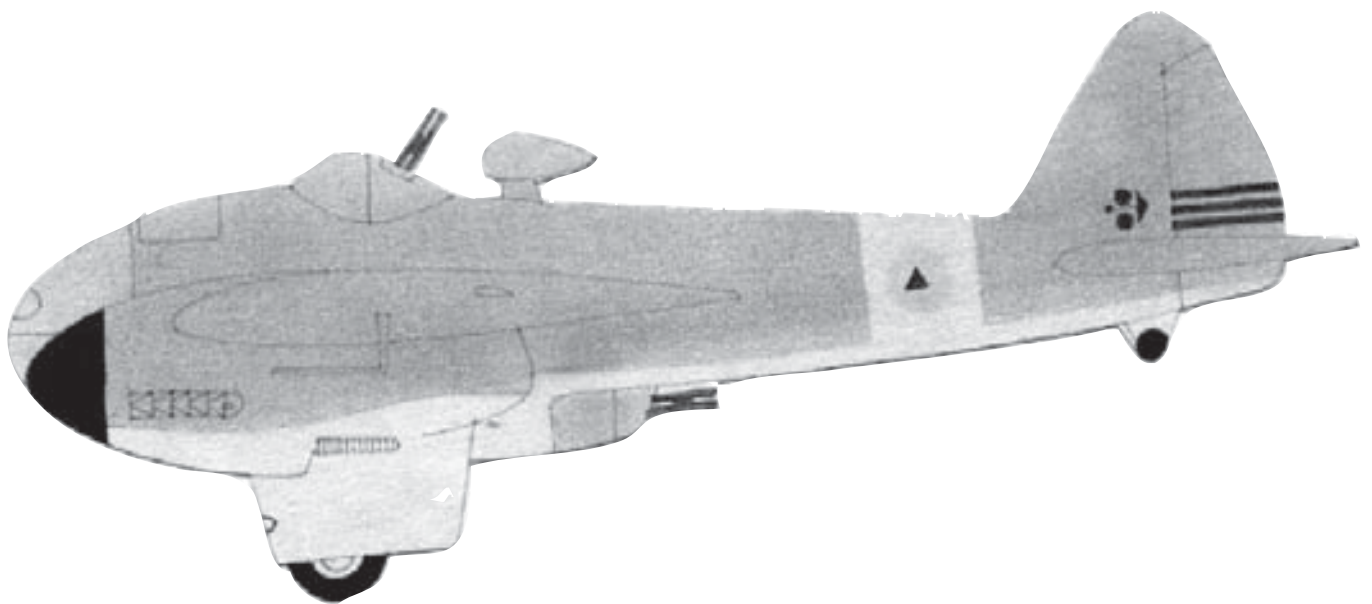
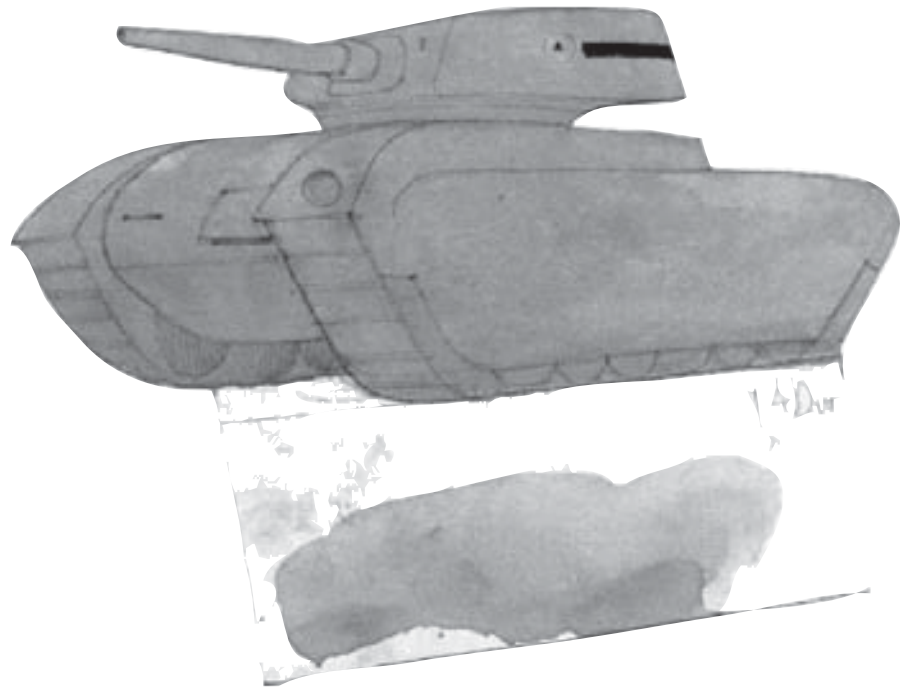


17. Pedro F. Miret, imagen de autor anónimo, *Excélsior*, 30 de diciembre de 1981. (Biblioteca Nacional.)



18. Pedro F. Miret. (Archivo de la familia Fernández Miret-Schusheim.)

19. Fotografía que revela otra de las facetas de Miret, el dibujo. (Archivo de la familia Fernández Miret-Schusheim.)



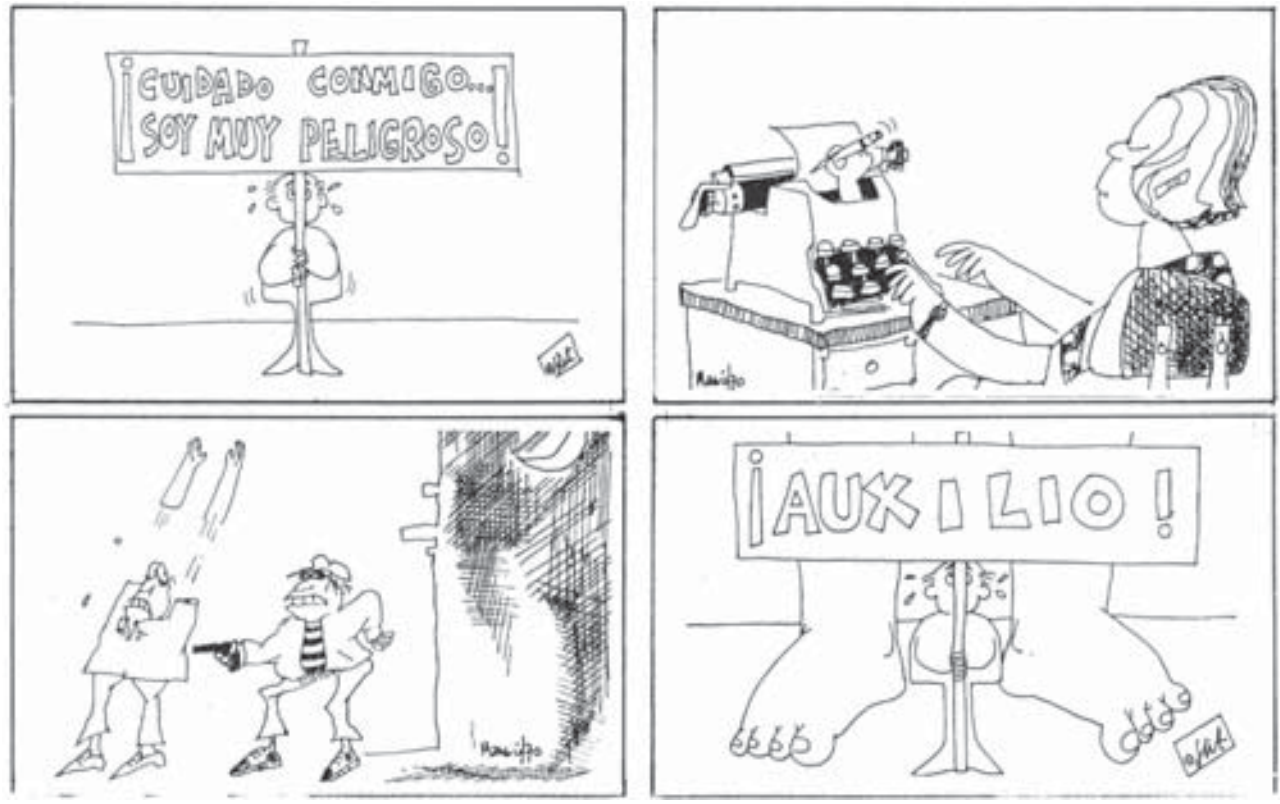
20. Imagen que revela facetas y caracteres simultáneos de Miret: la práctica del dibujo, el tema de la guerra y la psicología infantil. (Archivo de la familia Fernández Miret-Schusheim.)



