



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA
Y EDUCACIÓN A DISTANCIA

EUSEBIO RUVALCABA: HACIA UNA LITERATURA VIVENCIAL

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS

PRESENTA
FRANCISCO BLAS VALENCIA CASTILLO

ASESORA
MARÍA DEL CARMEN GALINDO LEDESMA



FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y LETRAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, MÉXICO, D.F. FEBRERO DE 2010



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.

ÍNDICE

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO. LEONOR ARFUCH: EL ESPACIO BIOGRÁFICO	7
CAPÍTULO 3. LA NARRATIVA DE EUSEBIO RUVALCABA	
3.1 UN HILITO DE SANGRE	10
3.1.1 Introducción	10
3.1.2 Argumento	11
3.1.3 Recursos y estructura	13
3.2 DESDE LA TERSA NOCHE	18
3.2.1 Introducción	18
3.2.2 Argumento	18
3.2.3 Recursos y estructura	19
3.2.4 Niveles de relación entre autor y personajes	26
3.3 DESGAJAR LA BELLEZA	30
3.3.1 Introducción	30
3.3.2 Argumento	30
3.3.3 Recursos y estructura	31
3.3.4 Identidad autor-narrador-personaje	36
CONCLUSIÓN	39
ANEXO. ENTREVISTA CON EUSEBIO RUVALCABA	41
BIBLIOGRAFÍA	73

1. INTRODUCCIÓN

En realidad el escritor nunca llega a conclusiones sobre la vida, sino que percibe en ella una cualidad. Sus emociones, al reforzarse unas a otras, forman en él, gradualmente, un hábito de emoción; ciertas especies de objetos e incidentes lo impresionaron con un peso y significación peculiares. Esta predisposición o sesgo emotivo es lo que me he aventurado en llamar «modo de experiencia» del escritor, y por virtud de esta misteriosa acumulación de emociones pasadas, ese escritor, en su madurez, puede alcanzar el milagro de dar a lo particular el peso y la fuerza de lo universal... y mientras más grande es el escritor, más continua se vuelve esa condición aprehensiva de su alma

John Middleton Murry

El presente trabajo pretende someter a análisis la obra de un autor que, a pesar de su continua y abundante producción literaria, ha pasado prácticamente inadvertido para la crítica especializada. Además de ser un escritor en pleno ejercicio de sus facultades creativas, Eusebio Ruvalcaba es, actualmente, uno de los más prolíficos. En 1976 publicó su poemario *Atmósfera de fieras*, y desde entonces ha acumulado alrededor de cuarenta títulos entre poesía, narrativa y ensayo. Sus textos pueden encontrarse lo mismo en las páginas de *El Financiero* —en donde los lunes publica su columna “Con los oídos abiertos”— y *Milenio*, que en innumerables revistas como *Vértigo*, *Generación*, *Palabrijes* y muchas más. De igual forma, sus libros ven la luz en editoriales poderosas como Planeta, Conaculta, Oveja Negra, Seix Barral o Paidós, que en marginales como Aldus, Daga o Praxis.

En la literatura de Eusebio Ruvalcaba aparecen tópicos comunes a todo un conjunto de narradores mexicanos que no se caracteriza por su fecha de nacimiento o su pertenencia a una revista o suplemento cultural, sino por su forma de ser y de escribir. Por distintas vías, este grupo de escritores ha hecho de la literatura un estilo de vida, y de su vida un argumento literario. Cantinas, música, prostitutas, amistad, marginación, erotismo: todo sirve de pretexto para escribir un poema o inventar una historia. El tratamiento formal cambia de acuerdo con el género, pero las obsesiones literarias y existenciales se comparten.

Es un principio ruvalcabiano el que las experiencias cotidianas son potencialmente literarias, pero dado que resulta imposible dividir las o clasificarlas

según los rígidos compartimentos literarios, Ruvalcaba ha tenido que incursionar en diversos géneros —poesía, crónica, novela, cuento, aforismos—, cuyas fronteras ha roto, definiendo llanamente a sus trabajos como simples ejercicios escriturales.

En los libros de Ruvalcaba habitan teporochos magnánimos y sosegados; jóvenes que huyen de sus casas; prostitutas que se entregan por amor; amas de casa que truecan su monotonía clasemediera por los brazos de un violinista joven; veinteañeras, treintañeras y cuarentonas; travestis y padrotes; músicos, escritores y lectores.

Defino a la literatura de Ruvalcaba como una literatura vivencial, en razón de los vínculos perfectamente discernibles que existen entre su vida y su obra, lo cual él mismo se ha encargado de documentar profusamente. Basta leer cualquiera de sus textos periodísticos para comprobar esta aseveración. Una rata muerta en la banquetta, una mujer recargada en un auto, un encapuchado zapatista, una novela, un cuarteto de cuerdas o una buena película, son acontecimientos capaces de desbordar su imaginación y convertirse en leitmotiv literario. En su pluma, lo cotidiano deviene en poético; y lo ficcional, en verosímil.

Para el desarrollo de mi investigación elegí tres títulos que considero representativos de su vertiente novelística y que muestran, en una década, la tendencia del autor a mitigar, si no es que a eliminar, los límites entre ficción y realidad: *Un hilito de sangre* (1991), *Desde la tersa noche* (1994) y *Desgajar la belleza* (1999). Asimismo, y como ejemplo arquetípico de lo que Leonor Arfuch denomina *narrativa vivencial*¹, incluyo una entrevista inédita que le hice al autor el 29 de marzo de 2003.

Parto de la hipótesis de que la carga autobiográfica en la literatura ruvalcabiana ha venido incrementándose con el tiempo. En *Un hilito de sangre* —la primera y más exitosa de sus novelas, ganadora del Premio Agustín Yáñez 1991—, el grado de ficcionalidad es mayor, lo que produce un ritmo trepidante y, en algunos pasajes hasta delirante, de la acción novelística; mientras que en

¹ Leonor Arfuch. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. México: FCE, 2002, pág. 17.

Desde la tersa noche, los elementos ficcionales y de la realidad del autor se entrelazan, alcanzando una especie de frágil equilibrio. Equilibrio ausente en la novela *Desgajar la belleza*, donde el personaje principal —llamado Eusebio Ruvalcaba—, es un yo autobiográfico que recrea, en el interior de la historia y en un tono por demás intimista, su mundo y circunstancias personales. Empleando un concepto de Philippe Lejeune, con este trabajo estamos ante un ejemplo raro, pero evidente, de pacto novelesco.²

Por supuesto, el hecho de que se vinculen vida y obra en un producto artístico no es nuevo, ni tampoco privativo de las letras. Prácticamente en todos los campos del quehacer humano, en general, y del arte en particular, pueden encontrarse ejemplos. En cine, música, danza, artes escénicas o artes plásticas, abundan autores que explícitamente utilizan a su propia biografía como elemento central de sus propuestas y discursos artísticos. A manera de ejemplos baste mencionar, en pintura, la obra de Frida Khalo; en cine, *La línea paterna*, de José Buil; y en literatura, a Dostoievski, Joyce —con su *Retrato del artista adolescente*—, Flaubert —con su famoso “Madame Bovary soy yo”—; y, más recientemente, la novelística de Fernando Vallejo.

¿Cómo se desarrolla este proceso en la literatura de Eusebio Ruvalcaba? Es la pregunta que guía el presente trabajo de investigación.

Como referente teórico aplicaré los conceptos rectores de la semióloga Leonor Arfuch, cuya obra recoge aportaciones históricas de maestros en el tema de la autobiografía como Mijaíl Bajtín, Roland Barthes, Paul De Man, Michel Foucault, Philippe Lejeune y Paul Ricœur, entre otros. A continuación, realizaré el análisis de cada uno de los libros de Ruvalcaba ya mencionados.

Concluiré con la entrevista a Eusebio Ruvalcaba, porque además de ser fuente directa y privilegiada para conocer el pensamiento del autor, resulta útil para comprobar la veracidad de mi hipótesis; y más aún, permitirá vislumbrar

² “*La identidad de nombre* entre autor, narrador y personaje puede ser establecida de dos maneras: 1. *Implícitamente...* 2. *De manera patente*, al nivel del nombre que se da el narrador-personaje en la narración, y que coincide con el del autor en la portada.” Philippe Lejeune. “El pacto autobiográfico”, en *Suplementos*, 29. *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Barcelona: Anthropos, pág. 53,1991.

cómo la propia vida de Ruvalcaba está impregnada de situaciones que merecerían catalogarse como estrictamente ficcionales.

De acuerdo con Leonor Arfuch, la entrevista es, actualmente, el género biográfico por excelencia:

...un género sin duda predominante en la comunicación mediatizada, que condensa admirablemente los “tonos” de la época: la compulsión de la realidad, la autenticidad, lo “directo”, la presencia. En la búsqueda emprendida en torno de los nuevos acentos del yo, de ese “retorno del sujeto” que pretendía hacer oír su “propia” palabra, ¿qué mayor proximidad de la voz —el cuerpo, la persona— que aquélla, instaurada por la más antigua y emblemática manera de dialogar, razonar, sacar a luz, encontrar una verdad?³

En consecuencia, la entrevista con Ruvalcaba es el colofón de la aventura literaria que, en la madurez intelectual y física del autor, ha dejado progresivamente de ser ficción, para convertirse en autobiografía, es decir, en historia de vida.

³ Arfuch, *op. cit.*, pág. 23. Al respecto, agrega la escritora argentina: “El nuevo trazado del espacio público ha transformado decisivamente los géneros autobiográficos canónicos, aquellos que esbozaran las formas modernas de enunciación del yo... En este horizonte, una forma peculiar parece concentrar en sí misma las funciones, tonalidades y valores —biográficos— reconocibles aquí y allí, en los diversos géneros: *la entrevista*, que podrá devenir indistintamente biografía, autobiografía, historia de vida, confesión, diario íntimo, memoria, testimonio.” Pág. 117.

2. MARCO TEÓRICO

LEONOR ARFUCH: EL ESPACIO BIOGRÁFICO

El planteamiento central que Leonor Arfuch desarrolla en su libro *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, consiste en demostrar la existencia de un proceso de “hibridización” de los géneros literarios, en particular de aquellos que tienen que ver con el espacio biográfico o autobiográfico. Junto con los géneros clásicos: biografías, autobiografías, confesiones, memorias, diarios íntimos, correspondencia, etc., aparecen otras formas disputando el mismo espacio: entrevistas, conversaciones, perfiles, retratos, anecdotarios, testimonios, historias de vida... Este fenómeno es característico de la cultura contemporánea, y puede sintetizarse en la afirmación de que la vida —la experiencia propia del autor— se ha vuelto el núcleo esencial de tematización, a grado tal que es posible hablar, actualmente, de una *narrativa vivencial*.⁴

En este sentido, para Arfuch, en el espacio biográfico coexisten distintos géneros discursivos, los cuales muestran una clara tendencia a incorporar diversas tecnologías autorreferenciales —“tecnologías del yo”—, en donde la irrupción de la privacidad se convierte en el elemento central de la propuesta narrativa, y en donde se pugna “por la insistencia en las ‘vidas reales’, por la autenticidad de las historias en la voz de sus protagonistas...”⁵

Luego de analizar algunos conceptos de Foucault, Bajtín, Lejeune, De Man y Ricœur, la semióloga argentina sostiene que en el espacio biográfico confluyen “múltiples formas, géneros y horizontes de expectativas”⁶, en las cuales es posible visualizar las vidas públicas y privadas en la “doble dimensión de una intertextualidad y de una interdiscursividad.”⁷ Adicionalmente, en la conformación de dicho espacio se observa:

⁴ Arfuch, *op. cit.*, pág. 17.

⁵ *Ibid*, pág. 21.

⁶ *Ibid*, pág. 49. Entre otros, la autora toma, de Foucault, el concepto “tecnologías del yo” y del “sí mismo”, pág. 20; de Lejeune el de “espacio biográfico”, pág. 22; de Bajtín el de género discursivo como “heterogeneidad constitutiva”, pág. 24; de De Man el de “momento autobiográfico”, pág. 28; de Ricœur el de “identidad narrativa”, pag. 28.

⁷ *Ibid*, pág. 50.

...un 'crescendo' de la narrativa vivencial que abarca prácticamente todos los registros, en una trama de interacciones, hibridaciones, préstamos, contaminaciones, de lógicas mediáticas, literarias y académicas —en definitiva, 'culturales'— que en ocasiones no parecen demasiado en contradicción. Espacio cuya significancia no está dada solamente por los múltiples relatos, en mayor o menor medida autobiográficos, que intervienen en su configuración, sino también por la presentación 'biográfica' de todo tipo de relatos —novelas, ensayos, investigaciones, etc.⁸

Agrega Leonor Arfuch: “La multiplicidad de las formas que integran el espacio biográfico ofrecen un rasgo en común: ‘cuentan’, de distintas maneras, una historia o experiencia de vida.”⁹ Sin importar el género, dicho espacio se caracteriza por su tono vivencial y, en ese sentido, se distingue de los géneros porque permite “una lectura analítica transversal, atenta a las modulaciones de una trama interdiscursiva.”¹⁰ Esto significa que será posible identificar los elementos biográficos en cada uno de los discursos literarios, mediante el análisis general de esta especie de metadiscurso.

Teóricos de todos los tiempos han volcado su creatividad y su curiosidad intelectual en el análisis de la biografía como un elemento que, implícita o explícitamente, esporádica o constantemente, oculta o expresamente, aparece como un elemento de la trama narrativa.

El libro de Arfuch contribuye a actualizar y sistematizar la abundante bibliografía sobre el tema. Tiene, además, la virtud de incluir distintos géneros en los que la vida, circunstancias y biografía del autor, asumen un papel protagónico en el desarrollo de sus propuestas discursivas. En suma, resulta pertinente para mi trabajo de investigación. Sobre todo, porque me permite fundamentar el inequívoco paralelismo que existe entre vida y obra de Eusebio Ruvalcaba, un arco literario-existencial que se inicia —en el presente trabajo— con su novela *Un hilito de sangre* y concluye con la entrevista.

⁸ Arfuch, *op. cit.*, pág. 51.

⁹ *Ibid*, pág. 87.

¹⁰ *Ibid*, pág. 102. Aunque Arfuch reconoce la heterogeneidad de discursos que contienen esta carga biográfica, menciona que la entrevista es el género canónico de la subjetividad contemporánea.

Por otro lado, destaco el hecho de que la preocupación por el tratamiento autobiográfico en la narrativa de todos los tiempos ha sido una constante dentro del vasto campo de la teoría literaria. Los autores analizados por Leonor Arfuch han elaborado análisis esclarecedores al respecto. Mijaíl Bajtín, por ejemplo, lo hizo con Dostoievski. Y, a pesar de que el investigador ruso rechaza la posibilidad de fusión absoluta entre autor y héroe, reconoce que:

A Dostoievski le interesa el héroe no como un fenómeno de la realidad que posea rasgos típico-sociales y caracterológicamente individuales, definidos y firmes, ni como una imagen determinada, compuesta de atributos objetivos con un sentido unitario que en su conjunto contestarían la pregunta: “¿quién es?” No; el héroe le interesa en tanto que es un punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo, como una posición plena de sentido que valore la actitud del hombre hacia sí mismo y hacia la realidad circundante. A Dostoievski no le importa qué es lo que el héroe representa para el mundo, sino, ante todo, qué es lo que representa el mundo para él y qué es lo que viene a ser para sí mismo.¹¹

Finalmente, y refiriéndose a la entrevista, la escritora argentina afirma:

En su teoría de los géneros discursivos, Bajtín acentuaba la potencialidad transformadora de los mismos en la vida de la sociedad, la influencia de ciertos estilos —sobre todo los cotidianos, conversacionales— en el cambio y la flexibilización de costumbres, léxicos, mentalidades, y postulaba la existencia de géneros predominantes según la época, que aportaban un “tono” particular a la comunicación discursiva. Sin pretensión totalizadora, podríamos decir que la entrevista, por su constante expansión temática, estilística y de audiencias, por la diversidad de usos y registros y el imaginario de inmediatez y autenticidad que conlleva, es hoy uno de esos géneros.¹²

¹¹ Mijaíl M. Bajtín. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE (Col. Breviarios, 417), 2003, pág. 73.

¹² Arfuch, *op. cit.*, pág. 120.

3. LA NARRATIVA DE EUSEBIO RUVALCABA

3.1 UN HILITO DE SANGRE

3.1.1 Introducción

Con esta novela, escrita a los cuarenta años, Eusebio Ruvalcaba irrumpe en la narrativa mexicana. Ya antes había publicado sus poemarios *Atmósfera de fieras* y *Homenaje a la mentira*, y el volumen de cuentos *¿Nunca te amarraron las manos de chiquito?*, pero su novela *Un hilito de sangre* lo catapulta al escenario de los escritores exitosos. En la contraportada de este libro aparecen las siguientes opiniones:

[José Agustín:] *Un hilito de sangre* airea el mundo de la literatura que se ha escrito sobre la adolescencia. Tiene sus bases en el México de la actualidad. Está presente todo nuestro mundo contemporáneo. La mentalidad del adolescente está captada a profundidad, con toda la esperanza que trae consigo, con una ternura muy grande. Nos encontramos con un personaje que está en plena formación y que vive sus mitos personales con gran intensidad. Aparte del humor, del ingenio, la obra está construida inteligentemente. Logra dar una visión muy anticonvencional de la realidad.

[Laura Esquivel:] Es una novela sorprendente, llena de humor, de lenguaje ligero, cuya historia mantiene interesado al lector, de principio a fin. Las palabras en la obra juegan un papel muy importante: son tratadas como encrucijadas. Es un día en la vida de un adolescente. Tendrá un éxito muy grande.

[Elías Nandino:] Joven escritor: leí su trabajo. Me gustó mucho. Usted tiene muchas cosas que decir. Además tiene una gran sensibilidad y un manejo del lenguaje admirable. Tenga pasión por lo que escribe. Le aseguro que muy pronto triunfará.