21. Portada de la revista semanal *Sucesos para Todos*, 13 de septiembre de 1969, donde primeramente fueron publicados sus pininos literarios y gráficos. (Colección particular.)



22. Reducción de la columna “Pedrazos” que Miret firmaba con el seudónimo de Flat y que ilustrada el monero Magú, en *Sucesos para Todos*, 7 de agosto de 1971, p. 52. (Colección particular.)



23. Viñetas a cuatro manos, reproducidas en la parte inferior de la columna “Pedrazos”, firmadas alternadamente por Flat y Magú, en *Sucesos para Todos*, 21 de marzo de 1970, p. 45. (Colección particular.)

"PEDRAZOS PARA TODOS"

"HERALDICA 71"

Si el escudo correspondiente a su profesión no esta entre los que aparecen publicados, solicítelo a:
"PEDRAZOS PARA TODOS"
Sección de Heraldica
y con mucho gusto lo publicaremos en los números subsiguientes

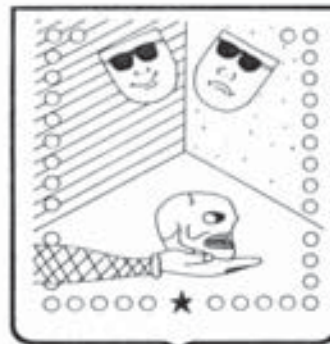
EL DUQUE FLAT



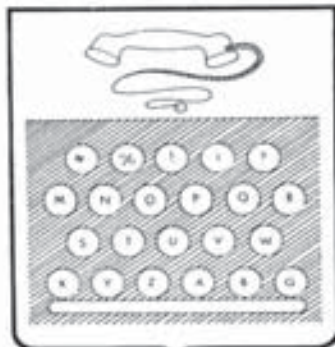
"CARNICEROS"



"PRESTIGITADORES"



"ARTISTAS DE TEATRO"



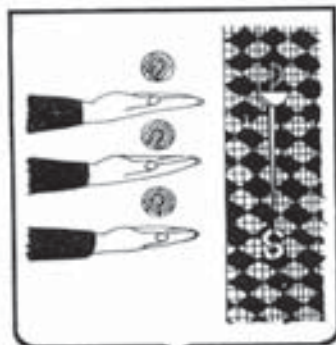
"OFICINISTAS"



"PLAY BOYS"



"VETERINARIOS"



"SABLISTAS"



"MALAS MUJERES"



"LADRONES"

24. Viñetas de Flat que ilustraban la columna "Pedrazos", en *Sucesos para Todos*, 21 de agosto de 1971, p. 45. (Colección particular.)



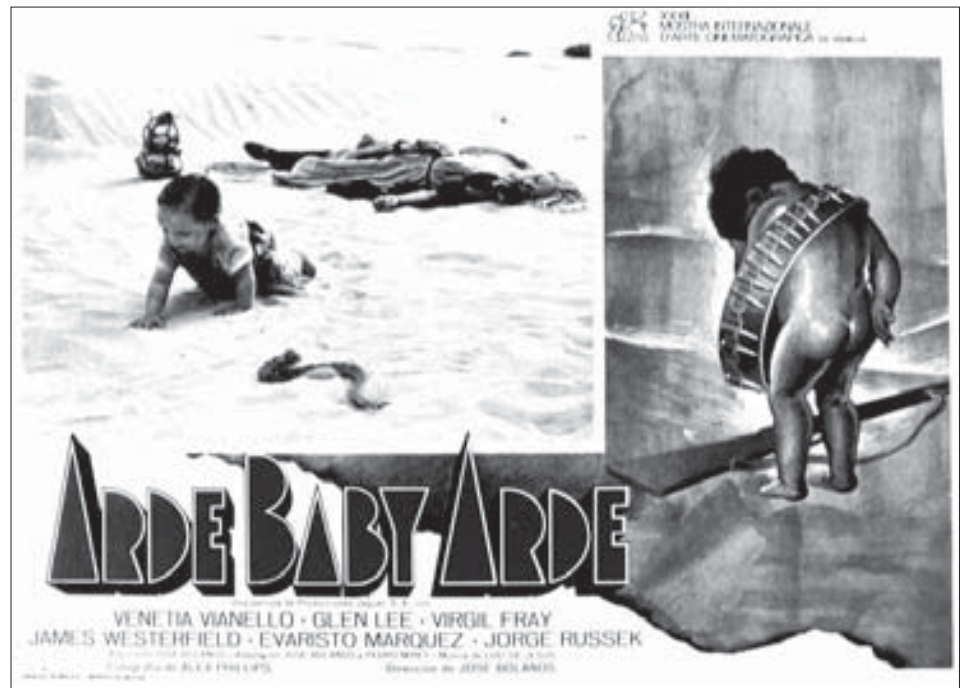
25. Ilustración de Magú para la columna “Pedrazos”, que acompañaba la entrega de “La muerte de Billy the Kid”, en *Sucesos para Todos*, 13 de marzo de 1971, p. VI. (Colección particular.)



26. Collage de Flat y texto de Miret a la columna “Pedrazos”, para su colaboración “Estacazos de gloria”, en *Sucesos para Todos*, 31 de julio de 1971, p. 60. (Colección particular.)



27. Cartel de promoción de la película *Arde Baby arde*, con guión de Miret. (Filmoteca de la UNAM.)



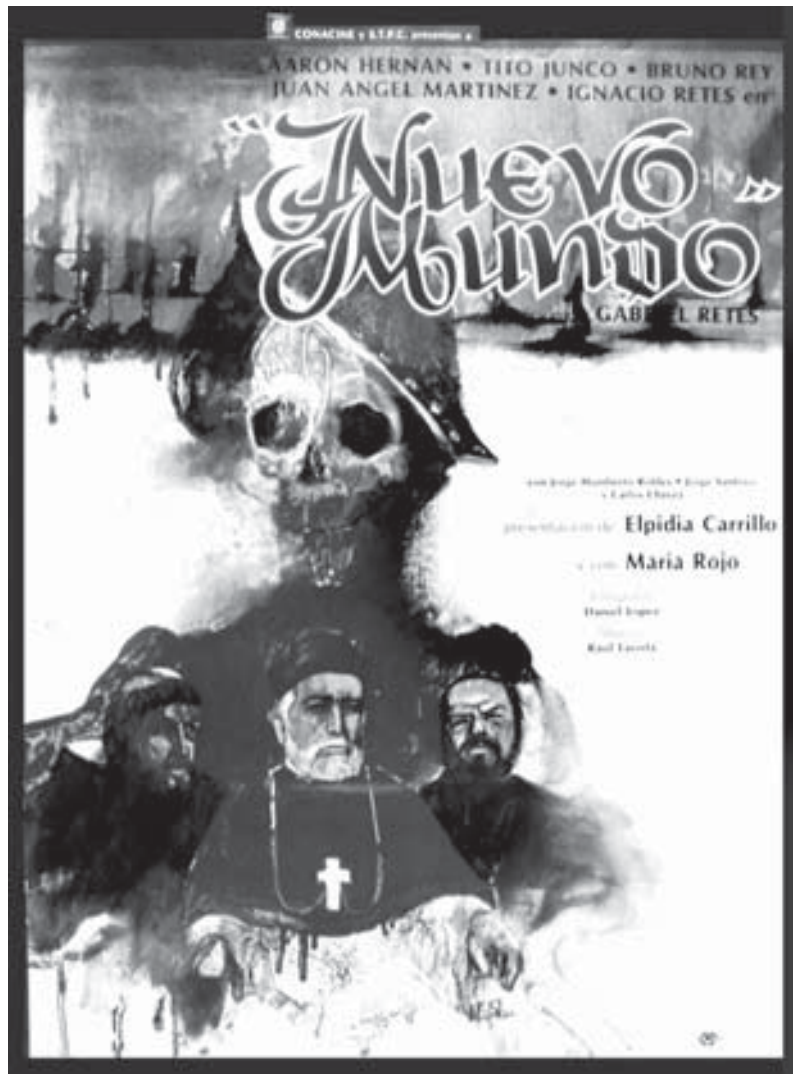
28. Cartel de promoción de la película *Arde Baby arde*, cuyo guionista fue Miret. (Filmoteca de la UNAM.)



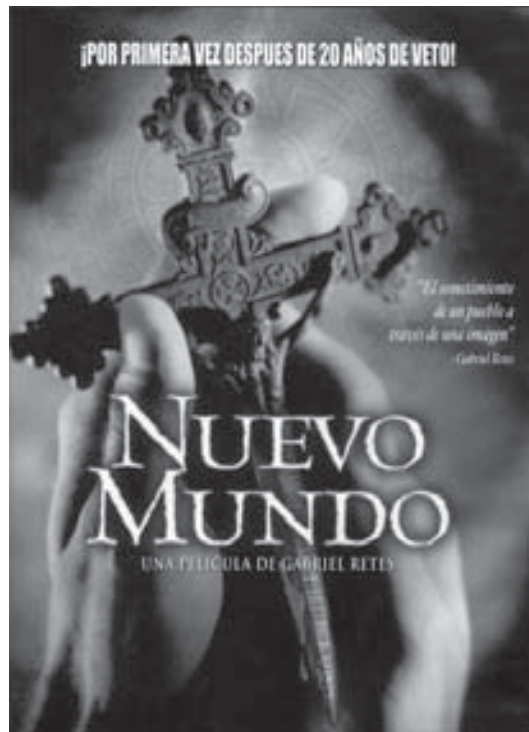
29. Cartel de promoción de la película *Bloody Marlene*, cuyo guión fue de Pedro F. Miret. (Filmoteca de la UNAM.)



30. Cartel de promoción de la película *Cananea*, cuyo guionista fue Pedro F. Miret. (Filmoteca de la UNAM.)



31. Cartel de promoción de la película *Nuevo Mundo*, cuyo guionista fue Pedro F. Miret. (Filmoteca de la UNAM.)



32. Portada del DVD de *Nuevo Mundo*, México, Quality Films, 2005. (Colección particular.)



33. Cartel de promoción de las películas *La Puerta*, con guión de Pedro F. Miret, y *La mujer del carnicero*. La imagen central reproduce una escena de *La Puerta*. (Filmoteca de la UNAM.)



34. Cartel de promoción de las películas *La Puerta*, con guión de Pedro F. Miret, y *La mujer del carnicero*. La imagen central reproduce una escena de *La mujer del carnicero*. (Filmoteca de la UNAM.)



35. Cartel de promoción de la película *Pedro Páramo, el hombre de la media luna*, escenografía de Pedro F. Miret. (Henrique González Casanova, *Escritores del cine mexicano sonoro*, México, UNAM, 2003, CD ROM.)



36. Fotograma de la película *La Puerta*. (Filmoteca de la UNAM.)



37. Portada de la primera edición de *Esta noche... vienen rojos y azules*, México, edición de autor, 1964. Fotografías de Rodrigo Moya y S. de Swaan. (Colección particular.)

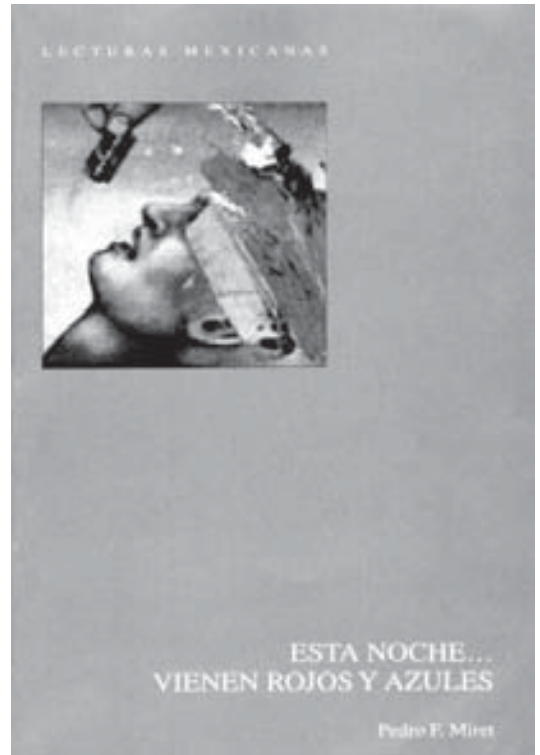


38. Cuarta de forros de la primera edición de *Esta noche... vienen rojos y azules*, México, edición de autor, 1964. Fotografías de Rodrigo Moya y S. de Swaan. (Colección particular.)

39. Tercera de forros de la primera edición de *Esta noche... vienen rojos y azules*, México, edición de autor, 1964. Fotografías de Rodrigo Moya y S. de Swaan. (Colección particular.)



40. Portada de la segunda edición de *Esta noche... vienen rojos y azules*, Buenos Aires, Sudamericana, 1972. (Colección particular.)



41. Portada de la tercera edición de *Esta noche... vienen rojos y azules*, México, CNCA, 1997. (Colección particular.)



42. Portada de la primera edición de *Prostibulos*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1973. (Colección particular.)

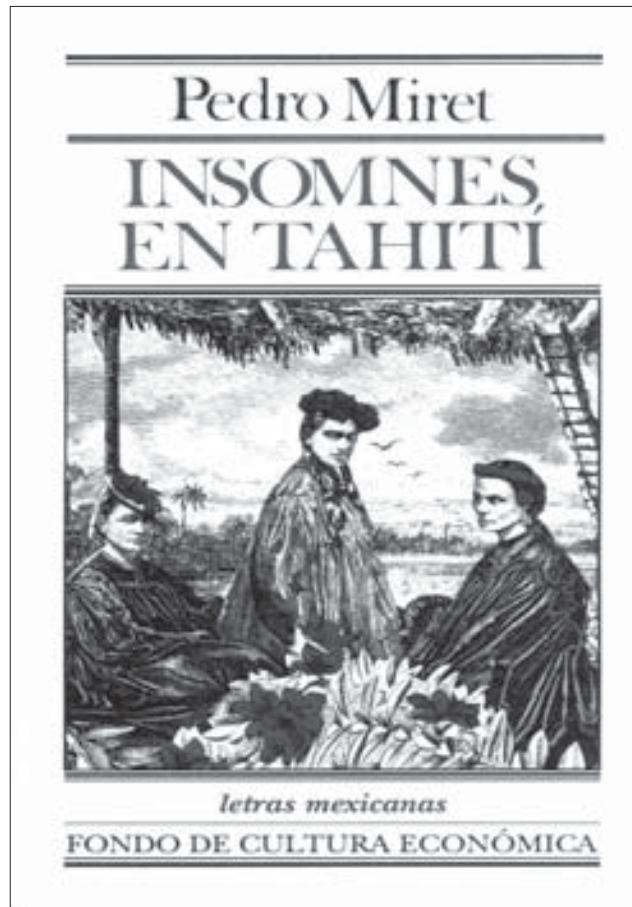
44. Portada de la primera edición de *La zapatería del terror*, México, Grijalbo, 1978. (Colección particular.)