[Patricia Medina:] Es la novela que todo muchacho desea leer. Para el lector adulto puede ser un libro desconcertante; sin embargo, es una obra que me despertó la nostalgia de la juventud perdida, la del desgarrar y el éxtasis, la ingenuidad y lucidez espontánea. Me temo que los padres de hijos adolescentes iniciarán una cruzada contra *Un*

hilito de sangre. Lástima, es un testimonio auténtico de nuestras vidas.¹³

3.1.2 Argumento

Se trata, en efecto, de un día en la vida de León Rosas Bernal, un adolescente de 13 años que, al concluir el segundo año de secundaria, anhela convertirse en chofer de casa rica, como un medio para alcanzar sus dos máximas aspiraciones: manejar un auto de lujo y acostarse con la patrona, ya que, en su febril imaginación: “en las casas ricas siempre es igual: las señoras están bien ganosas porque su marido ni caso les hace. Y eso quería yo, manejar el coche del patrón y tirarme a su esposa que, a fuerzas, estaría en su punto: entre los cuarenta y los cincuenta, con ganas de tenerla siempre adentro.”¹⁴

Ante la negativa paterna, León huye de su hogar y emprende un viaje colmado de aventuras, erotismo y generosidad. El joven protagonista viaja a Guadalajara en busca de Osbelia, la chica a quien ama e imagina como su novia (“güerita de ojos azules”) hermosa y con dinero. Cabe mencionar que, como primer guiño autobiográfico, Guadalajara es la ciudad en la que nació Eusebio Ruvalcaba:

Mis padres —afirma en la entrevista— radicaban en la ciudad de México. El trabajo de mi papá era con las orquestas de aquí, con orquestas de los estudios cinematográficos. Aquí tenían su vida. Pero esa vez fueron a Guadalajara a tocar, a ofrecer juntos una serie de recitales, en agosto de 1951. Se suponía que yo iba a nacer en noviembre, pero me adelanté y fui sietemesino. Gracias a eso nací yo en Guadalajara. Mis padres ya no se pudieron regresar a México y nací allí por circunstancias musicales. Fui a Guadalajara exclusivamente a eso, a nacer... Nací en una calle que se llama Pino Suárez, que está como a tres calles del centro. Además de nacer allí, heredé el cariño de mi padre por esa ciudad. Puedo afirmar que los años más importantes de mi vida, los acontecimientos más relevantes, los he vivido allí. En Guadalajara conocí el amor, el sexo.¹⁵

¹³ Eusebio Ruvalcaba. *Un hilito de sangre*. México: Planeta, 1992, contraportada.

¹⁴ *Ibid*, pág. 9.

¹⁵ Entrevista del autor con Eusebio Ruvalcaba. México, D. F. 29 de marzo de 2003, págs. 47-48.

Exactamente igual de como le ocurre a su joven protagonista León Rosas Bernal.

Esta novela, además de amena, es un ejemplo de asociación perfecta entre forma y contenido. Su estilo es apropiado para el despliegue, mediante un ritmo vertiginoso, de las diversas situaciones en las que el héroe se ve involucrado por su afán de aventura y esa manía suya de racionalizarlo todo: decisiones cotidianas, afectos, lenguaje. El personaje está perfectamente construido, gracias a que el autor lo imbuye de su propia personalidad, como lo establece John Middleton Murry.¹⁶ Las obsesiones escriturales de Ruvalcaba emergen en un contexto novelístico absolutamente verosímil. Dentro de la ficción literaria no hay extrañeza por las referencias a Juan José Arreola, Martín Alonso o Julio César; ni por las citas de diccionarios y textos hagiográficos, porque ya el joven personaje nos informó que la lectura es una de sus actividades predilectas. Con escasos trece años, León Rosas es un apasionado del lenguaje, a grado tal que su pasatiempo favorito es buscar palabras y significados nuevos, como otros jóvenes atesoran discos o patinetas. Este hecho tiene también su fundamentación autobiográfica, porque en casa del joven Ruvalcaba se escuchaba música y se leía: “Mi madre era buena lectora. Muy convencional, si quieres, pero siempre tenía algún libro cerca, de algún autor de éxito. De los sesenta para acá se nutrió de *best sellers* y de grandes autores: Víctor Hugo, Dumas...”¹⁷

En una intensa y apasionada jornada de poco más de 24 horas, los lectores presenciamos el ocaso de una etapa y el inicio de otra en la vida de León Rosas Bernal. De principio a fin, *Un hilito de sangre* muestra fehacientemente cómo un individuo puede asumir las riendas en la construcción de su destino. Sin duda, en la vida de León Rosas está presente el azar, pero como un ingrediente supeditado en todo momento a los actos de la voluntad y la razón.

¹⁶ “Es imposible ser un artista impersonal en literatura, si se es realmente artista...el esfuerzo por mantener la propia personalidad en el trasfondo es, para el escritor de talento, incluso para el escritor de genio, espléndida disciplina. No sólo lo salva de algunos de los peligros del sentimentalismo; lo capacita para expresarse más totalmente; lo equilibra y libera, lo ayuda a explotar sus propios recursos y poderes.” John Middleton Murry. *El estilo literario*. México: FCE (Col. Breviarios 46), 1976, págs. 45-46.

¹⁷ Entrevista... págs. 46-47.

El viaje a Guadalajara es, al mismo tiempo, una aventura interior, ya que mucha de la acción novelística ocurre sólo en la mente excitada del personaje, aunque al final del periplo, es decir, de la novela, eso deje de tener importancia porque el protagonista fue capaz de cumplir cada uno de sus propósitos existenciales. León anhelaba estar con una mujer y lo hizo; quería hablar con Osbelia y lo consiguió; logró romper su rutina familiar, comprar una bicicleta y, sobre todo, tomar sus propias decisiones.

En las páginas de la novela, Ruvalcaba dibuja, con nitidez, la personalidad racional, juguetona e indecisa de su adolescente personaje. Al rasgo estilístico que consisten en poner siempre a su protagonista ante la disyuntiva de optar por la alternativa A o B, Ruvalcaba agrega otro recurso igualmente eficaz y novedoso: el de compactar una frase mediante las iniciales de las palabras que la integran, con lo cual el ritmo de la novela alcanza situaciones hilarantes. Cito:

Así pues, el muñeco venía disfrazado del viejo. Tenía yo dos caminos: el A y el B. El camino A consistía en mostrarme admirado: francamente no se había medido el Príncipe de los Voceadores, hasta traía un periódico en la mano, digo, el muñeco, no el viejo, y la mera verdad, me pareció insólito, tuve que reconocer que no cualquiera. El camino B, en cambio, estaba sustentado en una inmediata e inobjetable aplicación del truco MAPS, que significa Medir Alcances Psicológicos, y para lo cual echaría mano de mi plataforma de conocimientos en torno a la psique. Me decidí por el camino CC, que quiere decir Cero Caminos, y al cual sólo recurro en casos extremos. Así que cuando te decides por este camino, dejas que el azar decida por ti, y haces lo primero que sientes, que en este caso se redujo a guardar silencio porque había empezado a sentir algo que hacía mucho, quizás nunca, había sentido, algo como el frío aleteo del terror.¹⁸

3.1.3 Recursos y estructura

Aunque está narrada en presente y en primera persona, hay en la historia una referencia constante a hechos del pasado, sin que medie aclaración alguna. En esta estructura narrativa resulta tan importante lo que está ocurriéndole al

¹⁸ *Un hilito...*, pág. 71.

protagonista, como lo que le sucedió en otras épocas. De hecho, algunas obsesiones de León no se entenderían sin su respectiva conexión con el pasado. Por ejemplo, su manía por los senos (“chichis”). Aparecen las chichis de la señora Margo en la página 16; las de la azafata que lo atendió en su viaje a Mérida, en la 19; las de su tía Conchita en la 22; las de Claudia en la 46; las chichis de las esposas, en general, en la 53. En todos estos casos, se trata de digresiones motivadas por sus recuerdos, y no es sino hasta la página 156 cuando, finalmente, León habla de las chichis en tiempo presente. Cabe destacar el hecho de que Ruvalcaba, en sus otras dos novelas analizadas en el presente trabajo, retoma este recurso temporal, rasgo estilístico del autor, técnica de expresión o rasgo de su individualidad, tal y como lo expresa Middleton Murry.¹⁹

A la alternancia de los tiempos verbales, las constantes digresiones, el uso recurrente de siglas y a la exposición de las distintas alternativas que se le presentan al protagonista en cada acción relevante, el autor agrega, como otro rasgo estilístico, el encabalgamiento entre capítulos. El capítulo uno termina así: “...y me quedé helado, no, helado no, petrificado, o más que eso, petrifi-.” Y el capítulo dos inicia: “Cadérrimo. ¡Era la cieguita con el viejo que la ayudó a levantarse!”²⁰ También puede observarse en este ejemplo la gradual enunciación aumentativa de un hecho, que desemboca en el uso del superlativo. Se pasa de helado a petrificado a petrificadérrimo. León transita del “medio somnoliento, con los ojitos que se me cerraban, bostezando más o menos cada veinte segundos, al más o menos jetón, levemente jetoncérrimo.”²¹ El libro abunda en hipermaravilloncérrimos, cochinérrimas, hiperchaparritérrimas, yentlemantérrimos, híper de lujérrimo, y chavas súper, híper, non plus ultra, riquérrimamente bien, etcétera.

León es mitómano. Frente al espejo se la pasa discutiendo con su otro yo, y a lo largo de la novela afirma y se desmiente, especula, imagina, corrige.

¹⁹ “Estilo significa esa individualidad de expresión gracias a la cual reconocemos a un escritor... Todo lo que contribuya a hacer reconocible lo que un hombre escribe se incluye en su estilo... Decir que un escritor tiene estilo, en este sentido de individualidad, no significa, necesariamente, alabarlo... decir que un escritor carece de estilo en este sentido es, creo, condenarlo”. J. Middleton Murry, págs. 10-11.

²⁰ *Un hilito...*, págs. 23-25.

²¹ *Ibid*, pág. 61.

Sabemos que Osbelia es su novia, que ambos se quieren y que ella le muestra su ropa interior y lo besa de lengüita. Nos lo ha dicho León y le hemos creído, pero de pronto confiesa lo siguiente:

No es cierto. Que nadie me pregunte por qué pero tengo que decirlo: no hay tal novia. De hecho jamás le he dirigido la palabra a Osbelia. Ella existe. Por supuesto que existe, si es lo que le da sentido a mis días. Sé dónde vive, y tuve que hacerme amigo de la cocinera para sacarle todos los datos: desde su nombre hasta la escuela a la que va o la dirección de sus primos en Guadalajara. Nunca ha habido nada de nada: jamás la he besado, ni mucho menos le he agarrado el tirante de su brasier o ella misma me ha enseñado los calzones; nada de nada.²²

Abundan también los pasajes humorísticos y escatológicos, como la descripción del concurso de “venidas” (a ver quién llega más lejos); el nombrar cariñosamente “draculín” al ano; el referirse a la masturbación como “ir a palma cinco”, al acto de defecar como “firmar con tinta gruesa” y a la mentada de madre como “gaza su ná”. Pocos pasajes tan asquerosos en nuestra literatura como aquel en el que la rata Caperucita le limpia, a lengüetadas en los dientes, los restos de la comida a Magda, la cieguita: “Sacaba una lengua tan pequeña como la de un canario y le lamía hasta las encías.”²³. O ese otro en el que León debe elegir entre los caminos A o B para recuperar el fajo de billetes que se le ha caído en el excusado:

Me decidí por el camino B, cuando vi que la primera superficie de la caca estaba llena de pedacitos de zanahoria. Todo ese cuento chino de que hacía bien para la vista me parecía una vil tomadura de pelo. Pero no por eso me cae mal verdura tan hipocondriaca, sino porque una vez, en la casa de mi tía Chati, me dieron de comer crema de zanahoria, y algo me cayó mal porque va para fuera, toda, lo cual no hubiese sido gran problema de haber alcanzado a llegar al baño, pero apenas me había levantado de la mesa, sopas, casi sobre mi tía...²⁴

²² *Un hilito...*, pág. 107.

²³ *Ibid*, págs. 66-67.

²⁴ *Ibid*, pág. 47.

Uno de los mayores logros estilísticos de la novela es la construcción de sus personajes. En ellos no hay fisuras. Osbelia, por ejemplo, está latente en cada línea, cada acto, cada pensamiento de León. Sin Osbelia esta novela sería inconcebible, porque toda la historia gravita en torno suyo. ¡Pero Osbelia aparece fugazmente, apenas en dos escasas páginas, casi al final del libro! Surge cuando León y los lectores menos la esperamos. Sabemos cómo es, dónde vive y hasta conocemos el color de sus calzones, pero jamás se había hecho presente. Se muestra de una manera imprevista y esplendorosa, y su único diálogo es tan lacónico como —para León— esperanzador.

El chinito, el voceador, la cieguita, el taxista, la prostituta: todos desempeñan una función secundaria pero imprescindible, y todos comparten un rasgo común: la generosidad. Por encima del oficio al que cada uno se dedica, y de la aparente dulzura o dureza de su personaje, cumplen a la perfección el cometido que el autor les ha asignado, y que consiste en demostrar que lo cotidiano es un territorio colmado de sorpresas y, por supuesto, digno de vivirse, compartirse y disfrutarse, tal y como lo hace el joven León Rosas Bernal.

Además de las referencias autobiográficas mencionadas líneas arriba, aparecen lugares como el Parque España y las calles de Bucareli, Dolores, Aldaco, Meave, en la ciudad de México; mientras que, en Guadalajara, las vacaciones de Osbelia transcurren en el número 517 de la calle de Altamirano, en Tlaquepaque —domicilio cercano al novelista—. Asimismo, el número 125 de la calle Artículo 123 —en donde habita el personaje ciego— es una dirección que cualquier persona puede visitar en el D.F. Abundan también las referencias a personajes y autores, tales como Porfirio Díaz, Zapata, Siqueiros, Juan José Arreola, Oscar Wilde, Kim Bassinger, Robert de Niro, entre muchos otros.

La siguiente es una relación minuciosa de los sitios o lugares referidos en las páginas de *Un hilito de sangre*: Guadalajara, Tlaquepaque, Mérida, Veracruz, Libia (país), Ciudad de México, Islas Marías; estaciones del metro Pantitlán, Chapultepec, Cien Metros; Parque España, escuela primaria Alfonso Herrera (D.F.), Gran Hotel Mérida, pirámides mayas de Yucatán, iglesia de Santa Rosa de Lima (D.F.), tiendas Palacio de Hierro y Suburbia, terminal de autobuses TAPO,

Plaza Universidad, Televisa San Ángel, Reloj Chino y Catedral Metropolitana; así como las calles Artículo 123, Humboldt, Iturbide, Bucareli, Insurgentes, Aldaco, Meave, Pino Suárez, San Juan de Letrán y Madero.

Los objetos o firmas comerciales: automóvil Mercedes Benz, refrescos Coca Cola, Sprai, Pepsi Cola y Chaparritas; Autobuses de Occidente, salsa Valentina, tenis Reebok, ron Bacardí y agua Electropura.

Los autores, personajes o santos: Juan José Arreola, Oscar Wilde, Shakespeare, Carl Sagan, Robert Graves, Aristóteles, David Alfaro Siqueiros, Emiliano Zapata, Porfirio Díaz, Kevin Costner, Carlos, Neto y Titino, Robert de Niro, Jessica Lange, Kim Bassinger, Fredy Kruger, Indiana Jones, Robin Hood, el Llanero Solitario, Elliot Ness, Jesús, la Virgen María, San Martín de Porres y la Santísima Trinidad, Juan Pablo II.

Los títulos: *Diccionario del español moderno*, *Diccionario de incorrecciones*, *Las aventuras de Robin Hood*, *La guerra de las Galias*, *Enciclopedia Sopena*, *Diccionario etimológico comparado de nombres propios en español* y *Los mejores poemas de amor*.

Toda esta abundancia de elementos verídicos y su traslado al espacio novelístico, forma parte del —o más bien es el— estilo de Eusebio Rualcaba. *Un hilito de sangre* contiene, evidentemente, escenas y situaciones que competen sólo a la memoria personal del autor, las cuales se convierten en detonadores de la acción novelística. Pero tal profusión de realidad, y su enorme peso en la novela, se vuelve un recurso eficaz gracias a otra desmesura: el barroquismo. Estas dos fuerzas o recursos literarios dialogan entre sí, se entretajan y conforman el universo ficcional, dejando vislumbrar, mediante una vuelta al pasado, la propia autobiografía del autor.

Finalmente, y aunque no es la intención del presente trabajo hacer literatura comparada, resulta imposible dejar de mencionar un referente obvio de esta novela. Me refiero a *El guardián entre el centeno*. La influencia de J. D. Salinger sobre Eusebio Rualcaba —al menos en *Un hilito de sangre*— resulta tan evidente, que podría incluso hablarse de un homenaje — ¿involuntario?— del escritor mexicano a su colega estadounidense.

3.2 DESDE LA TERSA NOCHE

3.2.1 Introducción

En *Desde la tersa noche*, Gabriel Bonada, de 20 años, violinista, piloto de autos de carrera, dipsómano, erotómano y asesino de padrotes, es el personaje cuyas andanzas sirven de pretexto a Eusebio Ruvalcaba para dar rienda suelta a sus mitos literarios y existenciales: la mujer, el alcohol, la ciudad, el padre, la música, la muerte. Junto con Gabriel emergen sus dos parejas, Bárbara y Elena, que aunque de distinta época, tienen una presencia simultánea gracias a la estructura de la novela. Con Elena, Gabriel revive a Bárbara, quien falleció en un accidente automovilístico; ella muere y Gabriel resulta ileso, pero su recuerdo lo persigue. La trasmutación entre Bárbara y Elena es tan eficaz y recurrente, que define no sólo la psicología sino el destino del personaje masculino y, por lo tanto, el desenlace.

3.2.2 Argumento

La trama de la novela se inicia en las primeras horas de un 25 de diciembre. Gabriel está en una cantina, hambriento y sin dinero. Le gusta caminar, sobre todo cuando las calles están vacías. Así lo hace en esa ocasión. Piensa en Bárbara, evoca los momentos de plenitud que vivió junto a ella. Ha llovido, el piso está mojado y la ciudad desierta. En la esquina de Morelos y Bucareli una mujer avanza hacia él:

Camina muy recta, apenas se contonea, suavemente y muy despacio, como si cada paso le provocara un placer memorable. Su pelo es negro y largo, no larguísimo, y se pierde en la oscuridad.
Guapo, ¿te acompaño?

—...

Que si te acompaño, papi.
No traigo dinero, ahí será otra vez
Me gustas
¿Te gusto de veras?
Muchísimo
¿Me lo fías...?

Mejor te lo doy gratis
¿En serio?
—Claro, es Navidad.²⁵

Así se conocen Elena y Gabriel. Y así inician una aventura esplendorosa para ambos y para el lector, en la que, durante los aproximadamente tres meses y 150 páginas en que transcurre la acción novelística —de fines de diciembre a principios de marzo—, matan al tío usurero de Elena —que también fue su violador en la adolescencia— y a los proxenetas que la explotaban a ella y a sus amigas Rosita e Irma. En poco más de dos meses cuatro asesinatos, sexo en abundancia, muerte del “Tímex” —el mejor amigo de Gabriel—, conciertos en Bellas Artes y, con el dinero robado al agiotista borracheras, restaurantes caros y regalos costosos a Gabino —un taxi— y doña Consuelo —las escrituras de su casa—; para el sacerdote que los casó, dinero destinado a su orfanato.