43. Portada de la segunda edición de *Prostíbulos*, México, INBA-Pangea, 1987. (Colección particular.)



45. Portada de *Rompecabezas antiguo*, México, FCE, 1981. Ilustración de Alberto Blanco. (Colección particular.)



46. Portada de *Insomnes en Tahití*, México, FCE, 1989. Ilustración de Alberto Blanco. (Colección particular.)



47. Carlos Savage, intérprete de *El Narrador*, Luis Buñuel y Arturo Ripstein, durante la filmación de *La hora de los niños*, 1969. (“Carlos Savage”, entrevista de Beatriz Arroyo, en *Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano*, VI, México, Secretaría de Gobernación-Cineteca Nacional, 1976, p. 158.)



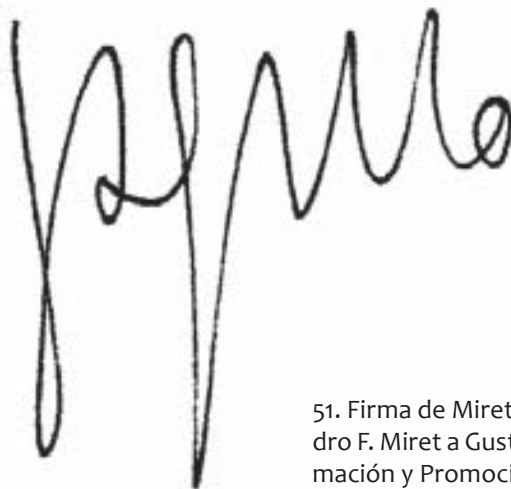
48. En primer plano, de izquierda a derecha, Arturo Ripstein, Luis Buñuel y Pedro F. Miret; atrás, de pie, Jean Buñuel, a la izquierda, y Luba Schussheim, a la derecha. (Archivo de la familia Fernández Miret- Schussheim.)



49. De izquierda a derecha, Arturo Ripstein, Luis Buñuel y Pedro F. Miret. (Archivo de la familia Fernández Miret-Schussheim.)



50. "Miret", caricatura de Apebas, en *El Universal*, 5 de enero de 1992, p. 3.



51. Firma de Miret, detalle de la carta autógrafa de Pedro F. Miret a Gustavo Sainz. (Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura-INBA.)

FUENTES

ARCHIVOS

Archivo Biblioteca de Victoria Schussheim.

Archivo Fotográfico de *El Nacional* (INEHRM).

Archivo Fotográfico de *El Universal* “Ing. Jack F. Ealy Aragón”.

Archivo Fotográfico y Biblioteca de Juan José Gurrola.

Archivo General de la Nación.

Archivo Histórico de la UNAM-CESU.

Ateneo Español de México.

Biblioteca del Centro Nacional de las Artes, CNCA.

Biblioteca Gonzalo Robles, FCE.

Biblioteca Rubén Bonifaz Nuño, Instituto de Investigaciones Filológicas,
UNAM.

Biblioteca Samuel Ramos, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

Centro de Documentación del Centro Nacional de Información y
Promoción de la Literatura, INBA.

Centro de Documentación e Información de la Cineteca Nacional.

Departamentos de Documentación y Catalogación de la Filmoteca de la
UNAM.

Filmoteca de la UNAM.

Filmoteca del Canal 22.

Fundación Max Aub (Segorbe, España).

Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana,
(INEHRM).

BIBLIOGRAFÍA DE PEDRO F. MIRET

MIRET FERNÁNDEZ, Pedro, *Esta noche... vienen rojos y azules*, México, edición de autor, 1964, 245 pp.

_____, *Esta noche... vienen rojos y azules*, palabras liminares de Luis Buñuel, Buenos Aires, Sudamericana, 1972, 206 pp. (El Espejo) [2ª ed., presentación de Gerardo Deniz, liminar de Luis Buñuel, México, CNCA, 1997, 151 pp. (Lecturas Mexicanas. Cuarta Serie)]

_____, *Prostíbulos*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1973.

_____, *Prostíbulos*, 2ª ed., presentación de José de la Colina, México, INBA-Pangea, 1987, 145 pp. (Estelas en la Mar)

_____, *La zapatería del terror*, México, Grijalbo, 1978, 277 pp.

_____, *Rompecabezas antiguo*, México, FCE, 1981, 128 pp. (Letras Mexicanas)

_____, *Insomnes en Tahití*, México, FCE, 1989, 141 pp. (Letras Mexicanas)

FILMOGRAFÍA

Guiones de cine realizados

FERNÁNDEZ MIRET, Pedro, *La Puerta*, Luis Alcoriza (director), 1968, producción de Ismael Rodríguez, fotografía de Gabriel Figueroa, 42 min.

_____, *La hora de los niños*, Arturo Ripstein (director), México, Cine Independiente de México, 1969, 65 min.

_____, *Arde baby, arde. Burn, Baby, Burn. Lucky Johnny Born in America*, José Bolaños (director), México, Juan Abusaíd Ríos-Producciones Jaguar, 1970, 97 min.

_____, *Nuevo Mundo* [1976], dirección de Gabriel Retes, DVD, México, Quality Films, 2005; con las actuaciones de Aarón Hernán, Ignacio Retes, Tito Junco, Elpidia Carrillo, Bruno Rey y María Rojo. 87 min.

_____, *Cananea*, 1977, dirección de Marcela Fernández Violante, DVD, Imcine-Desert Mountain Media, México, con las actuaciones de Yolanda Ciani, Carlos Bracho, Milton Rodríguez, José Carlos Ruiz y Steve Wilensky. 125 min.

_____, *Bloody Marlene. El brazo de oro*, Alberto Mariscal (director), México, Conacine, 1977, 105 min., *western* con Hugo Stieglitz, Héctor Bonilla y Martha Navarro.

_____, *Historias violentas*, México, Imcine-Conacite II, 1984, dirección colectiva de Víctor Saca, Carlos García Agraz, Daniel González Dueñas, Gerardo Pardo y Diego López. Adaptación de cinco cuentos de Pedro F. Miret (“Reflejos”, “Servicio a la carta”, “Fuego nuevo”, “Última función” y “Noche de paz”), copia en VHS, 95 min.

Guiones cinematográficos inéditos

FERNÁNDEZ MIRET, Pedro, “Monumentum”.

_____, “La princesa del crimen”.

_____, “Lobo en campo de golf”.

_____, “Blue Moon”.

_____, “Amor y autopista” (*circa* 1960).

_____, “Vuelo nocturno”, México, Conacite Dos, 1980, historia y adaptación de Pedro F. Miret, 79 folios.

_____, “El hombre del abismo”, México, 1980, historia y guión de Pedro F. Miret, 81 folios.

Teatro

FERNÁNDEZ MIRET, Pedro, “Eclipse con explosión”, en *Esta noche... vienen rojos y azules*, México, Editorial Hermes, 1964, pp. 181-245.

Dramas inéditos

FERNÁNDEZ MIRET, Pedro, “Noche en Bruselas” (1965).

_____, “El adivino”, 1970.

_____, “El secreto”, 1970.

_____, *¿Uktrik kae ajnembil?*, obra póstuma estrenada en 1989.

FILMOGRAFÍA

La Puerta, Luis Alcoriza (director), México, Películas Rodríguez, 1968, 42 min.

La hora de los niños, Arturo Ripstein (director), México, Cine Independiente de México, 65 min..

Arde baby, arde. Burn, Baby, Burn. Lucky Johnny Born in America, José Bolaños (director), México, Juan Abusaíd Ríos-Producciones Jaguar, 1970, 97 min.

Nuevo Mundo, Gabriel Retes (director), México, Conacine-Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, 1978, 95 min.; DVD, 2005, Quality Films, 87 min.

Cananea, Marcela Fernández Violante (directora), México, 1978, Incine, 123 min.; DVD, Incine-Desert Mountain Media, 2003, 125 min.