A fines de diciembre Elena y Gabriel se conocen y, a principios de marzo, Gabriel, desangrándose por un balazo que le alcanzó a disparar el padrote-papá de Irma y conduciendo un auto casi sin gasolina, avizora la roca en la que tiempo atrás se impactó y murió su amadísima Bárbara, en la carretera vieja a Cuernavaca. Hacia allí dirige el auto.

3.2.3 Recursos y estructura

Esta novela desarrolla algunas características presentes ya en *Un hilito de sangre*, pero comunes y persistentes en toda la obra posterior de Ruvalcaba, entre las cuales destacan:

Contexto urbano. La acción se desarrolla en la ciudad de México, con múltiples referencias a cantinas, iglesias, calles y hoteles ubicados en cuatro rumbos de esta ciudad: la zona cabaretera de las colonias Obrera y Doctores, la colonia Condesa, el Centro Histórico y el pueblo de Tlalpan. La descripción pormenorizada de tales sitios hace de ésta una novela urbana por excelencia.

²⁵ Eusebio Ruvalcaba. *Desde la tersa noche*. México: Aldus (Col. La Torre Inclinada s/n), 1994, págs. 15-16.

Aparecen calles como López, Vizcaínas, Bucareli, Meave, Donceles, Ayuntamiento y otras, pertenecientes a la zona centro; Mazatlán, Cuernavaca y Tamaulipas, en la Condesa; antros y cantinas como La Burbuja, el Noa-Noa, Montejo; hoteles como Meave, Palma, Paraíso, Costa del Sol; las iglesias de San Felipe, Santa Rosa de Lima (igual que en *Un hilito de sangre*), San Pedro Apóstol; restaurantes del centro como El rey del pavo, La Blanca, París; sitios como la Alameda Central, el Hemiciclo a Juárez, la Torre Latinoamericana, el Hospital de leprosos de Tlalpan, los velatorios del ISSSTE, el Palacio de Bellas Artes, etc. Al respecto, Ruvalcaba sostiene que la recurrencia

...por los espacios urbanos es característica de la novela no sólo nacional sino universal. Los narradores norteamericanos, por ejemplo, siempre ubican a sus personajes en calles, tiendas, barrios determinados. Existe una geografía específica. Esto es importante porque al autor se le facilitan las cosas cuando él mismo se ubica en ciertas coordenadas, en una cartografía que posee su mano derecha y le permite el desplazamiento de sus acciones narrativas. Y también resulta importante para el lector, quien se siente como en casa.²⁶

Además de su carácter urbano, hay en ella una especie de reivindicación de la vida nocturna: “Porque —afirma Gabriel Bonada— justo en la noche las calles se quitan el maquillaje y caminan por ellas los hombres que suelen caminar en la penumbra, los hombres que han sido lastimados y quieren desfigurarse en el cristal distorsionado de cualquier botella, los hombres que aman igualmente a otro hombre que a una mujer y a quienes la noche los envuelve para dar su primer beso.”²⁷

Erotismo. En esta novela el erotismo es un camino hacia la humanización, una fuerza capaz de provocar en el hombre acciones tanto generosas como transgresoras. Su fuerza narrativa se nutre de la actitud sexual de los personajes. Bárbara, Elena y Gabriel irradian tal vitalidad, que acontecimientos éticamente reprobables, como el asesinato, adquieren una dimensión justa e inevitable. ¿Por

²⁶ Entrevista..., pág. 52.

²⁷ *Desde la tersa...*, pág. 10.

qué Gabriel se ve orillado a matar proxenetas? En primer lugar porque coartan la libertad de las prostitutas, las esclavizan; y una segunda e igualmente poderosa razón: porque representan una política y un mundo en el que no caben el erotismo, la generosidad, la música ni la amistad. En una época de dictaduras: la de mercado, las de la moda, la política y la televisión, los padrotes son los autócratas del placer sexual. Su comercio de la carne se hermana con el comercio que los políticos hacen del voto ciudadano; los sacerdotes, de la moral; y los medios de comunicación, de las conciencias.

Ahora bien, a Gabriel no le interesan las prostitutas como clase social ni como gremio, sino como seres humanos. Cuando se enamora de Elena, su vida adquiere razón de ser. Adicionalmente, el amor de Elena hace posible que Gabriel recupere a Bárbara. Esto es determinante para la estructura de la novela. Por eso las imágenes se sobreponen. En un párrafo Gabriel está con Elena y al siguiente con Bárbara, y esta superposición de personajes y tiempos verbales —como en *Un hilito de sangre*— es tan sutil, que el lector, a lo largo de la novela, no deja de sorprenderse por las similitudes entre ambas protagonistas. Similitudes eróticas, por supuesto. Tanto Elena como Bárbara son mujeres libres, con una capacidad inconmensurable para amar y amarse. Para Ruvalcaba, la libertad es un componente vital del erotismo. No pueden ser eróticos, por ejemplo, el padre de Bárbara, que es censor de películas, ni el avaro tío de Elena, ni los padrotes.

Por otro lado, esta visión del erotismo concuerda con la caracterización que Leonor Arfuch hace de la sociedad actual: “En esa trama de valoraciones afectivas, en esa proliferación de intimidad que impregna la cultura contemporánea, se destaca, con peculiar nitidez, la tematización obsesiva de la sexualidad, el amor, la infidelidad, la pareja, la familia.”²⁸

Transgresión. En *Desde la tersa noche*, el lector-voyeurista encuentra una ventana abierta a sus deseos más íntimos y a sus perversiones.

A lo largo de la novela subyace una palabra clave: transgresión. Aparece en las prostitutas, en los músicos que rechazan el formalismo académico, en los

²⁸ Arfuch, *op. cit.*, pág. 155.

proxenetas, asesinos y agiotistas, en la excitación sexual de Bárbara cuando dos boxeadores se golpean y sangran frente a ella, en las relaciones sexuales entre más de dos personas, en el fraudulento matrimonio religioso de un dipsómano y una meretriz.

Por la novela de Ruvalcaba transitan situaciones y personajes transgresores. Sin embargo, *Desde la tersa noche* no es una apología barata de la transgresión. No es ese su leitmotiv. La transgresión que el lector encuentra en sus páginas es producto de un arrebató ético que intenta restablecer el orden natural de las cosas, para lo cual se requiere de la complicidad tácita entre autor, personajes y lector. Por eso uno de los protagonistas, Gabriel Bonada, aunque asesina resulta entrañable. Con su comportamiento rompe los arquetipos maniqueos: puede simultáneamente matar y liberar, amar y odiar, robar y regalar.

De esta forma, en *Desde la tersa noche* la transgresión deviene en redención. Se transgreden los convencionalismos sociales e incluso la normatividad jurídica, para ir en busca de supremos ideales humanistas. Este acto redentor implica el rechazo a un sistema y la adopción de otro, donde confluyen valores como amistad, arte, amor, erotismo, generosidad, justicia. Y es un acto redentor porque un personaje literario, Gabriel, tiene que morir para que su ejemplo contribuya —dentro y fuera de la novela— a la recuperación de estos valores fundamentales.

La actitud de sus personajes es un reflejo de lo que Eusebio Ruvalcaba practica en la vida real:

Lo poco que tengo me gusta compartirlo. Me siento muy bien cuando lo hago. Tampoco soy el hombre que se quita la camisa por otro. No soy de los que, ante desastres colectivos va y dona una caja de agua embotellada, o su propia sangre. Con los amigos es distinto; incluso, en ocasiones, con gente extraña. Cuando veo algo que me conduele, soy capaz de hacer por esa persona cosas extraordinarias —porque se salen de lo ordinario—. Pero no me toca el corazón ser generoso en un ámbito en el que yo no sienta, en carne y hueso, la miseria o el desconsuelo de otra gente.²⁹

²⁹ Entrevista..., págs. 48-49

Una escena representativa del tono de la novela ocurre cuando Elena y Gabriel provocan la muerte del usurero Raúl Villaseñor González, quien vive de las rentas que le produce una vecindad en la colonia Doctores. Todos los días viaja de su casa en el pueblo de Tlalpan, a la colonia Doctores, y viceversa. Elena y Gabriel lo siguen, entran a su domicilio, lo amarran en un sillón y hacen el amor frente a él:

Quitó las pantaletas de Elena, la coloqué delante de mí, y le ordené que se apoyara en el respaldo de la silla.

—Tiene usted derecho a un buen espectáculo antes de morir —le dije. Elena abrió las piernas y yo la penetré. Entré y salí hasta sentir que el pene me reventaría. Producíamos un sonido que semejaba el chasquido de los bisteces cuando se separan. El viejo miró a la Dolorosa, nos miró a nosotros y cerró los ojos. Calculé cuánto tiempo podría tenerlos así: ¿un minuto?, ¿dos?, ¿acaso cinco? Pronto la curiosidad lo obligaría a abrirlos nuevamente...

En efecto, el viejo abrió los ojos. Pedía clemencia con ellos. Separé a Elena y me dirigí a la recámara. No había pierde. Allí estaba la cama. Hice a un lado el colchón y vi un pequeño portafolios atorado en el tambor. Lo tomé y regresé a la sala. Lo puse delante del viejo y lo abrí. Entonces sí sus ojos parecieron salirse de las órbitas. Tomé un billete de cincuenta pesos y le prendí fuego con el encendedor. Vi que el viejo se retorció de la desesperación. Tomé otro y lo acerqué a la llama del anterior. Ardió como si estuviera rociado de gasolina. Tomé un tercero e hice lo mismo. Ahora gruesas gotas escurrían por las sienes del viejo...

—¿Sabe algo, viejo? —le pregunté mientras veía esa fortuna delante de mí—. Usted ha de estar mejor informado que yo, así que cuénteme: ¿qué castigo les aplican en el infierno a los avaros?

Pero no respondió nada. Había inclinado la cabeza hacia un lado. Parecía la cabeza suelta de un muñeco.

Elena se le acercó y puso su mano en el corazón. Esperó unos segundos y dijo lo que temía que dijera:

—Está muerto.³⁰

Música. En esta novela, la música juega un papel protagónico, estableciendo vínculos directos con el erotismo y la transgresión. De hecho, si la figura femenina aparece desdoblada en dos protagonistas, Bárbara y Elena, la personalidad de Gabriel se muestra escindida entre sus dos vocaciones vitales: la música y las

³⁰ Desde la tersa..., págs. 71-73.

carreras de autos. “Entre tocar a Tartini y manejar un Porsche en pista mojada; tomar una curva cerrada a setenta kilómetros por hora y tocar con firmeza y soltura la sonata del Trino del Diablo no hay la menor diferencia.”³¹

Toda la novela está apuntalada con nombres de músicos y de obras musicales, de instrumentos y partituras, de interpretaciones de música culta y popular. Diariamente, a la hora de la comida, el padre de Gabriel acostumbraba escuchar el Concierto para violín de Brahms; y en carta póstuma le suplica a su hijo que, ante su tumba, interprete Las golondrinas. A Bárbara le gusta que Gabriel toque chardas para ella, y Elena le pide Las mañanitas. El repertorio de Gabriel está compuesto por obras de Mozart, Kreisler, Wieniawski, Haydn, Sarasate...Siendo músico titulado, renuncia a la Orquesta Sinfónica Nacional, huyendo de la interpretación burocrática de la música y refugiándose en el anonimato de la calle y los antros. Los momentos climáticos del libro están marcados por la fusión entre dos dualidades: música y erotismo, por un lado, y música y muerte, por el otro. En la página 47, por ejemplo, Gabriel narra lo siguiente:

Principiamos por desvestirnos. Arturo a mi y yo a él, mientras Bárbara nos miraba y nos animaba. Después nos ordenó que la atáramos a la cama. Lo hicimos y su hermoso cuerpo simulaba dos uvés encontradas. En seguida nos ordenó que la penetráramos, Arturo primero y después yo, pero que nos cuidáramos de no eyacular, porque quería hombres para rato. Cuando sintió que ya se aproximaba el momento, entonces sí, ordenó que sirviéramos copas para todos, y a mí me indicó que pusiera el concierto para violín de Brahms, mi favorito y de ella también. Lo hice. La música empezó a poblar la recámara y el vino a inflamar aún más nuestros corazones, en tanto Bárbara se retorció y casi sangraba de muñecas y tobillos.

Este mismo concierto reverbera en la cabeza de Gabriel cuando mata a Rubén, el padrote de Elena. Un ejemplo más de esta inquietante conexión entre música y muerte ocurre cuando Gabriel, gracias al éxtasis que le producen las

³¹ *Ibid*, pág. 14.

voces del coro de niños de la iglesia de San Pedro Apóstol, toma la decisión de asesinar al avaro tío de Elena.

Respecto de su relación con la música, Ruvalcaba afirma:

Antes de que yo hubiese nacido ya escuchaba música, en el vientre de mi madre, porque ella era pianista de concierto, tenía una carrera virtuosística. Era cosa de todos los días que ella ensayara por las presentaciones que hacía con mi padre, y yo estaba, pues, en su vientre, y oía la música desde antes de nacer. Todo esto tiene que ver con el hecho de que oyendo música me siento yo tan relajado y en una especie de estado óptimo, porque es regresar un poco al ambiente de mi madre, donde nada te falta y nada te sobra, donde todo es perfecto y armonioso.³²

Amistad

...soy un hombre muy dado a cultivar la amistad. Disfruto mucho a mis amigos, y su destino me preocupa y me conmueve. Lo que es de mis amigos es mío, en el sentido de que intento vivir en carne propia sus alegrías y sufrimientos, compartir con ellos cosas importantes. Sé lo que es la amistad en una sociedad como la nuestra, y sé lo que significa tender lazos afectivos entre los hombres.³³

Tal axioma sustenta la acción colectiva que se desarrolla entre los personajes de la novela, y Bonada es el eje articulador. Los lazos de amistad incorruptible que se tejen en torno a él, responden a este imperativo ético ruvalcabiano. El funeral del Tímex es sólo una muestra de ello: muere en la esquina de Isabel la Católica y Madero, de donde Gabriel lo traslada a la agencia Gayosso; consigue cuatro teporochos, a quienes les paga la bañada, los acicala, les compra traje y corbata negra, y los lleva a velar el cuerpo de su amigo; otro ejemplo, el taxi que Gabriel le regala a Gabino; y uno más, que corresponde no a la trama argumental, sino a la información editorial: el libro está dedicado a Emiliano [Pérez Cruz], uno de los amigos entrañables de Eusebio Ruvalcaba.

³² Entrevista..., pág. 43.

³³ *Ibid*, pág. 48.

Muerte. El derrumbe existencial de Gabriel se inicia con la muerte del padre, ocurrida en circunstancias lamentables: mediante una carta póstuma, el protagonista se entera de que su padre se suicidó por no poder afrontar sus deudas de juego y no tener el valor para ver perdidas sus propiedades. Poco tiempo después fallece la madre, y más adelante, como ya mencioné, Bárbara perece al impactar su auto contra una roca. Además de perder a sus padres y a su compañera, Gabriel se queda sin su mejor amigo, el Tímex, quien agoniza alcoholizado a mitad de la calle.

Estas muertes arrasan con su ánimo y, en gran medida, lo preparan no sólo para alcanzar su cometido último y más importante: asesinar padrotes, sino también, y sobre todo, para ir en busca de su propio fin. La presencia de Elena lo cobija y le inyecta nuevos bríos, pero su destino está marcado y los acontecimientos se van eslabonando con una precisión fatal e inevitable, hasta desembocar en lo que de muchas formas ya estaba anunciado en la novela: la muerte del protagonista.

Respecto de este tema, el mismo Gabriel reflexiona:

La muerte. Qué lejano para mí ese concepto. Hasta que mi padre murió, no tenía yo la menor idea de lo que significaba. Simple y llanamente una palabra como cualquier otra, sin ningún trasfondo ni contenido, nada. Como decir nada. Pero ver a mi padre ahí tendido, en su féretro, con las mujeres arrodilladas a su alrededor, rezando jaculatorias incomprensibles, verlo ahí, ya tan lejos de mí, pensar que de ahí en adelante no habría nadie más que se rompiera la madre por mí, que aunque fuera su cadáver esas eran las últimas horas que lo podía contemplar, me hizo comprender el significado de la muerte, no la palabra, sino el hecho. Un par de años después, cuando sobrevino la muerte de mi madre, aún me faltaba bastante por aprender.³⁴

3.2.4 Niveles de relación entre autor y personajes

Hasta aquí el mundo de la novela. Los entrecruzamientos con la vida del autor se localizan, fundamentalmente, en tres niveles:

³⁴ *Desde la tersa...*, págs. 30-31.

a) *El de la perspectiva existencial.* Hay una visión de la vida que comparten el autor y sus personajes, protagónico y secundarios. Esto se refleja en ciertos gustos, adicciones, conductas. Ruvalcaba, por ejemplo, ha reconocido, en sus columnas periodísticas, su amor por las prostitutas, su afición por los autos, su afinidad con los alcohólicos; pero, sobre todo, ha reivindicado a la fatalidad y al fracaso como los verdaderos maestros de la vida, a los que coloca muy por encima del éxito. Uno de los hombres a quien más admira es Silvestre Revueltas, compositor, violinista, dipsómano, casado tres veces y muerto a los cuarenta años de edad. Es evidente la similitud entre Silvestre Revueltas y Gabriel Bonada.

Sobre el tema del alcoholismo y la muerte, dice Ruvalcaba:

Tuve un amigo que escribía, y al que quise mucho. Antes de que yo publicara mi primer libro, y de hecho que me sentara a escribir, a él lo mataron. Él quería que yo fuera escritor, me insistía muchísimo. Él ponía libros en mis manos y me leía lo que escribía. Pero murió... Éramos muy afines. Publicó un solo cuento en su vida. Era el cuento de un alcohólico que está en una casa de mujeres y que se lo está llevando el diablo por muchas circunstancias. Es una temática que desde entonces me apasiona y me hace reflexionar.³⁵

b) *El de los contenidos temáticos.* La música, la muerte del padre, el alcohol, el erotismo: todo tiene una relación directa con la realidad del autor. Ruvalcaba es un conocido melómano. Su padre, Higinio Ruvalcaba, fue compositor y violinista; su madre, Carmela Castillo, pianista. Sus dos hijos menores estudian música. Afirma el autor:

La música siempre es grata. No importa de qué tipo. Yo no distingo entre la llamada buena música y la llamada música popular. Los mismos ojos de arrobamiento y de satisfacción espiritual los he visto en una persona mientras escucha una sinfonía de Beethoven, o en otra persona mientras escucha canciones de José José. En ese sentido, es muy grato estar en el lugar donde se produce la música, es como estar en el mismísimo corazón de la sensualidad, del placer, de la vida... Por estas y otras razones puedo decir que soy un

³⁵ Entrevista... págs. 55-56.

músico... y cada vez que puedo escribo sobre asuntos relacionados con la música. La música es parte indisoluble de mi vida...”³⁶

El autor es, asimismo, un bebedor empedernido y un erotómano a la manera de Huberto Batis o Charles Bukowsky. Y también, como ocurre en la novela, la muerte de su padre fue un acontecimiento más que doloroso, debido no sólo a los lazos de consanguinidad sino, sobre todo, a los fuertes vínculos que mantuvieron:

Mi padre era un hombre muy cariñoso, que lo mismo me paseaba de a caballito, que andaba conmigo en bicicleta, que jugaba conmigo frontón, que me enseñaba inglés... también me enseñó a jugar canicas... Era un hombre que tenía ocurrencias como esta: llegaba a las dos de la mañana, movía los muebles de la sala, me despertaba y nos poníamos a jugar frontón en una pared. Me imagino que en esas ocasiones llegaba con tragos, porque esas eran ocurrencias de un padre amoroso ebrio... Los últimos cuatro o cinco años de su vida, hasta el día de su muerte, fueron para mí muy enriquecedores y muy intensos... Durante esos últimos años yo trabajaba de office boy o de cualquier otra cosa, y cuando tenía que entregar un documento o visitar algún cliente, pasaba en el carro por él. Íbamos a Chapultepec, hablando, charlando mucho. Le pedía que me contara cosas de su vida, que me hablara de sus amigos. Y él era feliz haciéndolo. En esa época también escuchamos muchísima música, música de cámara. Yo compraba discos y los oíamos juntos. Él me decía: fíjate en esto, fíjate en aquello. Siempre fue como una luz musical.³⁷

Dado que estos temas son tan fuertes y recurrentes en la obra ruvalcabiana —y no sólo en esta novela—, y están tan imbricados con su propia existencia, puede afirmarse que forman parte de sus grandes registros discursivos. O, como mencioné líneas arriba, de su estilo literario. Respecto de la marginalidad, por ejemplo, Ruvalcaba ha dicho: “siempre me he sentido del lado de los excluidos, lo cual puede incluso percibirse en mis textos. Esto lo he hecho, conscientemente, hasta donde he podido.”³⁸

³⁶ *Ibid*, págs. 43-44.

³⁷ *Ibid*, págs. 44-45.

³⁸ *Ibid*, pág. 70.

En cuanto a los entrecruzamientos temático-existenciales, John Middleton afirma que:

...en el asunto que [el autor] elija —para decirlo con palabras de Baudelaire— se revelará “la significación profunda de la vida” en su plenitud. Vida significa en esta frase el universo de la experiencia del escritor; su “significación profunda” es la cualidad emotiva que es el elemento común de los objetos e incidentes que habitualmente ha dejado la impresión más exacta y profunda en su espíritu, cualidad que es, en parte, creación del mismo poeta, pero que es también en parte un atributo real del mundo existente, y que necesita la sensibilidad del literato creador a fin de manifestarse. El asunto elegido por el escritor de genio maduro, y que es completamente libre, estará en absoluta armonía con esta cualidad. Porque en sí mismo el asunto es, al fin y al cabo, sólo un episodio o incidente de la vida, ya sea que se tome de la historia o de la leyenda o de la vida diaria, o que haya sido inventado por el propio escritor.³⁹

c) *El contexto: calles, hoteles, cantinas.* La precisión descriptiva de la que habla Middleton Murry⁴⁰ es un rasgo notorio y un acierto de la novela, cuya historia transcurre en una geografía perfectamente localizable para el lector, y vinculada a distintos momentos de la vida del autor. “Mi calle, mi ciudad...”⁴¹, dice Gabriel Bonada. Ruvalcaba opina lo mismo. En otros textos, él cuenta cómo disfruta sus caminatas por las calles de Tlalpan, de la Condesa. En la novela se menciona la calle de Mazatlán, lugar en el que vivió Ruvalcaba; actualmente radica en Tlalpan, en donde, dentro de la novela, muere el agiotista. De igual forma, el autor es cliente asiduo de La India, La Valenciana, el Bar Montejo, citados en la novela. Sobre esta característica de la precisión narrativa, Ruvalcaba afirma:

Siempre me preocupa ser preciso y eliminar el elemento retórico, de paja, que todos los que nos dedicamos a esto, traemos en la cabeza. Trato de ser directo, claro, preciso. En una narración, evito las palabras de orden poético o abstracto, porque pierden al lector y tornan aquel texto aburrido. Me gustan las frases cortas y las

³⁹ J. Middleton Murry, *op. cit.*, pág. 34.

⁴⁰ “... la precisión descriptiva a que tiende el escritor no es tan expositiva como creadora. No está definiendo realmente, es decir, haciéndonos pensar, sino obligándonos a sentir de determinada manera” J. Middleton Murry, *Ibid*, pág. 82.

⁴¹ *Desde la tersa noche*, pág. 10.

construcciones gramaticales sólidas, compactas. También me gusta llevar al lector de la mano. Evito el uso de estos “períodos editoriales” en los que el lector se pierde en una reflexión que no lo lleva a ninguna parte, y a los que son muy dados algunos escritores. En medio de una acción narrativa incrustan un punto de vista filosófico, psicológico, que aleja al lector del pulso narrativo, de la tensión dramática de aquel texto.⁴²

3.3 DESGAJAR LA BELLEZA

3.3.1 Introducción

En esta novela, publicada en 1999, cuando su autor rondaba los cincuenta años, el protagonista sigue siendo masculino; también está escrita en primera persona; la obsesión por las mujeres, el alcohol y la música se exageran; el contexto urbano se mantiene, al igual que la superposición entre pasado y presente. Sin embargo, existe un elemento de primer orden que la hace cualitativamente distinta de sus otras dos novelas: desaparece la frontera entre ficción y realidad. Y debe quedar claro que no estamos ante la disyuntiva de cómo considerar o clasificar esta obra (¿ficción, diario, confesiones, autobiografía, novela autobiográfica?), sino ante el ejemplo más acabado de la propuesta estética de Ruvalcaba.

3.3.2 Argumento

Con un discurso autorreferencial y un cúmulo de vivencias, reales o ficticias, que le dan unidad y conforman lo que Mijaíl Bajtín denomina “totalidad artística de la obra”,⁴³ en esta novela el personaje principal ya no es un adolescente de trece

⁴² Entrevista, pág. 65.

⁴³ “En la vida real no nos interesa la totalidad de la persona sino actos aislados suyos, que de una u otra manera nos importan... Pero en una obra artística, en la base de la reacción del autor a las manifestaciones aisladas de su personaje está una reacción única con la *totalidad* del personaje, y todas las manifestaciones separadas tienen tanta importancia para la caracterización del todo como su conjunto. Tal reacción frente a la totalidad del hombre-protagonista es específicamente estética, porque recoge todas las definiciones y valoraciones cognoscitivas y éticas y las constituye en una totalidad única, tanto concreta y especulativa como totalidad de sentido.” Mijaíl Bajtín. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 2003, págs. 13-14.

años llamado León Rosas, ni el joven Gabriel Bonada, de veinte, sino un hombre maduro, de aproximadamente 48 años, llamado Eusebio Ruvalcaba. Y no es sólo cuestión de homonimia. Además del nombre, comparten familia, circunstancias, experiencias vividas o anheladas; es decir, espacio biográfico. Estamos —en palabras de Leonor Arfuch—, en presencia del “héroe autobiográfico como un ‘alter ego’”.⁴⁴

En tanto que recreación literaria de una vida real, todo —o casi todo— en esta novela es susceptible de comprobación. Eusebio el protagonista es Eusebio el escritor: casado, vasectomizado; sus dos hijos pequeños se llaman Erika Coral y León Ricardo; y su hijo mayor, Alonso. Salvo la relación erótica que Eusebio y la joven protagonista sostienen, primero ellos dos y después acompañados de otra hermosa mujer —Angélica—, todo lo demás tiene nombre y apellido en la realidad: calles, pintores, compositores, películas, acontecimientos sociales. El mismo Ruvalcaba, al referirse a su trabajo periodístico, y sin proponérselo, ofrece la clave para entender cómo la realidad se “cuela” a su ficción:

Mi mujer no lee mis artículos periodísticos ni nada que se publique en medios efímeros. Lee los libros. En mis artículos yo suelo ser muy indiscreto y siempre me voy de bruces. En esa medida ella prefiere no leerlos. Aunque sabe que hay mucha fantasía, es posible que algo de realidad se cuele y la haga sufrir. En cambio los libros pasan el tamiz de la espontaneidad; ya no se habla de una experiencia inmediata, ocurrida en las últimas 24 horas, sino de algo que ya pasó y se reflexionó, lo cual otorga a ese acontecimiento su dimensión verdadera.⁴⁵

3.3.3 Recursos y estructura

La novela está dividida en dos partes, de diez capítulos la primera, doce la segunda y un epílogo. Desde el primer capítulo, Ruvalcaba hace explícita su intención de desarrollar un elogio del arte y el amor. Le expresa a su amante:

⁴⁴ Arfuch, *op. cit.*, pág. 104.

⁴⁵ Entrevista... págs. 49-50.

¿Te imaginas, hacer el amor con Haydn sonando a nuestras espaldas, cuatro músicos tocando para nosotros mientras nos amamos? Deslizaría una palabra en tus oídos y tú simplemente les dirías: el adagio de La Alondra, por favor; o el allegro de La Aurora. Y ellos tocarían. Que para eso fue hecha la música. Para complacer a una hermosa mujer. Para emocionar a una mujer hermosa. Para amar. Para eso fue hecho el arte todo. Para amar. Para demostrar un amor.⁴⁶

Esta reflexión no se circunscribe a la música —“El lenguaje del corazón”⁴⁷— sino que abarca distintas vertientes del arte: pintura, cine, literatura, fotografía. Además de Haydn, en la novela aparecen Beethoven, Brahms, Sibelius, Grieg, Paganini, Ravel, Debussy, etcétera; pintores como Monet y Seurat; películas como *Adiós a Las Vegas* y *Los Imperdonables*; escritores como Cioran, Faulkner, Tolstoi, García Márquez, Salinger, Kavafis; editores como Alfredo Herrera, Julio Derbez, Jaime Aljure; fotógrafos como Rogelio Cuéllar y Adrián Álvarez; amigos y conocidos del autor, como Angélica Morales, Rolando Rosas, Alfredo Giles-Díaz, Rafael Ríos. Hay, incluso, referencias a decesos famosos que sincronizan los tiempos de la novela con los de la vida real: el de Marguerite Duras, en 1996, y el de Octavio Paz, en 1998, así como el décimo aniversario de la muerte de Jascha Heifetz, en 1997.

Toda esta constelación de manifestaciones artísticas no es gratuita ni tiene pretensiones enciclopédicas, sino que cumple la función estructural de demostrar que arte y vida cotidiana son espacios que se nutren recíprocamente: “el arte es la manifestación del alma de un hombre”.⁴⁸

Dicho planteamiento desemboca en una obviedad: *Desgajar la belleza* recrea la vida cotidiana del autor, y viceversa, lo cual se materializa en dos planos: por un lado, cuando los protagonistas entran en contacto con cualquier producto artístico —poema, aforismo, concierto— mientras hacen el amor o toman un café. Se trata de darle una dimensión estética a hechos cotidianos. El segundo plano tiene que ver directamente con la experiencia creadora. No son solamente

⁴⁶ Eusebio Ruvalcaba. *Desgajar la belleza*. México: CONACULTA-Instituto Veracruzano de Cultura, 1999, pág. 12.

⁴⁷ Entrevista..., pág. 48.

⁴⁸ Entrevista..., pág. 60.

Eusebio y la mujer escuchando música de Schumann, sino ellos dos actuando, reviviendo a Robert Schumann y su esposa Klara. Para alcanzar esta empatía entre los niveles autobiográfico y diegético, por un lado, y el de la internalización de los artistas, por el otro, Ruvalcaba utiliza con eficacia el recurso de la digresión.

Escribe:

Me atrae este tipo de mujeres, a cuyo alrededor gravita el talento. Dijiste mientras veías atentamente la imagen de Klara Schumann. Es una ilustración célebre. Klara está sentada al piano y Robert se encuentra de pie, a su lado. Constituían un matrimonio respetado —y reprobado por los conservadores, que nunca faltan—. Aunque tuvieron que superar muchas dificultades para estar juntos. Como la oposición del padre de Klara, excelente maestro de piano pero un hombre porfiado y torpe, enceguecido por el amor que le tenía a su hija. Y por el dinero que representaba tener una hija prodigio. Pues en el diario que llevaron juntos Robert y Klara —¿te gustaría que tú y yo lleváramos un diario así?; escribiríamos nuestras experiencias, nuestros deseos, nuestras satisfacciones...—. Digo que en el diario de Robert y Klara está implícita toda esa carrera de sufrimiento que los había llevado a amarse y no poder estar el uno sin el otro. También están los celos. Ve. Como Robert estaba impedido de tocar el piano (un aparato que él mismo inventó para hacerse crecer los dedos lo lesionó para siempre) no tenía más remedio que quedarse sentado mientras Klara tocaba a cuatro manos con Mendelssohn. Con el generosísimo e infausto Mendelssohn; el hombre que se propuso rescatar la obra de Bach, así fuera —como lo fue— contra viento y marea. ¿Te imaginas haber estado ahí, en esas tertulias, en la casa del matrimonio Schumann, con los señores Mendelssohn, Joachim, Brahms? Tú y yo habríamos sido bienvenidos. Tú por tu belleza y pasión por Bach (todos y cada uno de ellos se habrían enamorado de ti); yo, por amarte. Pues los celos hacían presa del maestro Robert luego de esas reuniones. Aunque sutilmente, así lo deja entrever en el diario. Con Brahms ya no alcanzó a sentirlo. Y ahí sí habría habido motivo, pues la profunda impresión que cada uno tenía del otro —Brahms de Klara y Klara de Brahms— no era otra cosa más que amor. Así que los dos artistas cimeros del romanticismo musical, Robert Schumann y Johannes Brahms, amaron a la misma mujer. Hasta la locura. Quién sabe qué habría opinado Schumann de no haber perdido la razón. ¿Qué tienen esas mujeres que provocan pasiones semejantes?, le diste un buen trago de vino a tu copa y depositaste el sorbo en mis labios. Sabe mejor el vino así, ¿no crees?, aventuraste. Y seguramente esas mujeres de las que hablamos lo sabían. Pero. Todas ellas, o cuando menos las que por ahora nos interesan, amaron a sus hombre al mismo tiempo. Cuando menos a dos hombres. Y algunas significaron

un lazo poderosísimo entre esos dos hombre extraordinarios. Como Bettina Bretano, que amó simultáneamente a Beethoven y a Goethe y no descansó hasta que los reunió.⁴⁹

La relación de Eusebio con la protagonista —de quien jamás se dice su nombre— se inicia y concluye con la novela. Es una historia de amor adúltero entre una joven y un cuarentón, que tienen visiones afines del arte y la vida, y en cuya relación está presente siempre un tercero que contribuye a potencializar el diálogo corporal. Ese tercer elemento es, invariablemente, un artista que, con su música o su literatura, conduce y acompaña el encuentro sexual. Por ejemplo, en el capítulo siete de la primera parte: Eusebio pone música de Beethoven y la mujer se viste de azul; de Tchaikovsky y ella se viste de verde; Wieniawsky, de rojo; Sibelius, amarillo; finalmente, con Brahms, llega el color de la desnudez. Y no es casual la elección de Brahms para este momento culminante, ya que el compositor alemán es uno de sus predilectos: "...aunque nací al amparo de Beethoven, tengo más cerca del corazón a Brahms, el compositor favorito de mi padre".⁵⁰ (al igual que del padre de Gabriel Bonada en *Desde la tersa noche*). En otra escena, Eusebio escribe aforismos de Marguerite Duras en el cuerpo de su amada. Lo hace mientras toman vino francés y escuchan música de Debussy. Escribe en su espalda, sus brazos y nalgas... en todo el cuerpo, hasta que llega al talón, donde anota la última palabra del último aforismo, y entonces lo besa, besa el talón y reinicia en sentido contrario, con los labios, el recorrido de su geografía amorosa.

La anunciada presencia de un tercer individuo de carne y hueso —de una invitada, al estilo de Simone de Beauvoir— se materializa con el arribo de Angélica, quien al principio comparte la cama, equitativamente, con los protagonistas, pero después, poco a poco, va desplazando a Eusebio como eje erótico, hasta excluirlo en forma definitiva y precipitar el fin de la historia.

Otro elemento compartido con *Desde la tersa noche* es el binomio autos-música. Dice Eusebio:

⁴⁹ *Desgajar...*, pág. 20.

⁵⁰ *Entrevista...*, pág. 48.

Con cuánta emoción evoco esos momentos en tu BMW gris perla. La música de cámara y algunos, muy pocos, automóviles, se parecen: en que nada sobra ni nada falta, en que todo está perfectamente imbricado, es decir, todo ajusta a la perfección. Cada pieza, cada parte —cada nota—, forma parte de una unidad; es justo la que debe ir ahí. Como si aquello proviniese de una mente educada para conformar obras de arte, para hacer de la ingeniería una rama del quehacer artístico.⁵¹

Asimismo, reiterando su interés por los aforismos, Ruvalcaba incluye una muestra plural de ellos, tanto de su propia autoría como de otros escritores; y todos, o la mayoría, tienen una conexión con el argumento literario-existencial del libro. A manera de ejemplo transcribo algunos:

La soledad no se encuentra, se hace: Marguerite Duras (Pág. 18).

Ya que uno está perdido y ya no tiene nada que escribir, que perder, entonces uno escribe: M. Duras (Pág. 19).

Cuando uno no puede librarse de sí mismo, se deleita devorándose: E. M. Cioran (Pág. 28).

La riqueza interior resulta de los conflictos que se tienen con uno mismo: E. M. Cioran (Pág. 30).

Porque crees que me has comprendido has dejado de comprenderme: Antonio Porchia (Pág. 29).