Bloody Marlene. El brazo de oro, Alberto Mariscal (director), México, Conacine, 1979, 105 min.

Historias violentas, directores: Víctor Saca (*Servicio a la carta*), Carlos García Agraz (*Fuego nuevo*), Daniel González Dueñas (*Reflejos*), Diego López (*Última función*), Gerardo Pardo (*Noche de paz*), México, Incine-Conacite II, 1984, copia en VHS, 95 min. (Adaptación de los cuentos homónimos.)

Pedro Páramo. El hombre de la media luna, adaptación de la novela homónima de Juan Rulfo, José Bolaños (director), México, Conacine, 1978. Pedro F. Miret, diseño escenográfico. Por la escenografía, recibió un *Ariel* en 1979, premio que recayó en manos de Miret y Xavier Rodríguez, 112 min.

FILMOGRAFÍA INDIRECTA

BOLAÑOS, José (director), *Pedro Páramo. El hombre de la media luna*, adaptación de la novela homónima de Juan Rulfo, México, Conacine, 1978, 112 min.

BUÑUEL, Luis (director), *Subida al cielo*, México, Producciones Isla, 1951, Interpretes: Esteban Márquez, Paz Villegas, Lilia Prado, Carmelita González, Roberto Cobo y Víctor Pérez. México, Televisa-Alter's Films, 2004, DVD, 75 min. (¡Vive México! Cine en 35 mm)

_____ (director), *Los olvidados*, México, Ultramar Films, 1950. Intérpretes: Estela Inda, Miguel Inclán, Alfonso Mejía, Roberto Cobo, Alma Delia Fuentes, Francisco Jambrina, *et al.*, México, Televisa-Alter's Films, 2004, DVD, 90 min. (¡Vive México! Cine en 35 mm)

_____ (director), *El ángel exterminador*, México, 1962, Producción Gustavo Alatríste, guión de Luis Buñuel y Luis Alcoriza, Montaje: Carlos Savage, fotografía Gabriel Figueroa, música: Raúl Lavista, duración: 93 minutos. Intérpretes: Silvia Pinal, Enrique Rambal, Jacqueline Andere, José Baviera, Augusto Benedicto, Luis Beristáin, Antonio Bravo, Claudio Brook, entre otros. Madrid, Video Mercury Films, 2002, DVD, 88 min.

VELO, Carlos (director), *Pedro Páramo*, adaptación de la novela por Carlos Fuentes, Carlos Velo y Manuel Barbachano Ponce, México, 1966, Clasa Films Mundiales-Producciones Barbachano Ponce. Intérpretes principales: John Gavin (Pedro Páramo) e Ignacio López Tarso (Fulgur Sedano), Juan Preciado (Carlos Fernández), Susana San Juan (Pilar Pellicer) *et al.* México, Televisa-Alter's Films, 2005, DVD, 105 min. (¡Vive México! Cine en 35 mm)

BIBLIOHEMEROGRAFÍA GENERAL

ANÓNIMO, "Pedro Miret denuncia una 'conspiración del silencio' contra el cine mexicano", en *El Sol de México*, 9 de febrero de 1988, sección Espectáculos, p. 3.

ANÓNIMO, "Murió Pedro Miret. Un gran novelista y guionista de cine", en *El Universal*, 23 de diciembre de 1988, s. p.

ANÓNIMO, “Comedia de ciencia ficción fue presentada en el Museo de San Carlos”, en *Novedades*, 3 de septiembre de 1989, s. p.

AGRASÁNCHEZ, Rogelio, *El cartel cinematográfico mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1987, s. p.

_____, Rogelio (curador), *Carteles de la época de oro del cine mexicano*, México, UdG-Instituto Mexicano de Cinematografía, 1997, s. p.

APEBAS, “Miret”, en *El Universal*, sección Cultura, 5 de enero de 1992, p. 3.

AYALA BLANCO, Jorge, *La búsqueda del cine mexicano*, México, Posada, 1986.

AUB, Max, *La gallina ciega. Diario español*, México, Joaquín Mortiz, 1971, 417 pp. (Confrontaciones. Los Testigos)

_____, *Conversaciones con Buñuel, seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, prólogo de Federico Álvarez, México, Aguilar, 1985, 561 pp. (Colección Literaria)

AZNAR SOLER, Manuel (ed.), *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona-Gexel, 1998, 2 vols. (Serpa Pinto)

BARRERO PÉREZ, Óscar, *El cuento español, 1940-1980 (Selección)*, Madrid, Castalia, 1989, 255 pp. (Castalia Didáctica, 23)

BÁTIZ, Huberto, *Por sus comas los conoceréis*, México, CNCA, 2001, 524 pp. (Periodismo Cultural)

BLOOM, Harold, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, traducción de Damián Alou, Barcelona, Anagrama, 2004, 572 pp. (Compactos Anagrama, 253)

BUSTEROS, Raúl, "Pedro F. Miret", en "La Jornada Semanal", 12 de julio de 1989, pp. 12-13.

CAMARGO B., Angelina, "El escritor debe conmocionar a sus lectores; divertirlos, pero descubrirles algo nuevo, afirma Pedro F. Miret", en *Excélsior*, 11 de enero de 1980, sección E, pp. 1, 9.

_____, "Rompecabezas antiguo", en *Excélsior*, 30 de diciembre de 1981, sección E, p. 2C.

_____, "Pedro F. Miret y la influencia de Buñuel y Dalí. La literatura es como la salida de un avión: al escribir un párrafo, el libro ha despegado", en *Excélsior*, 30 de diciembre de 1981, sección E, p. 2.

CASTRO, Salvador, "Rompecabezas antiguo", en *Unomásuno*, 12 de abril de 1982, p. 15.

CLUFF, ROSSELL M., *Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano (1950-1995)*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala-Brigham Young University, 1997, 378 pp. (Destino Arbitrario, 15)

CIUK, Perla, *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, Cineteca Nacional-CNCA, 2000, 739 pp.

COLINA, José de la, "Miret mira", en *Plural*, núm. 31, abril, 1974, pp. 74-75.

_____, "Eh, Miret, ¿son peces o son pájaros? (*Prostíbulos*)", en *Diorama de la Cultura*, México, 30 de mayo de 1976, p. 11.

_____, "Rompecabezas antiguo", en *Vuelta*, México, núm. 66, mayo, 1982, p. 31.

_____, “Los transterrados en el cine mexicano”, en Eduardo Mateo Gambarte, *El exilio español en México, 1939-1982*, México, FCE-Salvat, 1982, pp. 661-678.

_____, “México visión de los transterrados (En su literatura)”, en Eduardo Mateo Gambarte, *El exilio español en México, 1939-1982*, México, FCE-Salvat, 1982, pp. 411-432.

_____ y Tomás Pérez Turrent, *Luis Buñuel, prohibido asomarse al interior*, México, Joaquín Mortiz, 1986, 216 pp. (Genio y Figura)

_____, “Mi abecedario de Miret”, en “El Semanario Cultural”, suplemento dominical de *Novedades*, México, núm. 351, 8 de enero de 1989, p. 3.

_____, “El mirón Miret”, en *Libertades imaginarias (De la literatura como juego)*, prólogo de Alejandro Rossi, México, Aldus, 2001, pp. 201-211. (Las Horas Situadas) [Premio Mazatlán de Literatura 2002]

_____, “Apuntes hacia una teoría de S.E., o del escritor como *el escritor*”, en *Biblioteca de México*, México, núm. 75, mayo-junio de 2003, pp. 12-15.

_____, *Traer a cuento. Narrativa (1959-2003)*, presentación de Adolfo Castañón, México, FCE, 2004, 348 pp. (Letras Mexicanas)

_____, *Portarrelatos*, México, Ficticia-UNAM, 2007, 90 pp. (Biblioteca de Cuento Contemporáneo)

CORRAL, Wilfrido H., “¿Teoría de los raros?”, en *Paréntesis*, año 1, núm. 8, marzo, 2001, pp. 8-13.