Eres cuanto te necesitan, no cuanto eres: A. Porchia (Pág. 31).

Nada es tan insoportable para el hombre como estar en pleno reposo, sin pasiones, sin quehacer, sin diversión, sin cuidado. Siente entonces su nada, su abandono, su insuficiencia, su dependencia, su impotencia, su vacío. Al punto saldrá del fondo del alma su tedio, el entenebrecimiento, la tristeza, el mal humor, el despecho, la desesperación: Blaise Pascal (Pág. 94).

La imaginación agranda los pequeños objetos hasta llenar de ellos nuestra alma: B. Pascal (Pág. 94).

Qué inmenso es el alcohol cuando permite que dos seres humanos se encuentren: E. Ruvalcaba (Pág. 33).

⁵¹ *Desgajar...*, pág. 41.

Mejor sin amor. Mejor la soledad que da conocimiento y libertad. El amor ata. Fractura. El camino de la soledad es uno mismo. El atajo de la soledad conduce hacia uno mismo, hacia el conocimiento de uno mismo: E. Ruvalcaba (Pág. 103).

3.3.4 Identidad autor-narrador-personaje

En vista de que *Desgajar la belleza* no es, formalmente, una autobiografía, estamos ante un ejemplo de lo que Bajtín denomina sustitución del contexto axiológico del autor por el contexto literario. Según el teórico ruso, la actitud del artista hacia la palabra está determinada "...por su actitud primaria hacia el contenido, es decir, hacia la dación inmediata de la vida y del mundo de la vida, de su tensión ético-cognoscitiva. Se puede decir que el artista elabora el mundo con ayuda de la palabra, para lo cual la palabra debería superarse inmanentemente como tal, llegar a ser la expresión del mundo de los otros y la expresión de la actividad del autor hacia el mundo."⁵² De esta forma, la actitud ante la vida por parte del autor, su contenido existencial, es transpuesta íntegramente al personaje. En la construcción de éste, el autor no encuentra ningún obstáculo ético ni cognoscitivo, porque se trata de un desdoblamiento, de una especie de trasvase del mundo de la realidad al mundo de la novela. Más aún, el protagonista emerge como áter ego en el que se subsumen las experiencias vividas por el autor en la realidad, más las imaginadas por él mismo en la ficción.

Aunque no es partidario de la fusión autor-protagonista, Bajtín, a regañadientes, acepta el hecho de que "...a veces el autor convierte a su personaje en el portavoz inmediato de sus propias ideas."⁵³; y reconoce la existencia de personajes que coinciden con su autor, es decir, de personajes autobiográficos. Los tres casos en que esta situación se presenta son: a) el personaje se apropia del autor, b) el autor se apropia del personaje, y c) personaje y autor son lo mismo. Para el primer caso, Bajtín habla de que "...el autor no puede encontrar un punto de apoyo válido y estable fuera del personaje", por lo

⁵² Bajtín, *op. cit.*, pág. 170.

⁵³ *Ibid*, pág. 17.

cual se da un constante desplazamiento entre las visiones de uno y otro, la obra carece de unificación, y el autor “se dispersa o viene a ser una máscara convencional”. En el caso b) “... la actitud del autor frente al personaje llega a ser en parte la actitud del personaje hacia sí mismo. El personaje comienza a autodefinirse, el reflejo del autor está en el alma o en el discurso del héroe”. Finalmente, en el punto c) se presenta el grado mínimo de extraposición: “el personaje es su propio autor, comprende su propia vida estéticamente, está representando cierto papel... es autosuficiente y concluido de una manera total.”⁵⁴ Justamente lo que ocurre con el texto de Ruvalcaba.

Desgajar la belleza viene a ser la cristalización de una serie de obsesiones existenciales y escriturales. Ante todo la mujer, pero también el alcohol, la música, la literatura, el erotismo y el arte en general. Pareciera que, con esta novela, Ruvalcaba aplicó a pie juntillas el aforismo de Gombrowicz: “Exijo del arte no solamente que sea bueno como arte, sino también que esté bien unido a la vida.”⁵⁵ Esta es, precisamente, la marca discursiva presente a lo largo del texto: la fusión del arte con la vida cotidiana.

Cuando entrevisté a Ruvalcaba y le pregunté qué había detrás del acto de escribir, respondió:

En principio es únicamente darle salida a una necesidad de expresión. Es como una urgencia que proviene del centro mismo de tu cuerpo y que tienes que sacarla a como dé lugar. Es una perseverancia con las obsesiones. Y ya después hay otros acontecimientos subsecuentes o derivados. Por ejemplo, el deleite de construir, a través de las palabras, piezas que se van integrando en un bloque mayor, sólido, estructurado, armado de tal forma que resista los embates. Como el albañil que construye una barda. A mí me maravilla que a través de la palabra yo pueda levantar esos pequeños andamiajes. Pero no quiero que esto suene como si me estuviera elogiando. Quiero decir que las palabras, casi por sí mismas, tienden puentes y crean atmósferas y realidades en las cuales hay infinitas posibilidades de combinación. Así, uno puede construir textos que no lleven a ninguna parte: poemas, historias o

⁵⁴ *Ibid*, págs. 24 a 27.

⁵⁵ Witold Gombrowicz. *Diario 1*. Madrid: Alianza Editorial, 1988, pág. 52.

impresiones relacionadas con la propia actividad, y que pasan inadvertidas para el resto de los hombres. De allí extraes cosas valiosas y te das cuenta de que para hacerlo te serviste sólo de esa herramienta de trabajo que es la palabra.⁵⁶

Philippe Lejeune, en su ya clásico análisis sobre la autobiografía, sostiene que ésta es una “narración que cuenta la vida del autor, y que supone que existe una identidad de nombre entre el autor (tal y como figura, por su nombre, en la cubierta), el narrador y el personaje de quien se habla. Este es un criterio muy simple que define, al mismo tiempo que a la autobiografía, a todos los demás géneros de la literatura íntima (diario, autorretrato, ensayo).”⁵⁷

Respecto de la novela autobiográfica, el teórico francés sostiene que existen distintos niveles de gradación: “El «parecido» supuesto por el lector puede ir desde un vago «aire de familia» entre el personaje y el autor, hasta la casi transparencia que lleva a concluir que se trata de un autor «clavado».”⁵⁸ En tal situación, es dable suponer la existencia de un “pacto novelesco”, en el cual el nombre del personaje: a) es diferente al nombre del autor, b) no tiene nombre, y c) es igual. Esta última opción es la que acontece en *Desgajar la belleza*. “El héroe de una novela —se pregunta Lejeune—, ¿puede tener el mismo nombre que el autor? Nada impide que así sea y es tal vez una contradicción interna de la que podríamos deducir efectos interesantes.”⁵⁹

Respecto de la discusión de si es más verdadera la novela o la autobiografía, Lejeune incorpora el concepto de espacio autobiográfico como una nueva forma de *pacto indirecto* entre autor y lector.⁶⁰ Y es este concepto de espacio autobiográfico el que retoma Leonor Arfuch para reivindicar a la literatura vivencial contemporánea, de la cual Eusebio Ruvalcaba es un ejemplo arquetípico.

⁵⁶ Entrevista, págs. 64-65.

⁵⁷ Lejeune, *op. cit.*, pág. 52.

⁵⁸ *Idem*.

⁵⁹ *Ibid*, pág. 55.

⁶⁰ *Ibid*, pág. 59.

CONCLUSIÓN

De lo escrito en las páginas precedentes, es posible extraer algunas conclusiones:

Primera. Una de las características propias del arte y la cultura contemporáneas consiste en otorgar tanto a las autobiografías como a las microhistorias, un papel protagónico en la construcción de discursos literarios. Hace tiempo que la vida de los santos y la épica cedieron su lugar a las historias de vida, de modo que hoy las vivencias del autor son tan importantes como la ficción. El conjunto de dichas experiencias individuales se asume ya como materia prima de diversas propuestas estéticas, lo mismo de manera explícita que intratextual, aunque en este último caso, con claves y referentes medianamente ocultos.

Este proceso de individualización ha llegado al punto de producir sustantivos o adjetivos de validez universal, como sadismo, kafkiano, rulfiano, etc. Podría sostenerse que, de alguna manera, tal tendencia es resultado de un largo proceso de reafirmación del sujeto como eje de la acción social, fenómeno que no se limita al campo de las artes, sino que incluye a todas las esferas del quehacer humano. Por esa razón, en el ámbito de la literatura, Leonor Arfuch habla de “narrativa vivencial”, y concluye que ésta se ha convertido en el canon de la modernidad, lo que determina el tono de la época y marca las directrices a seguir en los distintos géneros literarios, de los cuales la entrevista vendría a ser el género autobiográfico por excelencia.

En segundo lugar, como pudo comprobarse en los capítulos previos, teóricos de diferentes países y culturas han estudiado este fenómeno. Si bien lo han hecho desde ópticas distintas, sus conclusiones son similares. De Man, Lejeune, Middleton y, evidentemente Arfuch, coinciden en cuán eficiente resulta que el autor traslade su historia individual al ámbito de la obra de arte.

Una tercera y última conclusión —que se desprende de las anteriores— es que la literatura de Eusebio Ruvalcaba es una literatura vivencial, porque:

a) Sus experiencias personales forman parte de sus argumentos literarios y en las tres obras analizadas fue posible encontrar razones que lo demuestran;

b) Esta característica vivencial de su literatura se ha venido incrementando en función de la propia madurez del autor;

c) *Un hilito de sangre* marca el inicio de esta aventura existencial, mientras que *Desgajar la belleza* consolida su propuesta estética; y

d) Toda su obra es resultado de un ejercicio vivencial, intencionado y consciente, que encuentra sentido en una forma particular de concebir la existencia y la literatura.

Una inquietud final —que desafortunadamente no tuve oportunidad de plantearse al escritor en la entrevista que le hice—, y que podría dar pie a otra investigación, consiste en saber hasta dónde —si es que así ocurre— la ficción de Eusebio Ruvalcaba se “cuela” a su realidad. Esta pregunta tiene que ver con el hecho de que su hijo menor y el protagonista de su principal novela comparten iniciales: el hijo se llama León Ricardo (LR, 1994), y el protagonista de *Un hilito de sangre* (1991) León Rosas (LR).

ANEXO

ENTREVISTA CON EUSEBIO RUVALCABA

*La vida es un hecho biográfico
y no biológico.*

Karl J. Weintraub

1. LA BIOGRAFÍA

1) Con frecuencia los abuelos resultan seres entrañables, como Eucario Castillo, el personaje de *Lo que tú necesitas es tener una bicicleta*. ¿Cómo fue la relación con tus abuelos?

Yo no conocí a mi abuelo paterno, únicamente a mi abuelo materno. Y en efecto, tuve una relación entrañable con él; le guardo mucha gratitud porque fue un hombre generoso conmigo. Me enseñó a apreciar algunas cosas prácticas. Por ejemplo, me enseñó a hacer cuentas, a ser ahorrativo, a apreciar ciertas sutilezas de la vida que a él en especial le llamaban la atención; me enseñó a tener respeto por los demás, él era un hombre muy respetuoso de la gente que lo rodeaba. Me enseñó a darle a cada persona un valor en lo que era esa persona. En el barrio, por ejemplo, todos los niños lo querían, les enseñaba a todos los niños a hacer cuentas, a multiplicar. Era un hombre muy apegado al trabajo. Yo tengo una capacidad de trabajo... iba a decir ejemplar, pero no, es más bien monstruosa, y eso se lo aprendí a él, porque era un hombre que trabajaba incansablemente. Él tenía un negocio de papel aquí en la ciudad de México, al cual estaba dedicado en cuerpo y alma.

A pesar de esta entrega, llegaba al placer; digamos al gusto por los placeres, para los que siempre se daba su tiempo. Todos los días comía con un par de aperitivos de tequila, escuchaba buena música, leía buenos libros; él fomentó en mi madre el gusto por el piano. Era un hombre de dinero. Fue benefactor de la Sinfónica Nacional, que en aquella época se llamaba Sinfónica de

México; de la Cruz Roja... era un filántropo. En su vida siempre compartió lo que tuvo, y tuvo mucho. No era un hombre avaro ni estaba obnubilado por la ambición de hacer dinero, sino que de alguna manera eso le funcionó, trabajó, hizo dinero y compartió el producto de su trabajo. Disfrutó de lo que a su modo de ver era más disfrutable. Fumaba puro, por ejemplo. Los fines de semana eran para él días de fumar y de invitar a sus amigos a comer. Él abría las puertas de su casa a artistas, a intelectuales. Era amigo de Isidro Fabela, de Alfonso Reyes, de músicos eminentes, lo más notable de la época. Había músicos extranjeros que venían a México y se quedaban hospedados en su casa. Les ponía chofer, coche. En su casa, mi abuelo tenía una especie de habitación aislada, para que cuando llegaran estas personas, encontraran allí todo lo que un hotel pudiera ofrecerles, pero en el calor de un hogar. Era un hombre muy generoso, con gusto por la vida.

Desconozco de dónde provino su relación con el medio intelectual y artístico, porque su origen fue muy humilde. Él nació en un pueblo que está en las faldas del Popo, en el Estado de México, y desde niño tuvo que trabajar mucho para ganarse la vida. Por lo tanto ignoro de dónde le haya venido esa sensibilidad especial. Eucario Néstor. Así se llamaba. Como el protagonista de una de mis novelas. Los nombres van y vienen.

2) Tu padre fue violinista, compositor y arreglista, y tu mamá es pianista. Con esos antecedentes ¿nunca te dio por estudiar música, o por practicarla profesionalmente?

Practicarla profesionalmente no, porque habría necesitado una base para poderme ganar la vida de esa manera. Pero sí estudié música. De niño estudié piano y violín. No podía ser de otra manera, naturalmente. Porque para alguien que nace en el seno de una familia musical, cuando papá y mamá se dedican a la música, forzosamente el hijo termina poniendo las manos en un instrumento. Estudié más o menos hasta los nueve años, primero violín y después piano, pero definitivamente no tenía una vocación acendrada. Porque de haber sido así, por

encima de cualquier otra cosa, habría sido músico. Si verdaderamente hubiera tenido una vocación.

Antes de que yo hubiese nacido ya escuchaba música, en el vientre de mi madre, porque ella era pianista de concierto, tenía una carrera virtuosística. Era cosa de todos los días que ella ensayara por las presentaciones que hacía con mi padre, y yo estaba, pues, en su vientre, y oía la música desde antes de nacer. Todo esto tiene que ver con el hecho de que oyendo música me siento yo tan relajado y en una especie de estado óptimo, porque es regresar un poco al ambiente de mi madre, donde nada te falta y nada te sobra, donde todo es perfecto y es armonioso.

Durante mi infancia la fascinación iba por el lado de la música, porque era muy común que los amigos de mi padre se pusieran a hacer música. Como en mi casa había pianos, aquellas reuniones siempre terminaban con gente tocando violín y piano, cantando.

Esto fue así porque, en un niño, otro tipo de personas, digamos los intelectuales, pueden pasar inadvertidos. Me refiero a su potencial, a su inteligencia, porque un niño está expuesto a tantos estímulos, que lo último que le interesa es escuchar las reflexiones de una persona. Sin embargo, la música sí atrae por igual medida. No se necesita tener una preparación para gozar del sonido. Eso sí lo recuerdo con mucha claridad. No a mi papá tocando en esas reuniones sabatinas, porque él era enemigo de tocar delante de gente que estaba tomándose una copa, pero sí a sus amigos. Y a mí me gustaba quedarme allí. De niño siempre me gustó estar jugando mientras la gente hacía música.

La música siempre es grata. No importa de qué tipo. Yo no distingo entre la llamada buena música y la llamada música popular. Los mismos ojos de arrobamiento y de satisfacción espiritual los he visto en una persona mientras escucha una sinfonía de Beethoven, o en otra persona mientras escucha canciones de José José. En ese sentido, es muy grato estar en el lugar donde se produce la música, es como estar en el mismísimo corazón de la sensualidad, del placer, de la vida.

Por estas y otras razones puedo decir que soy un músico. Incluso amo más la música que muchos músicos. Estoy siempre en el ajo de la música, naturalmente. Oyéndola, escuchando la música que emana de mis hijos pequeños; vía radio, vía grabaciones, y más aun, vía lecturas. Constantemente estoy leyendo, nutriendo mi hemisferio izquierdo de información sobre cuestiones musicales. Y cada vez que puedo escribo sobre asuntos relacionados con la música. La música es parte indisoluble de mi vida, al punto de que no me duele no haber sido músico, en el sentido convencional del término.

3) Tu padre, don Higinio, murió cuando tú tenías 25 años, y eras ya un hombre. ¿Cómo fue la relación con él?

La relación de un padre con su hijo, o mejor dicho, de un hijo con su padre, siempre o casi siempre presenta sesgos conflictivos. Y naturalmente conmigo también se dio esto. Yo tuve algunos periodos en mi adolescencia en los que me alejé mucho de mi padre. Durante mi infancia fui muy apegado a él, y pese a toda la cantidad de trabajo que él tenía —estaba muy poco tiempo en casa: porque tenía que tocar con el cuarteto, con las orquestas; tenía que dar recitales, conciertos— era un hombre muy cariñoso, que lo mismo me paseaba de a caballito, que andaba conmigo en bicicleta, que jugaba conmigo frontón, que me enseñaba inglés —a hablar y escribir—. Eso fue en mi infancia: mi padre no perdía oportunidad de sacarnos a mis hermanas y a mí. Por ejemplo: iba a la escuela por nosotros y de allí nos llevaba a Chapultepec, o a cualquier jardín. También me enseñó a jugar canicas. Era un padre que, en el primer aguacero que caía en el año, nos sacaba de la mano y corríamos con él en el patio, para sentir el agua. Pero a veces mis hermanas no querían, y entonces íbamos nada más mi papá y yo. Era un hombre que tenía ocurrencias como esta —y que tiene que ver con la relación padre e hijo—: llegaba a las dos de la mañana, movía los muebles de la sala, me despertaba y nos poníamos a jugar frontón en una pared. Me imagino que en esas ocasiones llegaba con tragos, porque esas eran ocurrencias de un padre amoroso ebrio.

Ya después, en la adolescencia, vino una rebeldía de mi parte hacia mis principales ídolos, que eran mi padre, mi abuelo, mi padrino y Jesucristo. Me rebelé contra todos ellos y entonces se enfriaron notablemente las relaciones que yo tenía con mi papá. Toda la adolescencia prácticamente no crucé palabra con él, más que en términos obligatorios. Los últimos cuatro o cinco años de su vida, hasta el día de su muerte —siendo yo un hombre ya casado— fueron para mí muy enriquecedores y muy intensos. Pero jamás en la vida dije “salud” con él.