CORTÁZAR, Julio, *Cuentos completos*, México, Alfaguara, 1996, 2 vols.

CORTÉS, Eladio and Mirta Barrea-Marlys (eds.), *Encyclopedia of Latin American Theater*, Greenwood Press, 2003, 514 pp.; “México”, pp. 278-327.

CORTÉS, Jaime Erasto, “Trece cuentos de Arturo Souto Alabarce”, en *Ni cuento que los aguante (La ficción en México)*, prólogo de Alfredo Pavón, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997, pp. 85-93. (Destino Arbitrario, 14)

COVARRUBIAS, Miguel, *La isla de Bali*, fotografías de Rosa Covarrubias, traducción de Eugenia Doniz, México, UNAM-Universidad Veracruzana, 2004, 516 pp + ilustraciones.

DARÍO, Rubén, *Los raros*, prólogo de Juan Ramón Jiménez, epílogo de Antonio Machado, ilustraciones de Enrique Ochoa, Zaragoza, Libros del Innombrable, 1998, 301 pp. (Biblioteca Golpe de Dados, 1)

DENIZ, Gerardo, “Un tema de Miret. I”, en “El Semanario Cultural”, suplemento dominical de *Novedades*, México, núm. 351, 8 de enero de 1989, pp. 1-2.

_____, “Un tema de Miret. II y última”, en “El Semanario Cultural”, suplemento dominical de *Novedades*, núm. 352, 15 de enero de 1989, pp. 3-4.

_____, *Alebrijes*, México, Ediciones del Equilibrista, 1992, 95 pp.

_____, *Anticuerpos*, México, Juan Pablos Editor-Ediciones Sin Nombre, 1998, 216 pp. (Los Libros del Arquero)

_____, *Visitas guiadas. 36 poemas comentados por su autor*, México, Gatuperio Editores, 2000, 156 pp.

_____, “Fantasía”, en *Letras Libres*, año III, núm. 28, abril, 2001, pp. 38-40.

_____, *Carnesponendas*, prólogo de Pablo Mora, México, UNAM, 2004, 124 pp. (Confabuladores)

_____, *Erdera*, México, FCE, 2005, 701 pp. (Letras Mexicanas)

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, FCE, 1989, 2 vols. (Letras Mexicanas)

_____, “Gerardo Deniz. Los misterios poéticos”, en “El Ángel”, suplemento cultural de *Reforma*, 4 de abril de 2004, p. 6.

_____, “Diario de Fatigas. Miret, Tahití, La Antigua”, en “El Ángel”, suplemento cultural de *Reforma*, núm. 648, 26 de noviembre de 2006, p. 3.

DONOSO PAREJA, Miguel, “El Libro y la Vida. Rojos y azules”, en *El Día*, 18 de noviembre de 1967, sección Cultura de Hoy, p. 9.

DUFFEY, J. Patrick, *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*, traducción de Ignacio Quirarte, México, UNAM, 1996, 147 pp.

DURÁN, MANUEL, *Vida y muerte de un mito*, México, UNAM, 1965, 127 pp. (Cuadernos de Cine, 13)

ELÍO, María Luisa, *Tiempo de llorar*, liminar de Salvador Elizondo y Álvaro Mutis, México, Ediciones del Equilibrista, 1988, 100 pp.

_____, *Contextos*, México, FCE, 2001, 223 pp. (Letras Mexicanas, 131)

_____, *Pasado anterior*, presentación de Paulina Lavista, prólogo de José de la Colina, México, FCE, 2007, 425 pp. (Letras Mexicanas, 141)

ESCALANTE GONZALBO, Fernando, *A la sombra de los libros. Lectura, mercado y vida pública*, México, El Colegio de México, 2007, 361 pp. (Jornadas, 151)

EZQUERRA, José Luis, *Ezquerria y la arquitectura lejanista*, México, Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, 1994, 251 pp.

FERNÁNDEZ, Macedonio, *Relatos, cuentos, poemas y misceláneas*, Buenos Aires, Corregidor, 2004, 241 pp. (Obras Completas, 2)

FERNÁNDEZ MIRET, Maia, “Mosaico de Miret como papá”, en “Pedro F. Miret, letra e imagen”, en “La Jornada Semanal” [número monográfico dedicado a Miret], México, núm. 463, 18 de enero de 2004, pp. 8-9.

FIGUEROA, Gabriel, *Memorias*, México, UNAM-Equilibrista, 2005, 316 pp. (Pértiga)

FRAILE, Medardo, *Cuento español de posguerra. Antología*, Madrid, Cátedra, 1986, 290 pp. (Letras Hispánicas, 252)

GARCÍA ASCOT, Jomí, *La muerte empieza en Polanco*, México, Diana, 1987, 173 pp.

_____, *Con la música por dentro*, prólogo de José de la Colina, ilustraciones de Gabriel Ramírez, México, UNAM-El Equilibrista, 2006, 171 pp. (Pértiga)

GARCÍA BERGUA, Ana, “El exilio temporal de Pedro Miret”, en “La Jornada Semanal”, núm. 466, 8 de febrero de 2004, p. 10.

GARCÍA ELÍO, Diego (comp.), *Ciclo: 6 cineastas mexicanas*, México, INBA, 1985, pp.

GARCÍA RIERA, Emilio y Fernando Macotela, *La guía del cine mexicano. De la pantalla grande a la TV*, México, Patria, 1984.

_____, *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1988, 315 pp. (Testimonios del Cine Mexicano)

_____, *Historia documental del cine mexicano, 1968-1969*, México, Universidad de Guadalajara-CNCA-IMC, 1994, 18 vols.

_____ y Fernando Macotela, “El cine independiente”, en *Hojas de cine*, t. II, pp. 203-204.

GARCÍA, Gustavo y José Felipe Coria, *Nuevo cine mexicano*, México, Clío, 1997, 85 pp.

GARCÍA TSAO, Leonardo, *Felipe Cazals habla de su cine*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1994, 300 pp. (Testimonios del Cine Mexicano, 3)

GAMBARTE, Eduardo Mateo, “Pedro F. Miret, nota biobibliográfica”, en *El exilio español en México, 1939-1982*, México, FCE, 1982, pp. 131-134.

_____, “Pedro F. Miret”, en *Diccionario del exilio español en México. De Carlos Blanco Aguinaga a Ramón Xirau, biografía, bibliografía y hemerografía*, Pamplona, Eunate, 1997, pp. 131-134.

_____, *Literatura de “los niños de la guerra” del exilio español en México*, Lleida, Pagès Editors-Universitat de Lleida, 1996, 288 pp. (El Fil D’Ariadna, 21)

GIMFERRER, Pere, *Los raros*, Palma de Mallorca, Bitzoc, 1999, 343 pp. (Biblioteca Bitzoc de Literatura, Declaraciones y Ensayos)

GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel y Alejandro Toledo, “Josefina Vicens en el cine”, en “Confabulario”, suplemento cultural de *El Universal*, año 3, núm. 144, 20 de enero de 2007, pp. 8-10.

GONZÁLEZ SUÁREZ, Mario (selección y notas), *Paisajes del limbo. Una antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, Tusquets, 2001, 301 pp. (Andanzas)

GRANADOS CHAPA, Miguel Ángel, “Derecho de pocos”, en *Siempre!*, núm. 1303, 14 de junio de 1978, México, p. 10.