Durante esos últimos años yo trabajaba de *office boy*, o de cualquier otra cosa, y cuando tenía que entregar un documento o visitar algún cliente, pasaba en el carro por él. Íbamos a Chapultepec, hablando, charlando mucho. Le pedía que me contara cosas de su vida, que me hablara de sus amigos. Y él era feliz haciéndolo. En esa época también escuchamos muchísima música, música de cámara. Yo compraba discos y los oíamos juntos. Él me decía: fíjate en esto, fíjate en aquello. Siempre fue como una luz musical.

En cuanto a mi abuelo y mi padrino, ya no hubo oportunidad de reconciliarme con ellos, porque murieron en el ínter, siendo yo muy joven.

Mi padrino fue un hombre singular, porque era un solterón empedernido, y al parecer sufrió, en su juventud, una crisis sifilítica, y no se recuperó totalmente. Digamos, a secas, que era un hombre que funcionaba. Mi abuelo le dio trabajo en su negocio, y su tarea era muy elemental. Al igual que sus juicios acerca de la vida; y respecto del arte, le escuché opiniones peregrinas, cuando no francas barrabasadas. Lo recuerdo aun de chico. Pero era un hombre cariñoso conmigo. Fue mi padrino de bautizo, confirmación y primera comunión. Recuerdo que me daba mis domingos y me compraba cuentos: Batman, Supermán, los que yo quisiera.

Era un hombre convencional. Sin embargo, yo siempre supe que con él había gato encerrado. Cuando murió, mi padre me pidió que ayudara a los demás a sacar su ropa y sus cosas. Entonces fui a la parte superior de la casa, adonde tenía un cuarto, junto con el de la servidumbre, lleno de cajas. Antes de bajarlas, me puse a escarbar en ellas y descubrí veintenas de revistas pornográficas. Yo intuía que él era afecto a esas cosas, que para mí representaron un tesoro. Me

parece que también tenía ciertos rasgos de homosexualidad, o al menos así lo definiría ahora, de manera un tanto temeraria. Por ejemplo, era exageradamente cuidadoso de su persona. Cada ocho días iba a unos baños que estaban en Luis Moya. Le cortaban el pelo, le hacían su manicure y le daban masaje. Cuando mencionaba el nombre de algún actor o cantante, le gustaba anteponer el calificativo de guapo. Y si la persona no era guapa, ni la mencionaba. Yo no sé si tenía una sexualidad castrada o qué, pero sí sé que sufría. Era un hombre solitario. En los últimos siete u ocho años de su vida, cuando recibió la herencia de mi abuelo, dejó el trabajo y se dedicó a emborracharse, a irse con prostitutas. Manejaba muy mal, se emborrachaba y chocaba; se compró un carro tras otro. En esos años tuvo un tren de vida muy truculento. Fue como un niño que de pronto tiene dinero e invita a todos a divertirse con él. Era hermano de mi madre.

También éramos vecinos, pero entre él y mi papá no había la menor comunicación. “Don Higinio, maestro”, le decía a mi padre, y mi padre lo dejaba con la palabra en la boca. Cuando mi abuelo murió, mi papá andaba de gira. Entonces, un día después del sepelio, mi padrino llegó a la casa y le dijo a mi mamá: “Carmela, voy a abrir en la parte de atrás una puerta entre las dos casas, para que estemos más comunicados.” Mi mamá le dijo adelante. Como a los cuatro o cinco días llega mi padre y ve a los albañiles trabajando. Les preguntó qué estaban haciendo, y ellos le contestaron que una puerta. ¿Y quién está pagando todo esto? El señor Ernesto —contestaron—. Mi padre les dijo “En esta casa vivo yo.” Los corrió y contrató a otros para que reinstalaran el muro. Eso a mi tío le dolió muchísimo.

Respecto de Jesucristo, también hubo reconciliación. Ahora nos llevamos muy bien, incluso me apapacha.

4) ¿En tu casa se leía o todo eran piano y violines?

Por supuesto que se leía. Mi madre era buena lectora. Muy convencional, si quieres, pero siempre tenía algún libro cerca, de algún autor de éxito. De los sesenta para acá se nutrió de *best sellers* y de grandes autores: Víctor Hugo,

Dumas... Además, estaba suscrita a tres periódicos. Y aquí reaparece mi abuelo, quien siempre se preocupó porque su hija tuviera cultura, conocimientos.

Mi padre, por el contrario, prácticamente no leía. Parece que de joven leyó, pero ya de viejo no lo recuerdo tomando un libro. Leía sólo la nota roja. Abría los periódicos, buscaba esa sección y se concentraba en su lectura. Asesinatos, violencia, robos. Hasta llegaba a recortar ese tipo de cosas.

Yo no sé si observar a todos estos personajes haciendo sus vidas era un privilegio. Digamos que esto tiene dos vertientes. De un lado, cuando convives cotidianamente con gente tan notable, el hecho de que formen parte de tu vida diaria, los hace que sean absolutamente irrelevantes. Hacen las mismas cosas que cualquier mortal, y uno se acostumbra a su notabilidad; estar allí no tiene mayor trascendencia. Ahora, para mí, como escritor y ser humano, o más bien al revés, como ser humano y escritor, todo eso tuvo una reverberación en mi sensibilidad y en mi formación como persona, que de alguna manera se ha volcado en rasgos, en caracteres, en actitudes. Actitudes que llevan a cabo personajes creados en mi trabajo escritural. Indudablemente todo este mundo me ha influido, me ha hecho observar y respetar cosas aun insignificantes de las personas, y apreciar verdaderamente a un artista, sentirme cautivado siempre por la presencia de un hombre de caracteres notables.

5) ¿En qué forma te afectó el traslado de Guadalajara a México?

No me afectó de ninguna manera, porque yo permanecí en Guadalajara apenas mis primeros cuarenta días de vida. Mis padres radicaban en la ciudad de México. El trabajo de mi papá era con las orquestas de aquí, con orquestas de los estudios cinematográficos. Aquí tenían su vida. Pero esa vez fueron a Guadalajara a tocar, a ofrecer juntos una serie de recitales, en agosto de 1951. Se suponía que yo iba a nacer en noviembre, pero me adelanté y fui sietemesino. Gracias a eso nací yo en Guadalajara. Mis padres ya no se pudieron regresar a México y nació allí por circunstancias musicales. Fui a Guadalajara exclusivamente a eso, a nacer.

El programa de aquellos recitales estaba integrado por las sonatas para violín y piano, de Beethoven. Es una música sublime. Nací en una calle que se llama Pino Suárez, que está como a tres calles del centro. Además de nacer allí, heredé el cariño de mi padre por esa ciudad. Puedo afirmar que los años más importantes de mi vida, los acontecimientos más relevantes, los he vivido allí. En Guadalajara conocí el amor, el sexo. En Guadalajara tuve mis primeras amistades, las que se amarran en la noche, al calor del trago, de la confianza mutua, de la entrega del corazón. En Guadalajara manejé un montón de coches, tuve muchos trabajos. También por allá empecé a publicar. Para mí Guadalajara fue y ha sido un lugar al que yo he podido siempre llegar.

Curiosamente, aunque nací al amparo de Beethoven, tengo más cerca del corazón a Brahms, el compositor favorito de mi padre. Y también a Mozart, otro de sus predilectos. Sin embargo, aunque no evoque con tanta frecuencia a Beethoven, damos por descontado que lo amo profundamente. Aparece en el poemario *Con olor a Mozart* y en la colección de ensayos *Con los oídos abiertos*.

6) Si, como afirmas, el sonido es la cáscara de las palabras, ¿qué es para ti la música?

El lenguaje del corazón. Esto no sólo puedo afirmarlo sino demostrarlo.

7) En tu literatura existen valores fundamentales, como la generosidad y la amistad. ¿Cómo practicas estos valores en tu vida diaria?

Sería muy jactancioso de mi parte considerarme un hombre generoso, y más aún ponerte ejemplos o decirte cómo la practico en mi vida diaria. Lo poco que tengo me gusta compartirlo. Me siento muy bien cuando lo hago. Tampoco soy el hombre que se quita la camisa por otro. No soy de los que, ante desastres colectivos, va y dona una caja de agua embotellada, o su propia sangre. Con los amigos es distinto; incluso, en ocasiones, con la gente extraña. Cuando veo algo

que me conmueve, soy capaz de hacer por esa persona cosas extraordinarias —porque se salen de lo ordinario—. Pero no me toca el corazón ser generoso en un ámbito en el que yo no siento, en carne y hueso, la miseria o el desconsuelo de otra gente. No soy un generoso social. Tampoco firmo desplegados ni me adhiero a causa alguna.

En cuanto a la amistad sí puedo hablar, porque soy un hombre muy dado a cultivar la amistad. Disfruto mucho a mis amigos, y su destino me preocupa y me conmueve. Lo que es de mis amigos es mío, en el sentido de que intento vivir en carne propia sus alegrías y sufrimientos, compartir con ellos cosas importantes. Sé lo que es la amistad en una sociedad como la nuestra, y sé lo que significa tender lazos afectivos entre los hombres. Claro que ha habido épocas en las que he dedicado más tiempo a mis amigos. Tal vez por eso ahora disfruto tanto su compañía. Es otra enseñanza de la diabetes: el tiempo parece avanzar vertiginosamente, y no quiero dejar cabos sueltos en mi vida, aunque sé que esto es imposible. Tanto en la vida como en la literatura.

Pero en esto último trato de avanzar por proyecto. Siempre tengo proyectos en mi mesa de trabajo: un cuento, un poema, una novela. Cuajan y los disfruto, sin tener encima la presión de haber interrumpido mi trabajo. Esto, obviamente, le resta tiempo a mis amigos. Ya no es como antes, que con el mayor desparpajo concertaba citas o convocaba a reuniones. Ahora aprecio cada minuto que estoy con ellos. Y digo ellos porque, hasta ahora, no he conocido una amistad del sexo opuesto. Siempre son hombres aquellos con los que yo tiendo lazos más profundos, más verdaderos y resistentes, sin chantajes de ninguna índole. Con las mujeres interfiere el deseo, que de alguna manera echa a perder la confianza. A tal grado, en mi caso, que no he podido cultivar una amistad femenina.

8) ¿En qué forma se involucra Coral, tu esposa, con tu trabajo literario?

Mi mujer no lee mis artículos periodísticos ni nada que se publique en medios efímeros. Lee los libros. En mis artículos yo suelo ser muy indiscreto y

siempre me voy de bruces. En esa medida ella prefiere no leerlos. Aunque sabe que hay mucha fantasía, es posible que algo de realidad se cuele y la haga sufrir. En cambio, los libros pasan el tamiz de la espontaneidad; ya no se habla de una experiencia inmediata, ocurrida en las últimas 24 horas, sino de algo que ya pasó y se reflexionó, lo cual otorga a ese acontecimiento su dimensión verdadera.

Como he dicho, Coral ha tomado iniciativas por sí sola, tales como mandar trabajos míos a concursos, o a revistas. Esto me revela aspectos de su personalidad. Mi mujer piensa en todo, en distintos planos, y creo que a través de su participación en esta faceta del trabajo literario, ella logra cuajar alguna de sus expectativas vitales. Más que con mi trabajo literario, su injerencia se da en una etapa posterior.

En estos momentos, pienso que Coral, mi mujer, es lo más cercano que he tenido a una amiga.

2. LA FORMACIÓN LITERARIA

9) ¿Cómo fue tu experiencia en la Facultad de Filosofía y Letras?

Mi tránsito por la Facultad fue absolutamente fugaz. Se redujo a dos años, en lugar de cuatro. Yo era un estudiante solvente, porque siempre me ha gustado leer, y allí el trabajo consiste, sobre todo, en realizar lecturas. Conocí a maestros que resultaron impactantes para mí. Por ejemplo, Martín Quirarte, padre de Vicente y Javier Quirarte; al maestro Ortega y Medina, a Eduardo Blanquel, Juan Bosch, Eugenia Meyer, Enrique González Rojo. Maestros de prestigio. Era una época de oro para estudiar ahí la licenciatura. Precisamente en la materia que llevé con el maestro González Rojo, que era Materialismo Histórico, fue cuando me empezó a interesar la literatura. Él tuvo una influencia muy importante en mi descubrimiento y deslumbramiento por la literatura. Pero propiamente hablando de la carrera en sí, lo que me dejó fue el conocimiento de alguna gente, de algunas personas, especialmente sensibles, inteligentes. Y ya. No te puedo hablar de nada

que me haya enriquecido más, o que haya significado un parteaguas en mi vida. Arturo Azuela también fue mi maestro, olvidaba mencionarlo.

Retomando lo que decía del maestro González Rojo, sus charlas me deslumbraban; es un hombre inteligentísimo. En una ocasión nos dijo que, además de ser maestro, era poeta, y nos invitó a un recital de poesía que iba a dar allí mismo, en la Facultad. Yo fui por el maestro, no porque me interesara la poesía. Y cuando empezó a leer sus poemas, me quedé franca y decididamente estupefacto. Porque yo me había quedado atorado en la vieja poesía. Para mí la vanguardia era Juan de Dios Peza, y Amado Nervo la ultravanguardia. Entonces, cuando él empezó a leer sus poemas, en los que había ropa interior femenina, en los que había un lenguaje directo, cercano, fresco, en los que parecía describir situaciones que tenían que ver con mi existencia, yo me dije: si esto es poesía, yo soy poeta, porque puedo escribir todo esto. Lo pensé con la ignorancia y vanidad del principiante. Inmediatamente empecé a comprar sus libros y a leer a poetas contemporáneos. Esto ocurrió simultáneamente con un enamoramiento. Yo me enamoré de una mujer que era muy cercana a la familia, y me di cuenta de que la poesía era el vehículo ideal para decirle que la amaba.

Ocurrieron entonces, en mi vida, tres acontecimientos simultáneos: este impacto amoroso, el descubrimiento de la poesía a través del maestro Enrique González Rojo, y la muerte de mi padre. Estas tres cosas sucedieron conjuntamente, y pienso que fue mi destino el que se pudieran amarrar de esa manera.

También ocurrió otro hecho significativo. En la clase del maestro Arturo Azuela yo era su único alumno. Historia de la Ciencia, se llamaba. Un día dijo: Eusebio, como tú y yo somos aquí las únicas dos personas, me voy a tomar la libertad de leerte el original de una novela que está a punto de salir. Y le dije: bueno, maestro. Y él me dijo: ¿te parece que la próxima clase te lea el capítulo inicial? Y a partir de entonces ya no hubo clase. Me leyó no sólo el primer capítulo, sino todo el libro, El tamaño del infierno, una excelente novela. Yo me sentía arrobado con su narrativa. La novela transcurre en la colonia Santa María la Rivera, en calles que conocemos. Eso para mí fue impactante.

Tales fueron las circunstancias en que transcurrió mi devenir por la Facultad de Filosofía y Letras. Puedo decirte que tanto Azuela como González Rojo resultaron determinantes para mi, pero más el segundo. González Rojo fue verdaderamente revelador, como cuando estás en una habitación oscura y de pronto enciendes la luz y te das cuenta de todo lo que hay allí y que no habías visto. Así fue la revelación de Enrique González Rojo. Que además no se agotó en ese momento, sino que influyó posteriormente en mi creación, o mejor dicho, en mi trabajo literario, más aún que la de Arturo Azuela, ya que la recurrencia de éste último por los espacios urbanos es característica de la novela no solo nacional, sino universal. Los narradores norteamericanos, por ejemplo, siempre ubican a sus personajes en calles, tiendas, barrios determinados. Existe una geografía específica. Esto es importante porque al autor se le facilitan las cosas cuando él mismo se ubica en ciertas coordenadas, en una cartografía que posee su mano derecha y le permite el desplazamiento de sus acciones narrativas. Y también resulta importante para el lector, quien se siente como en casa.

En cuanto al enamoramiento del que te hablé, ocurrió cuando yo estaba más o menos recién casado, y entonces significaba algo que iba a trastocar mi existencia; constituía para mí toda una puerta que podía abrir y ayudarme a descubrir otras cosas. Era ése, por lo tanto, un amor muy importante, que se presentó justo cuando me acababa de casar.

Hay un acontecimiento más en mi tránsito por la Facultad de Filosofía y Letras. Resulta que yo entregué un trabajo para otro maestro, Xavier Moysén, quien era muy reconocido en la cuestión plástica. Yo tomaba con él una clase de muralismo. Porque en esa época me atraía mucho el arte mexicano, aunque después tuve un rompimiento con los muralistas. El maestro Moysén daba una clase de apreciación artística, y en una ocasión me dio a leer un libro de Teresa del Conde sobre Julio Ruelas. Lo leí y se me ocurrió entregarle un comentario por escrito. Se quedó con el comentario y en la siguiente clase me dijo que se había tomado la libertad de llevarlo a un suplemento cultural, el de El nacional. Que estuviera pendiente de su aparición. Fueron dos domingos cuando vi por primera vez mi nombre escrito en el periódico. Me compré todos los nacionales que había

en todos los puestos de Insurgentes. Algo así como sesenta periódicos. Algunos los regalé, otros acabé utilizándolos para que el perro que recién había comprado se entrenara para orinar. El artículo se tituló Julio Ruelas en blanco y negro, porque además él era un artista del aguafuerte. Este acontecimiento me maravilla a la vuelta del tiempo, porque nunca en mi vida se me habría ocurrido llevar ese comentario a un periódico. Y el maestro Moisés tuvo la iniciativa de hacerlo.

Como ves, en mi tránsito por la Facultad se juntaron varias cosas que finalmente me llevaron a mandar al diablo a la Universidad y a dedicarme de lleno al trabajo escritural.

10) ¿Fue entonces cuando ingresaste al Centro Mexicano de Escritores?

Bueno, cuando ingresé allí, ya tenía publicado un pequeño libro de poesía, *Atmósfera de fieras*, y llevaba tres o cuatro años de escribir. Yo empecé a escribir en forma contundente, de un día para otro. Es decir, no sufrí ese cambio paulatino hacia la literatura, sino que de la noche a la mañana estaba escribiendo. Ocurrió más o menos así: estaba yo haciendo un trabajo para la Universidad, en el Colegio de México, que en ese entonces se ubicaba en la colonia Roma, en la calle de Guanajuato. Me acuerdo que tomé una de las hojas del trabajo que estaba elaborando, con los libros de la biblioteca allí regados, y empecé a escribirle un poema a esta mujer de quien te hablé. Y exactamente mientras lo escribía, me di cuenta de que yo había venido al mundo a eso, y de que la historia no me interesaba. Que prefería el mundo de los vivos al de los muertos. A partir de ahí fue que me puse a escribir mucho, en cuanto a pasión y cantidad.

Ese acto aislado de escribir un poema fue más importante y revelador que ver mi nombre publicado en un periódico. Fue un acto efervescente, que produjo en mí cambios internos. Desde ese momento empecé a escribir.

Regresando a tu pregunta, más o menos por esas fechas yo acostumbraba hojear libros y comprarle a mi mamá *best sellers* en un local de libros usados, por Tacubaya. En una ocasión el dueño, un hombre muy hosco, me hizo la plática

y me preguntó si alguna vez había leído a Juan Rulfo. Yo en mi vida no solamente no lo había leído, sino que ni siquiera había oído hablar de él. Y entonces el librero me prestó *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*.

Juan Rulfo fue el segundo escritor mexicano que leí, y sus libros me conmovieron mucho, me deslumbraron. Fue entonces cuando supe que Rulfo era tutor literario en el Centro Mexicano de Escritores, y que él daba consejos, sugerencias, sobre el acto de escribir. Me propuse ganar la beca para conocerlo, y la gané. Estuve trabajando con él un año, todos los miércoles. La verdad es que la única opinión que me importaba del Centro Mexicano de Escritores era la de Rulfo, y él casi no emitía opiniones. Pero yo quería sentir su cercanía en carne propia, conocer al hombre que había escrito eso, *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*.

Yo estaba muy joven, tendría unos veintiocho años. La presencia casi mítica de Juan Rulfo me atraía, al igual que sus interrogantes. Quizá más sus interrogantes que sus consejos. Mi primer poemario lo había publicado como a los veintisiete años, y *Un hilito de sangre* como a los cuarenta, trece años después. No quiero afirmar con esto que mi paso por el Centro Mexicano de Escritores me haya vuelto “profesional”, pero sí que me volvió más disciplinado y ordenado, porque conviví con otros becarios. Todos eran gente preparada, salvo yo. Era gente de lecturas, que había empezado a leer desde los veinte años, o antes. Fue una generación de gente cuyo nombre sigue sonando, como Carmen Boullosa, que estaba en novela; Héctor Peréa, en cuento; Víctor Manuel Mendiola, en poesía; Bruce Swansey, en ensayo. Yo estaba en creación dramática. Los otros tutores literarios eran Salvador Elizondo y Francisco “Panchito” Monterde.

En esa época el Centro Mexicano de Escritores era la máxima institución. Tenías una beca allí o tenías las becas del Fonapas, que eran de risa. Mi generación fue la última en la que Rulfo, Monterde y Elizondo fueron asesores literarios. Después ya vinieron otras personas, pero de ninguna manera de la importancia ni la inteligencia ni el reconocimiento ni la preparación que ellos tenían. Allí se cerró un capítulo, el de la estatura elevada del Centro. Porque por

allí habían pasado todos: el mismo Rulfo, Arreola, Carballo, Enrique González Rojo, Carballido, José Emilio Pacheco, Monsiváis, Garibay, todos.

Durante mi estadía en el Centro coincidí con los escritores arriba mencionados. Sin embargo, no me considero parte ni de esa ni de ninguna otra generación. Esto se debe, entre otras causas, a que en el surgimiento de generaciones literarias, la formación de los escritores resulta fundamental; a veces, la pertenencia común a una revista, por ejemplo. Pero la edad, por sí sola, es un elemento arbitrario e insuficiente para conjuntar a una generación. Yo no me considero parte de generación alguna porque mi formación es diferente. Irrumpí en la carrera literaria de tal manera, que no hubo quórum a mí alrededor. Por otro lado, la cercanía con gente que había leído mucho y que de alguna forma estaba conectada al medio, no me afectó. Sin pretender que esto suene vanidoso, desde que escribí mis primeras líneas me he sentido dueño de un ímpetu literario; siempre he obedecido a ese ímpetu, y en esa medida no me hace mella la cultura o la inteligencia de otros escritores a quienes he conocido, mucho más preparados, sin duda alguna, que yo. Gente que habla varios idiomas, que conoce el mundo, que ha publicado y son traducidos. Quizá sea un elemento adicional para no sentirme parte de ninguna generación.

11) Además de los autores ya mencionados ¿hubo algún otro que te haya empujado a la escritura?

En forma indirecta, sí. Era un amigo que escribía, y al que quise mucho. Antes de que yo publicara mi primer libro, y de hecho que me sentara a escribir, a él lo mataron. Él quería que yo fuera escritor, me insistía muchísimo. Tenía amigos escritores de la talla de Rulfo, de Salvador Elizondo. Él ponía libros en mis manos y me leía lo que escribía. Pero murió. Naturalmente que ninguna persona se hace escritor porque alguien se lo diga, pero él sí dejó sembrada en mi una semillita que ha crecido, y que me hace evocarlo con cierta frecuencia. Éramos muy afines. Publicó un solo cuento en su vida. Era el cuento de un alcohólico que está en una casa de mujeres y que se lo está llevando el diablo por muchas circunstancias. Es

una temática que desde entonces me apasiona y me hace reflexionar. Sin duda él tuvo una gran influencia en mí. Además, él intuía que yo podía decir algunas cosas, creía que mi alma podría ser proclive a manifestarse a través de la palabra escrita. Se llamaba Arturo Román Domínguez.

12) ¿Cómo resumes tu experiencia en los talleres de literatura?

Estuve en varios. Por ejemplo, en la Universidad tomaba yo una clase que no pertenecía a la carrera de historia. Me enteré que había un taller y le pedí permiso al maestro, Hernán Lavín Cerda, el poeta. Le pregunté si podía entrar y llevarle los poemas que estaba escribiendo. Aceptó, y esa experiencia duró algunos meses.

Pero recuerdo, sobre todo, el taller del maestro Enrique González Rojo. Se llamaba el taller de los jueves, porque ese día nos reuníamos en su departamento, a leer poesía. La participación era entusiasta; muy severa y crítica, pero bien intencionada. Estuvo gente como Víctor Manuel Mendiola, Antonio Deltoro, Roberto López Moreno, Mariángeles Comesaña. Ese taller me dejó muchísimo, incluso más que el Centro Mexicano de Escritores.

13) ¿Qué te agrada y qué te desagrada de los talleres de literatura?

Cuando yo imparto talleres hay una regla en la que hago hincapié. Es una regla que yo impongo y que jamás escuché en boca de otros talleristas o coordinadores, y es la siguiente: el autor es quien tiene la última palabra acerca de lo que escribe. Las opiniones deben escucharse, masticarse, digerirse, pero es el autor quien debe tener la intuición para saber cuándo aplicar o descartar esas observaciones. En mis talleres constantemente apelo a que los jóvenes valoren, adviertan, si realmente quieren escribir. Por supuesto, mi invitación es a que no escriban, a que se olviden de eso. No sólo porque siempre hay cosas más útiles e importantes que hacer, sino también porque creo que hay un periodo en la vida de las personas en que les da por escribir. Y es natural que así sea; en

consecuencia, muchos jóvenes se dejan engañar por ese espejismo, pero en el fondo no están escribiendo por una necesidad profunda, sino por muchos otros factores. Pasando esa etapa de su vida, uno o dos años, dejan de escribir para siempre. Incluso no sólo dejan de escribir, sino que terminan odiando la literatura. Algo doloroso anida en el alma de esas personas. Es un fenómeno que ya me ha tocado observar. Como el novio desairado que termina hablando mal de la chava.

En los talleres también apelo a la humildad. Creo que la principal ventaja de un taller es que obliga a las personas a ser humildes, a que le bajen de volumen a su aparente solvencia escritural, a que confronten su trabajo con el de otros. Todo esto es muy importante en la vida del escritor, porque de pronto los escritores suelen olvidar que el suelo que pisan es el mismo que pisa cualquier persona, y se creen con canonjías que la sociedad no tiene porque darles.

En general, de los talleres me desagradan los elogios mutuos y el desprecio que se tiene por otros talleres. También, la erudición que se manifiesta en ellos. El ambiente de un taller es propicio para que los cultos exacerben su cultura, avasallen citando. Hay muchas formas de ser prepotente, y esa es una de las más desagradables.

Pero al margen de todo lo anterior, el taller es un espacio necesario para el futuro escritor. Porque siempre hay una necesidad de compartir lo que uno está escribiendo, cuando esa necesidad deviene de lo más profundo. Quiero decir que, por regla general, cuando una persona ya piensa en buscarse un grupo de amigos que también escriban, para leerles sus trabajos y para escuchar el trabajo de los demás, ya está considerando que lo que hace vale la pena, y que además tiene que superarse. Y todos, o casi todos los grandes maestros, han pasado por talleres. Dostoievski se reunía con sus contemporáneos rusos; Truman Capote con Tennessee Williams cuando eran dos jovencitos; Flaubert se reunía con sus amigos, Edgar Allan Poe igual. La historia de los talleres es antiquísima, aunque se llamaran de otro modo: cofradía, círculo, fraternidad. En este sentido los más genuinos talleres no tienen coordinador, sino que son los propios jóvenes que se reúnen para leerse entre ellos, y se acabó. En este ámbito de amigos se descubre

un mundo semejante, aunque para cada uno signifique algo distinto. Con la lectura se comunican y comparten experiencias enriquecedoras.

3. EL PROCESO DE LA ESCRITURA

14) ¿El acto de escribir lleva implícito el acto de publicar, o pueden disociarse?

No puedo ser específico al respecto, porque me resulta difícil decir en qué momento surge la necesidad de publicar los textos. Podría generalizarse en el sentido de que hay siempre un momento de ruptura. El joven que asiste a un taller, empezó escribiendo lo que sea, poemas, cuentos, que forman parte de su mundo interno. No los enseña ni siquiera a sus parientes. Pero él siente que va avanzando. Y cuando esto ocurre es que se avista la ruptura con ese mundo suyo, secreto y particular. Surge entonces la necesidad de que alguien lea sus textos, pero ese alguien no puede ser la tía Conchita. Tiene que ser alguien que también escriba o que sea leído, que tenga cultura literaria. Ese escritor en ciernes empieza a buscar a un interlocutor literario. Finalmente, cuando ya tiene ciertas opiniones de su trabajo, surge la necesidad de publicar. La diferencia entre un autor inédito y uno editado no es sólo de nombre, es una diferencia profunda. Es el momento de la segunda ruptura, porque esa persona, cuando ha publicado un poema, un cuento, cuando finalmente ha publicado materia literaria, sabe que su trabajo puede captar la atención de otra persona, que tiene algo que aportar a la vida misma. El acto de publicar es como hablar del paso de la alquimia a la química. La palabra escrita se fija, queda, tiene todo un peso y un bagaje histórico. Los chinos la consideran sagrada. Dostoievski se detenía en las calles cuando veía un papel tirado, y leía lo que estaba escrito en él. Y Borges insistía mucho en que cualquier mensaje es un mensaje que un hombre envía a otro. De algún modo todo esto lo tiene claro un escritor, aunque no lo sepa. La palabra escrita te compromete contigo mismo.

En cuanto al asunto de si se debe o no publicar todo lo que se escribe, en mi caso, hablando de hoy, te puedo decir que prácticamente todo lo que escribo es para publicarse. Porque pienso en forma de libro, de tal forma que no soy un autor disperso. Es muy raro que yo, de pronto, escriba un poema en una servilleta y se lo regale a la mesera. Y no por soberbia, sino porque los poemas que estoy escribiendo forman parte de un libro. Concentro toda mi energía —que ya no es mucha, porque la enfermedad me ha abatido, ha disminuido mi energía creativa—, la concentro de tal manera que el poema que escribo tiene ya un destino. Naturalmente que esto se debe a la vejez, porque mi juventud literaria fue distinta. Si ha habido alguien que ha escrito cosas por aquí y por allá, y que las ha regalado, he sido yo. Pero en este momento ya no puedo ser así. No podría, porque el acto de escribir significa para mí un ritual. Cuando digo que pienso en forma de libro es que también tengo por allí un proyecto que va a reunir poemas escritos así, como producto del momento. A lo que voy es a que, en efecto, casi todo lo que escribo es para publicarse. Déjame contarte algo que espero no suene pretencioso de mi parte. Revisando el índice de Tarde o temprano, la antología de poesía completa de José Emilio Pacheco, encontré una similitud con lo que te digo. Allí, Pacheco reúne varios libros, y cada uno está perfectamente estructurado, hasta los títulos de los poemas. De pronto son títulos de una sola palabra, todos los de ese libro; en otro, los títulos son oraciones, periodos gramaticales, y cada poema tiene que ver con situaciones de la vida, todos los de ese libro; otros, son sobre sus amigos poetas. Cuando revisé esta antología me dije: así estructuro yo también mis libros. Si son cuentos de alcohol, por ejemplo, todos son de alcohol; si son de ensayos sobre objetos, todos hablan de un objeto.

15) ¿Cómo se presenta la disyuntiva entre calidad y cantidad, en términos de producción literaria?

Es una pregunta sobre la que podríamos hablar días enteros. Creo yo que estamos un poco apabullados en términos de producción artística. Sobre todo de

compositores y escritores. Y pensamos que a mayor volumen de producción menor calidad artística. Pero eso es un prejuicio, porque lo opuesto tampoco es cierto. Me parece que cada vez somos menos productivos, no porque seamos autocríticos, sino porque simple y llanamente somos estériles, impotentes. Yo tiendo mucho a comparar al artista contemporáneo con el artista del renacimiento, y aquellos hombres producían cantidades pavorosas de arte. Si alguien tuviera la desfachatez de preguntarme cuántas de esas obras quedan, le diría que está viendo al arte como un consumidor vulgar. Porque a mi modo de ver, el arte es la manifestación del alma de un hombre, y si el alma de ese hombre tiene que estar creando constantemente, nadie puede decirle que no lo haga. Y si alguien lo pone contra la pared, con el prejuicio de la calidad versus cantidad, ese alguien no entiende el alma del ser humano. ¿A quién le importa que un compositor produzca doscientas óperas y que se salven nada más tres? Él creó doscientas óperas porque tenía necesidad de hacerlo, porque tenía una gran energía, era un hombre infatigable. Por ejemplo, los artistas del renacimiento y del postrenacimiento, de los periodos barroco y clásico. Bach dejó doscientas cantatas. No paraban de producir, porque había un clima para hacerlo y porque tenían la necesidad interior de hacerlo.

Por lo tanto, creo que no es un axioma ese de a menor cantidad mayor calidad y viceversa. Calidad y cantidad son espacios independientes. Y la gente te pone siempre el ejemplo de Rulfo sin saber la clase de sufrimiento que ese hombre atravesó; por lo además, las excepciones nunca son un ejemplo.

16) ¿Qué opinión tienes de la crítica literaria?

Está muy alejada de lo que significa el acto de escribir y, sin duda, carga por ello con un gran resentimiento. La crítica literaria es el género más enano de la producción en cuanto tal. Lo puedes comprobar en cualquier librería, al comparar los anaqueles de novela con los de crítica literaria. De estos últimos habrá dos o tres títulos, mientras que de novela hay para escoger. Estoy hablando también de la pujanza escritural, de lo que obliga a una persona a escribir.

En cuanto a la crítica de mi producción, debo confesar que jamás la he leído. Por varias razones. En primer lugar, porque, si es favorable, me va a provocar una evanescencia, y no hay nada más repugnante que un escritor obeso de vanidad. Y si la crítica es desfavorable, significa que esa persona no sabe nada de literatura, y entonces para qué leerlo. La crítica infla o apabulla a los autores según su propia conveniencia. Además, mi personalidad choca con la de un crítico literario. No tengo nada en común con ellos.

Ahora bien, desde el punto de vista del lector, la crítica también puede ser dañina. Conozco a muchísima gente que está enamorada del Ulises, de Joyce, sin haberlo leído, sencillamente porque la crítica dice que es la obra cumbre del siglo XX.

17) Como lector ¿qué te gusta y qué te disgusta de un libro?

Me gustan muchas cosas. De pronto puede ser el despliegue de la imaginación; estoy pensando en un libro que carezca de sustento realista. Y en sentido opuesto también me gustan, por ejemplo, las novelas expresionistas, fuertes, que siento que están escritas al rojo vivo, y en las cuales, a medida que avanzo en su lectura, me involucro, me estrujo, me saturó. No soy lector de un solo estilo o de una sola corriente, ni de una sola preocupación humana. Cualquier cosa escrita me puede capturar, me puede hacer suyo, en el ámbito que sea: una biografía, un libro de aforismos o de reflexiones sobre la música, un libro de poesía, etcétera.

Uno a veces se pregunta si hay honestidad atrás de un escritor. Quizá esa pregunta no tenga respuesta. Mientras uno sea cautivado por lo que está leyendo, debe seguir adelante. Ahora bien, poniéndome contra la pared te diría que, en última instancia, preferiría los textos escritos con sangre, sobre todo si están atravesados por los sentimientos y las pasiones humanas más devastadores, como el dolor, el desconsuelo. Ese tipo de literatura, ya sea en poesía o prosa, es la que —repito—, en última instancia preferiría sobre cualquier otra.

Ahora, qué no me gusta. Cuando siento que el escritor no me está diciendo nada, no está, ya no digamos, enriqueciendo mi vida, sino ni siquiera entreteniéndome, llevándome de la mano hacia un entretenimiento dichoso. Esa literatura espumosa en donde no hay cuando menos el descubrimiento feliz del cincel del escritor. Cuando digo cincel del escritor me refiero al arte de enganchar las palabras, de colocarlas donde deben ir, y de trabajar a la palabra como la arcilla o el barro, para poder crear cosas. En donde no hay ni eso, pues es un libro que tiro a la basura. Ni siquiera le falto el respeto a alguien regalándoselo.

También hay libros de escritores para escritores, y esos son los más vanos. Porque son soberbios. Sus autores no piensan que hay un determinado tipo de lector que tiene que ganarse la vida trabajando en los empleos más humildes o más desquiciantes, y que para estas personas leer significa un acontecimiento humano muy importante. Este tipo de escritores que escriben para escritores se brincan a ese lector y consideran que lo suyo es la inteligencia y la erudición, y ya. Son libros que desecho. Y además yo, con la vista cansada, vivo a cuenta gotas, y no puedo desperdiciar mi tiempo leyendo esas cosas. Prefiero dormir.

18) ¿Prefieres leer a escritores jóvenes o consagrados?