GUBERN, Roman, *Cine español en el exilio, 1936-1939*, Barcelona, Lumen, 1976, 239 pp. (Palabra en el Tiempo, 119)

HELGUERA, Luis Ignacio, “Pedro F. Miret: entre la perfecta naturalidad y el absurdo”, inédito, *circa* 1989, 52 hh. [Material de Lectura. Serie El Cuento Contemporáneo]

_____, “Pedro F. Miret (1932-1988)”, en *Vuelta*, vol. 13, núm. 151, junio, 1989, pp. 55-57.

_____, (estudio preliminar, selección y notas), *Antología del poema en prosa en México*, México, FCE, 1993, 461 pp. (Letras Mexicanas)

_____, “Dos raros”, en *Paréntesis*, año 1, núm. 8, marzo, 2001, pp. 47-50.

HERNÁNDEZ, Efrén, *Obras. Poesía. Novela. Cuento*, nota preliminar de Alí Chumacero, bibliografía de Efrén Hernández por Luis Mario Schneider, México, FCE, 1965, 429 pp. (Letras Mexicanas)

_____, *Tachas y otros cuentos*, prólogo de Ana García Bergua, México, UNAM, 2002, 297 pp. (Confabuladores)

_____, *Obras completas. Poesía, novela, cuento*, vol. I, prólogo de Alejandro Toledo, México, FCE, 2007, 488 pp.

HERNÁNDEZ, Felisberto, *Obras completas*, México, Siglo XXI Editores, 1983, 3 vols.

JIMÉNEZ, José Luis, “Arde, baby, arde. Una filmación a alta temperatura”, entrevista con José Bolaños, fotos de Jorge Russek, en *Suplemento de Espectáculos de El Heraldo de México*, núm. 233, 3 de mayo de 1970, pp. 8-9.

LARA VALDEZ, Josefina y Russell M. Cluff, *Diccionario biobibliográfico de escritores de México nacidos entre 1920-1970*, México, INBA-CNIPL-Brigham Young University, 1994, 458 pp.

LEAL, Luis, *Breve historia del cuento mexicano*, prólogo de John Bruce-Novoa, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1990, 141 pp. (Destino Arbitrario, 2)

LÓPEZ VELARDE, Ramón, *Obras*, edición de José Luis Martínez, México, FCE, 1990, 916 pp. (Biblioteca Americana)

MARTÍ MONTERDE, Antoni, *Poética del café. Un espacio de la modernidad literaria europea*, Barcelona, Anagrama, 2007, 491 pp. (Argumentos, 365)

MEYER, Eugenia (coord.), “Carlos Savage”, entrevista realizada por Beatriz Arroyo en 1976, en *Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano*, VI, México, Secretaría de Gobernación-Cineteca Nacional, 1976, pp. 143-158; 160 pp.

M. TORRES, Augusto, *Diccionario Espasa cine mundial*, prólogo de Guillermo Cabrera Infante, Madrid, Espasa Calpe, 2001, 1233 pp.

MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina, “El género del exilio y los cuentos de Federico Patán”, en *Vivir del cuento (La ficción en México)*, prólogo de Alfredo Pavón, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1995, pp. 19-28. (Destino Arbitrario, 12)

_____, *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*, México, UNAM-GEXEL, 1999, 189 pp. (Sinaia, 3)

_____, *El sefardí romántico. La azarosa vida de Mateo Alemán II*, México, Random House Mondadori, 2005, 230 pp.

MUSACCHIO, Humberto, *Milenios de México*, México, Hoja Casa Editorial, 1999, 3 vols.

OCAMPO, Aurora M., *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX. Desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la revolución hasta nuestros días*, México, UNAM, 1993-, vols. I-VIII.

PAGANO, Susana, *Y si yo fuera Susana San Juan...*, México, CNCA, 1998, 138 pp. (Tierra Adentro, 157).

PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Arturo Ripstein, la espiral de la identidad*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1997, 348 pp. (Signo e Imagen. Cineastas Latinoamericanos, 38)

PATÁN, Federico, *Dos veces el mismo río*, presentación de Anamari Gomís, México, Pangea-SEP, 1987, 201 pp.

_____, *En esta casa*, México, FCE, 1988, 108 pp. (Letras Mexicanas)

_____, "José de la Colina", en *Te lo cuento otra vez (La ficción en México)*, prólogo de Alfredo Pavón, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1991, pp. 73-88. (Destino Arbitrario, 3)

_____, "Pedro F. Miret. *Prostíbulos*", en *Los nuevos territorios*, México, UNAM, 1992, pp. 224-226; 344 pp. (Biblioteca de Letras)

_____, *El cine norteamericano*, México, Instituto Mora-Fideicomiso para la Cultura México/USA, 1994, 167 pp.

_____, *Bitácora de extravíos*, México, Cabos Suelos, 1997, 131 pp. (Literatura Latinoamericana)

_____, *El espejo y la nada*, México, UNAM, 1998, 169 pp. (Textos de Difusión Cultural. Serie Diagonal)

_____, *Ángela o las arquitecturas abandonadas*, México, Plaza y Janés, 2001, 199 pp. (Narrativa Mexicana)

_____, “Miret cuentista”, en “La Jornada Semanal”, México, núm. 463, 18 de enero de 2004, p. 6.

_____, *Encuentros*, México, Ediciones Eón, 2006, 110 pp. (Narrativa)

_____, *No más de tres cuartillas, por favor. Reseñas sobre narrativa mexicana del siglo XX publicadas en el suplemento “Sábado” de Unomásuno*, entrevista de Catalina Miranda, México, Editorial Ariadna, 2006, 336 pp. (Laberintos de Papel, 3)

_____, *Casi desnudo*, México, UNAM-Ediciones Eón, 2008, 181 pp. (Narrativa)

_____, “Arturo Souto”, en *La Experiencia Literaria*, ensayo monográfico Homenaje a Arturo Souto, núm. 14-15, marzo de 2007, pp. 91-95.

PAVÓN, Alfredo, *Te llamamos Federico*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2002, 99 pp. (Colección Cuadernos, 47)

PÉREZ TURRENT, Tomás, *Luis Alcoriza*, Huelva, Semana de Cine Iberoamericano, Huelva, 1977, 101 pp. + 17 ilustraciones.

_____, “El universo de Pedro Miret”, en “Pedro F. Miret, letra e imagen”, en “La Jornada Semanal” [número monográfico dedicado a Miret], México, núm. 463, 18 de enero de 2004, p. 3.

PERUCHO, Javier [coord.], “Pedro F. Miret, letra e imagen”, en “La Jornada Semanal” [número monográfico dedicado a Miret], México, núm. 463, 18 de enero de 2004, 16 pp.

PLA BRUGAT, Dolores, *Els exiliats catalans. Un estudio de la migración republicana española en México*, México, INAH-Orfeo Catalá de Mèxic-Libros del Umbral, 1999, 392 pp.

_____, *El aroma del recuerdo. Narraciones de españoles republicanos refugiados en México*, México, Plaza y Valdés-CNCA-INAH, 2004, 2009 pp.

PONCE, Armando y Columba Vértiz, “ ‘Nuevo Mundo’, película enlatada desde 1977”, en *Proceso*, 8 de septiembre de 2002, sección Cultura, pp. 70-74.

QUEZADA, Mario A. (comp.), *Diccionario del cine mexicano, 1970-2000*, México, UNAM, 2005, 905 pp. (Miradas en la Oscuridad)

RAMÍREZ, Josué, *Gerardo Deniz*, México, Ditoria, 2000, s. p.

REYES, Alfonso, *Última Tule. Tentativas y orientaciones. No hay tal lugar...*, México, FCE, 1960, 410 pp. (Obras Completas, 11)

RIVAS, Humberto, “Cuentos de Miret. La máquina de la curiosidad”, en, 24 de noviembre de 1981, s. p.

RODRÍGUEZ PLAZA, Joaquina, *La novela del exilio español en México. Catálogo comentado*, México, UAM-Azcapotzalco, 1986, 182 pp. (Serie Humanidades. Literatura, 2)

RUIZ, Roberto, “Testimonio del exilio”, en *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995)*, edición de Manuel Aznar Soler, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona-Gexel, T. II, pp. 669-672.

RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen y Sergio Méndez Acevedo, *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*, México, UNAM, 2000, 916 pp.

RULFO, Juan, *Pedro Páramo*, México, Plaza y Janés, 2000, 143 pp.

Sinaia. Diario de la primera expedición de republicanos españoles a México, edición facsimilar, México, FCE-Universidad de Alcalá-Instituto Mexicano de Cooperación Internacional, 1999, 165 pp. (Tezontle)

SEGOVIA, Tomás, *Zamora bajo los astros*, México, UNAM-Imprenta Universitaria, 1959, 112 pp.

_____, *Resistencia. Ensayos y notas, 1997-2000*, México, UNAM-Ediciones sin Nombre, 2000, 238 pp. (Los Libros de la Oruga)

_____, *Personario. Primavera muda. Trizadero. Personajes mirando una nube*, México, UNAM-Ediciones sin Nombre, 2001, 414 pp. (Los Libros de la Oruga)

_____, *Zamora bajo los astros*, México, UNAM-CNCA-Ediciones sin Nombre, 2005, 115 pp.

_____, *Sobre exiliados*, México, El Colegio de México, 2007, 290 pp. (Colección Literatura del Exilio Español, 9. Serie Trabajos Reunidos, 4)

SOUTO ALABARCE, Arturo, *La plaga del crisantemo*, México, Imprenta Universitaria, 1960, 91 pp.

_____, “Narradores transterrados e hispanoamericanos”, en *Si cuento lejos de ti (La ficción en México)*, edición de Alfredo Pavón, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1998, pp. 1-11. (Destino Arbitrario, 16)

_____, *Coyote 13 y otras historias*, México, UNAM, 1997, 195 pp. (Confabuladores)

TAIBO I, Paco Ignacio, “La muerte del lugar común” (El ‘Definitorium’ de Pedro Fernández Miret)”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 21 de septiembre de 1986, p. 1.

_____, “Pedro Miret”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 23 de diciembre de 1988, p. 1.

_____, “ ‘Insomnes en Tahití’. La novela póstuma de Miret”, en “El Universal en la Cultura”, suplemento de *El Universal*, México, 6 de julio de 1989, p.

TARIO, Francisco, *Cuentos completos*, México, Lectorum, 2006, 2 vols.

TREJO FUENTES, Ignacio, “Pedro F. Miret: un mundo alucinante”, en *Novedades*, 15 de enero de 1989, sección Espectáculos, s. p.

TOLEDO, Alejandro, “Archivo de inclasificables”, en “Confabulario”, suplemento de cultura de *El Universal*, año 3, núm. 139, 16 de septiembre de 2006, pp. 4-5.

_____ (selección y prólogo), *El hilo del minotauro. Cuentistas mexicanos inclasificables*, México, FCE, 2006, 500 pp. (Biblioteca Universitaria de Bolsillo)

_____ (comp.), *Dos escritores secretos. Ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*, México, CNCA, 2006, 285 pp. (Fondo Editorial Tierra Adentro, 315)

VALADÉS, Edmundo (dir.), *El Cuento. Revista de Imaginación*, México, 145 núms.

VEGA ALFARO, Eduardo de la, *Le scommesse di Retes*, prefazione di Paco Ignacio Taibo II, Venezia, 1999, APCLAI, 309 pp.

_____, *Buñuel y el cine español en el exilio mexicano*, México, UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 2000, 36 pp. (Texto sobre Imagen, 6)

_____ (coord.), *Historia de la producción cinematográfica mexicana, 1977-1978*, Guadalajara, UdG-IMCINE-CNCA-Gobierno del Estado de Jalisco, 2005, 374 pp.

VERLAINE, Paul, *Los poetas malditos*, edición y traducción de Rafael Sender, Barcelona, Icaria, 1980, 132 pp. (Icaria Literaria, 11)

VIÑAS, Moisés, *Índice general del cine mexicano*, México, CNCA-Imcine, 2005, 587 pp. (Arte e Imagen)

VVAA, *El exilio español en México, 1939-1982*, México, FCE-Salvat, 1982, 909 pp.

VVAA, *Premio Ariel*, México, Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, Cineteca Nacional, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994, 151 pp.

VVAA, *Nosferatu. Revista de Cine*, número monográfico dedicado a Arturo Ripstein, San Sebastián, septiembre, 1996, 121 pp.

VVAA, *Libros, personas, vida: Daniel Divinsky, Kuki Miler y Ediciones de la Flor (Buenos Aires, 1967-1997)*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1997, 127 pp. (Homenaje a un Editor, 1997)

VVAA, *Cuento muerto no anda (La ficción en México)*, edición, prólogo y notas de Alfredo Pavón, Puebla, Universidad Autónoma de Tlaxcala-INBA-Instituto Tlaxcalteca de Cultura, 2004, 574 pp. (Serie Destino Arbitrario, 23)

VVAA, “José de la Colina, 70 años”, en “Laberinto”, año 1, núm. 41, marzo 25 de 2004, 8 pp.

VVAA, “La narrativa breve del exilio republicano”, en *Quimera. Revista de Literatura* (Barcelona), núm. 252, enero de 2005.

VVAA, “Jomí García Ascot”, en “Laberinto”, núm. 160, julio 8 de 2006, 16 pp.

VVAA, *La Experiencia Literaria*, ensayo monográfico Homenaje a Arturo Souto, núm. 14-15, marzo de 2007, 205 pp.

VVAA, *La dicha del escritor. Homenaje a Federico Patán en su 70 aniversario*, México, Cabos Suelos, 2008, 86 pp.

ZAMUDIO, Luz Elena, *El exilio de Dulcinea encantada. Angelina Muñiz-Huberman, escritora de dos mundos*, México, UAM Iztapalapa-Casa Juan Pablos, 2003, 173 pp. (CSH)

ZAVALA, Lauro, *Elementos del discurso cinematográfico*, México, UAM-Xochimilco, 2003, 159 pp. (Libros de Texto)

ZE, Rodolfo R., “El relajo, aporte de México al arte contemporáneo, según Pedro E. [sic] Miret”, en *Excélsior*, 28 de julio de 1972, sección Arte. Ciencia. Cultura, p. 6D.

DISCOS COMPACTOS (CD ROM y DVD)

Análisis cinematográfico. Una introducción, México, UNAM, 2004, DVD.

Cien años de cine, 1896-1996, México, CNCA-Imcine-Universidad de Colima, CD ROM.

CIUK, Perla, *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, Cineteca Nacional-CNCA, 2003, CD ROM.

Escenografía mexicana del siglo XX, México, CNCA-CITRU-INBA, 2000, CD ROM.

GONZÁLEZ CASANOVA, Henrique, *Escritores del cine mexicano sonoro*, México, UNAM, 2003, CD ROM.

Proceso, 1976-2000, México, 4 CD ROM.

BENÍTEZ MURO, José G. (dir.), *Miguel Covarrubias (1904-1957)*, México, CNCA-Canal 22, 1998, DVD.

INTERNET

www.aemic.org (Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos)

<http://www.jornada.unam.mx/2004/ene04/040118/sem-cara.html> (*Pedro F. Miret, Letra e Imagen*)

<http://ccc.cnart.mx/> (Centro de Capacitación Cinematográfica-Centro Nacional de las Artes)

<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/front.html> (*Más de cien años de cine mexicano*)

www.cinetecanacional.net/cgi-bin/consulta_directores.cgi (*Diccionario de directores del cine mexicano*)

www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/juanrulfo/pedroparamoadap.htm

www.infolatina.com

www.imdb.com (The Internet Movie Database)

www.filna (Películas Nacionales)

www.fundacionmaxaub.org

www.gexel.org

www.geocities.com/perea28/curso.html (*Una escritura de la mirada, 2. Literatura mexicana y cine*)



Pedro F. Miret, un raro del medio siglo.
Esta tesis fue presentada y defendida por Javier Díaz Perucho
el 19 de junio de 2008 para obtener el grado
de doctor en Letras, en la Facultad de Filosofía y Letras
de la UNAM; su director fue el maestro Federico Patán,
escritor contemporáneo de PFM

CIUDAD DE MÉXICO
MMVIII