Si pensamos en escritores consagrados que escriben para escritores consagrados, definitivamente no me interesan. Pero si pensamos en que Dostoievski o José Revueltas son escritores consagrados, sin duda alguna me interesan, lo mismo que un escritor imberbe, joven. Para mí lo importante de un libro es que despida un tufo humano, que la vida esté latiendo entre sus páginas. En esta tesitura, no me guío por la consagración o inexperiencia de un escritor.

19) En tu ensayo *La lectura*, afirmas que un buen libro es aquel que transforma la vida del lector. ¿Podrías mencionar algunos títulos que te hayan transformado?

Te puedo decir que un libro que en verdad me hizo una oquedad en el corazón fue *El tigre en la casa*, de Eduardo Lizalde. Me estrujó y sacudió *Humillados y ofendidos*, de Dostoievski. También *El llano en llamas*, de Rulfo; *Ensayo de un crimen*, de Usigli; *El complot mongol*, de Bernal; *El guardián entre el centeno*, de Salinger; *El retrato de Dorian Grey*, de Wilde; *Madame Bovary*, de Flaubert; *Rojo y negro*, de Stendhal,... Son libros que para mi tuvieron un significado avasallador. Tal vez la afirmación que hago en ese ensayo pueda sonar un tanto veleidosa, porque realmente uno puede apreciar que la vida se aprende viviendo, no leyendo. Pero vamos, en un momento dado, hay libros luminosos que, en mi caso, sí son capaces de revitalizar mi condición humana. Por ejemplo, *La muerte de Iván Ilich*, *La leyenda del santo bebedor*. Una serie de libros que tengo en el bagaje de mi corazón.

20) Es un lugar común escuchar que para ser buen escritor hay que ser buen lector. ¿En qué momento pasaste de lector a escritor?

En mi caso puedo decirte que no hubo, propiamente, un periodo preescritural, en el que yo me dedicara a leer. Esto es, no hubo una etapa preparatoria; por lo tanto, yo no devine a la palabra escrita a través de la lectura. Empecé a leer vorazmente cuando ya escribía, pero antes de eso yo leía muy poco.

En consecuencia yo no puedo separar una cosa de la otra. Deben ser actividades simultáneas. Porque a través de los libros conoces otros aspectos del alma humana, otras mentalidades, otras vertientes del conocimiento, pero también otros submundos del dolor, del desconsuelo. De un lado eso es importante, y del otro, porque a través de la lectura, uno descubre recursos narrativos y técnicas, que muchas veces uno ni siquiera se imagina que existan. Por estas dos razones es que un escritor tiene que estar leyendo continuamente. La lectura enriquece su vida no solamente en el plano intelectual, sino también su vida espiritual; su condición humana se ve nutrida a través de la lectura.

Por otro lado, vale la pena mencionar un aspecto adicional e igualmente importante, y es el que un escritor tiene que leerse a sí mismo. Desconozco en qué momento de la vida o la trayectoria, pero de pronto, cuando parece extinguirse la llama de la pasión por el acto de escribir, es muy tonificante y revitalizador releer algunas líneas escritas tiempo atrás. En ese momento uno se pregunta qué andaba haciendo o por dónde andaba, para haber escrito esas cosas. Y estas reflexiones pueden resultar una llave para abrir la puerta de la inspiración. Yo la he practicado en contadas ocasiones. En más de veinticinco años que llevo de escribir, me habré releído, acaso, unas tres veces. Un poema, algunas líneas, quizá un cuento. Y sí he sentido, en carne propia, como si se rompiera un dique que se venía formando en la cabeza, y vuelvo entonces a agarrar la pluma con un entusiasmo inclemente.

Hay que puntualizar que junto con el cuento o el poema, se vienen encima las circunstancias en que se produjeron. Porque imagínate todo lo que existe alrededor de un acontecimiento escritural: la historia del libro, de tu tiempo, el otro ser que existe atrás de ese poema —que eres tú y ya no eres tú—, la persona que te lo inspiró, etcétera. Releerse es, asimismo, ponerse contra la pared, en el sentido de que se piensa en el tiempo transcurrido. Uno dice: bueno, ya pasaron de esto veinte años y no he hecho nada. Y uno debe ser capaz de realizar este acto con el fin de destrozarse a uno mismo, porque el escritor que se juzga con benevolencia está perdiendo su tiempo.

Este tema me parece muy interesante, porque al parecer es poco común que los escritores hablen acerca de si se releen o no. Me refiero a que lo hagan sinceramente y a la luz pública.

21) ¿Qué buscas exactamente al escribir un libro? ¿Qué hay detrás del acto de escribir?

En principio es únicamente darle salida a una necesidad de expresión. Es como una urgencia que proviene del centro mismo de tu cuerpo, y que tienes que sacarla a como dé lugar. Es una perseverancia con las obsesiones. Y ya después

hay otros acontecimientos subsecuentes o derivados. Por ejemplo, el deleite de construir, a través de las palabras, piezas que se van integrando en un bloque mayor, sólido, estructurado, armado de tal forma que resista los embates. Como el albañil que construye una barda. A mí me maravilla que a través de la palabra yo pueda levantar esos pequeños andamiajes. Pero no quiero que esto suene como si me estuviera elogiando. Quiero decir que las palabras, casi por sí mismas, tienden puentes y crean atmósferas y realidades en las cuales hay infinitas posibilidades de combinación. Así, uno puede construir textos que no lleven a ninguna parte: poemas, historias o impresiones relacionadas con la propia actividad, y que pasan inadvertidas para el resto de los hombres. De allí extraes cosas valiosas y te das cuenta de que para hacerlo te serviste sólo de esa herramienta de trabajo que es la palabra.

Yo tengo esa energía que permea, se desparrama entre las palabras como si fuesen canales que existiesen entre ellas. Eso me asombra mucho.

22) Además de esa energía, ¿cuáles son tus herramientas técnicas para construir un texto?

Siempre me preocupa ser preciso y eliminar el elemento retórico, de paja, que todos los que nos dedicamos a esto, traemos en la cabeza. Trato de ser directo, claro y preciso. En una narración, evito las palabras de orden poético o abstracto, porque pierden al lector y tornan aquel texto aburrido. Me gustan las frases cortas y las construcciones gramaticales sólidas, compactas. También me gusta llevar al lector de la mano. Evito el uso de estos “períodos editoriales” en los que el lector se pierde en una reflexión que no lo lleva a ninguna parte, y a los que son muy dados algunos escritores. En medio de una acción narrativa, incrustan un punto de vista filosófico, psicológico, que aleja al lector del pulso narrativo, de la tensión dramática de aquel texto.

Esos son algunos de los recursos narrativos que utilizo con mucha claridad y conciencia. ¿Cuáles son los resultados? Que me alejan del aburrimiento, una de las cosas que más detesto en un escrito. En ese sentido yo

mismo soy la prueba de fuego de mis propios textos, porque si al escribirlos me emociono, significa que van por buen camino.

23) ¿Al escribir te propones transmitir una ética? Tu predilección por la marginalidad, por ejemplo, es patente. Y algunos de tus personajes, aunque borrachos, son generosos; aunque drogadictos, leales.

Yo dejo que los personajes obedezcan a su propia dinámica. Cuando escribo, aquel personaje tiene ya un pasado, que ni el lector ni yo mismo conocemos. Pero tan lo tiene, que actúa de determinada manera. Si en mi literatura algunos personajes tienden a ser generosos, es porque ya lo eran mucho antes de figurar en una novela. Era una característica que poseían de antemano. Cuando yo escribo, lo que hago es simple y sencillamente plasmar su existencia, pero yo no les adjudico virtudes que puedan, finalmente, lograr una aceptación por parte del lector. Eso no podría hacerlo porque, por un lado, no lo tengo claro, y por el otro, sería una complacencia. Y la complacencia está reñida con la literatura.

24) Pero entonces, al elegir a determinados personaje, debes utilizar criterios incluyentes y excluyentes. ¿Cuáles son esos criterios?

Yo siempre he pensado que la vida, entre otras cosas, es un cúmulo de injusticias. Y naturalmente, tales injusticias se exacerban entre las capas de la sociedad menos afortunadas. Estoy hablando de injusticia en todos los sentidos. Por ejemplo, los enfermos, los viciosos y desvalidos; los marginados y marginales. Creo que tales condiciones de existencia deplorable son un buen caldo de cultivo para cualquier cosa. Cuando hay pobreza todo se agrava. Y desde este punto de vista, sí puede haber, en mis textos, una especie de puntualización de las riquezas espirituales de un hombre que, viviendo en condiciones atroces, es capaz de actos supremos de rebeldía o magnanimidad.

25) En términos estrictamente literarios, ¿estos actos reivindicatorios son verosímiles?

Por supuesto. Y no sólo son verosímiles, sino impactantes. Porque un diamante refulge más en el lodo, que en la vitrina de una joyería. Pero hay que tener ojos para verlo. En este caso, estoy hablando del impacto como un recurso narrativo.

Ahora bien, el buen narrador —y estoy pensando, por ejemplo, en algunos textos de José Revueltas— cuenta con muchos elementos para evitar caer en el proselitismo. Uno de esos elementos más valiosos, y que más soportan la intención del escritor, es, sin duda, la voz de los personajes. En voz de un personaje, si es la correcta, uno puede transmitir cualquier tipo de ideología. Porque de la boca de un personaje todo puede salir. Puede ser un realista, un socialista, un profeta, lo que tú gustes y mandes. Y uno como lector debe de aceptarlo, porque es la voz de un personaje. Claro, si está bien construido y dosificado. Esto resulta mucho más atractivo que editorializar, a través de un narrador omnisciente, una teoría sobre lo que sea, que puede resultar antipático para el lector avezado. Cuando vemos que alguien en el Metro se queda dormido leyendo, significa que está frente a un párrafo donde el autor está tratando de expresar un punto de vista, que no sabe cómo, y cree haber encontrado la forma ideal mediante una novela.

Si el escritor —que supongamos es un hombre de cuarenta años— tiene capacidad narrativa, puede convertirse en una mujer, un niño, un anciano, un animal o lo que quiera. En este sentido, un escritor no debe tener limitaciones; es esta una de las pruebas a que debe enfrentarse permanentemente. Cualquier acontecimiento que le ocurra —por ejemplo, tomarse un jugo de naranja por la mañana— puede servirle para construir un mundo. No necesita ser alcohólico o drogadicto. Pero hay escritores que se vacían, que utilizan a la escritura como terapia y vuelcan en un libro toda su problemática existencial. Y después no les queda otra cosa que decir, porque utilizaron a la literatura como sustituto del diván, y no como fuente de imaginación.

4. LA POLÍTICA CULTURAL

26) Hace poco escribiste que ciertas “palabras son ascuas capaces de prender bosques”, y que dichas palabras entran en agonía cuando las pronuncia un político. ¿Por qué ocurre esto?

Los políticos son tan fanfarrones y alardean tanto de sus organizaciones y sus alcances, que no puede haber una persona tan cándida que les crea. Opino que los políticos no deberían hablar. Creo que la política se ha encargado de darle a la palabra una de las puntillas más terribles. Nunca un escritor puede ser tan malo ni hacer tanto daño con su materia prima de trabajo, que es la palabra, como lo hace un político. Los alcances que un político tiene para quitarle a la palabra lo sagrado, su autenticidad y su historia, trascienden mucho más de lo que puede hacerlo un escritor.

Y sin embargo, es común que escritores y políticos se busquen. A mi modo de ver, no resulta grave que un político atraiga hacia su séquito a un escritor, porque de algún modo sabe que hay gente que tiene respeto por ese autor de prestigio, y el político lo utiliza exactamente de la misma manera en que utiliza un Mercedes Benz para transportarse. Porque un auto de esa categoría tiene prestigio y le abre las puertas en determinados ámbitos; lo mismo que un escritor. Por lo demás, desde tiempos inmemoriales, siempre ha habido escritores que hacen discursos para políticos, que trabajan para ellos, que les revisan sus textos, que los ponen al punto, e incluso que discuten con ellos aspectos hasta conceptuales. Son escritores críticos y sumisos a la vez, porque se están ganando el pan. Petronio lo hizo con Nerón, por ejemplo. En nuestro ámbito, Aguilar Camín con Carlos Salinas, López Velarde con Álvaro Obregón. A través de la historia, el político y el escritor han establecido nexos porque — voy a decir una perogrullada— ambos utilizan en su trabajo la misma materia prima: la palabra. No ocurre lo mismo entre el político y el pintor, o el político y el

compositor. Por eso también muchos políticos son escritores, aunque en su caso la política termina matando a la literatura; el funcionario priva sobre el escritor.

En esta relación con los políticos, yo siempre me dejo consentir. He tenido amigos funcionarios que de pronto me han abierto las puertas de su casa, me han invitado a grandes comidas. Y descontando la amistad, con agrado lo acepto porque a mí me interesa estar donde está la pasta humana, y hay mucho que aprender de los hombres que tienen poder. Para el escritor, es fundamental tener ese acercamiento, porque te das cuenta de otra faceta del alma humana, de la condición humana, que desde afuera difícilmente se percibe. Hay que convivir con ellos para constatar ese despotismo inverosímil, esa prepotencia avasalladora, esa humildad que viene a ser como un saco que se quitan y ponen al gusto, dependiendo de con quién estén. Todo eso te revela la pasta humana y te sirve para cuando te pones a trabajar.

De los políticos a los que admiro vienen a mi mente algunos nombres. Por ejemplo, Alfredo Leal Cortés, jalisciense y funcionario priísta que tuvo mucho poder. Llegó a publicar un par de novelas cortas. Un hombre de una generosidad extrema, sobre todo en cuanto a compartir sus amistades. Él se empeñó en presentarme a Alí Chumacero, a don Octaviano Valdés, a gente muy valiosa. De pronto hace reuniones y cita a grandes viejos de la cultura mexicana, como don José Luis Martínez, don José Rogelio Álvarez, gente que me lleva treinta años. Nos ponemos a charlar sobre la cultura en Jalisco, en particular, y sobre la cultura en México y el mundo. Él me induce, me ha llevado de la mano por muchos ámbitos. Pienso también en otro político, Julio Derbez del Pino, cuya capacidad de trabajo admiro. Es un hombre con intereses muy propios, muy particulares, que a su modo siempre apoya y promueve el arte. Voy a mencionar a otro, Saúl Juárez, priísta también, que me parece un escritor valioso, aunque sé que como funcionario mucha gente lo detesta. Actualmente es el director de Bellas Artes. He mencionado su nombre en algunos círculos y automáticamente me preguntan que cómo es posible que lo considere escritor. Lo considero escritor porque sus cuentos me parecen prodigiosos.

Cierto que en estos tres casos me gana el hombre escritor, más que el hombre político. Pero reitero la fascinación que el poder ejerce sobre mí. Me gusta sentarme a comer con ellos porque veo el ejercicio de su poder, y me pregunto cómo yo no tengo ese poder. Que te esté esperando tu chofer, en tu carro, que marques tu celular y consigas cualquier cosa, que tengas un montón de secretarías. Hay quien dice que saldría asqueado de allí; yo no digo que lo quiera para toda la vida, pero, al menos... una semana. De cualquier forma, estar cerca de una personalidad así tiene un gran significado para los que escribimos.

Por otro lado, siempre me he sentido del lado de los excluidos, lo cual puede incluso percibirse en mis textos. Esto lo he hecho, conscientemente, hasta donde he podido.

27) ¿Cuál es tu opinión acerca de la política cultural en México?

Yo creo que el arte verdadero siempre va en contra de la política cultural oficial. Y no solo aquí en México, sino en cualquier parte. Si la crítica literaria está separada del acontecimiento escritural, la política cultural no tiene nada que ver con el arte. Es absurdo, como también lo es exigirle al Estado que lleve a cabo campañas de fomento a la lectura que cubran hasta los últimos rincones de este país. Por regla general, los funcionarios culturales son políticos que igual pudieron haber estado en la Secretaría de Pesca, o en una subsecretaría en Hacienda, pero que los pusieron a dirigir el Conaculta o cualquier otro organismo cultural.

Me parece que el artista debe producir con o sin apoyo de un gobierno; y también, que las personas interesadas en leer siempre serán unos cuantos. Por encima de las campañas promovidas por el Estado, esa gente va a buscar el libro, dondequiera que sea, y se va a poner a leer. Y el pintor va a seguir pintando, aunque no haya galerías oficiales que muestren su obra.

Recuerdo unas declaraciones de Fox en las que felicita a una señora por ser analfabeta. Mientras menos lea la gente, mejor. Eso al gobierno le conviene. Porque la gente que lee es la gente que piensa, que reflexiona. No estoy despreciando a quienes no leen, pero, por regla general, entre mejores libros lea

la gente, más crítica se vuelve. Y al gobierno lo último que le conviene es que la gente lea; le conviene que la gente permanezca en una especie de irrealidad, y que no reflexione ni critique.

Volviendo a los artistas, detesto en especial a los que viven dependiendo del Estado. Que anteponen al Estado para excusarse de todo. Por ejemplo, los grupos de danza que se la pasan quejándose de que el gobierno no les da espacios para presentarse; los grupos de títeres, que siempre atacan al gobierno porque no les brinda apoyo; los pintores, que porque no les dan galerías; los escritores, que porque no les dan becas, o porque no les publican. O más aún, porque les dan beca y después el gobierno no les publica lo que escribieron durante la beca. Hace poco estuve sentado con un becario —como yo lo soy—, y me pidió que le firmara un desplegado para que el gobierno les pague los libros que leen durante la beca que reciben, que porque están tan caros los libros que la beca ya no alcanza, y que cualquier asalariado u oficinista gana lo mismo que un becario. En consecuencia, los libros representan un gasto significativo, porque el escritor tiene que leer. Y entonces esa persona me pidió que le firmara el desplegado, y yo le respondí: maestro, yo no puedo firmar eso. En primer lugar creo que la beca es inmerecida, que nadie se merece una beca, porque ese dinero bien se podría canalizar para otra cosa. Hay gente que de verdad le hace falta. Cuando a ti te dan una beca significa que ya tienes un modo de ganarte la vida, ya has publicado y tienes obra. O incluso tienes un trabajo, o varios trabajos, como ocurre con buen número de becarios. Eso en primer lugar. En segundo lugar ¿que además te paguen los libros? ¿Cómo es posible? Es un cinismo verdaderamente siniestro. Y lo peor del caso es que lo van a lograr. El artista no tiene porqué ser privilegiado respecto del albañil o el obrero. No hay nada que lo separe del trabajo de estas personas.

Pero quiero puntualizar mi respuesta. No me parece malo que el gobierno otorgue becas, eso está bien. Lo que me parece mal es que el artista sienta que el gobierno tiene la obligación de consentirlo. Esa es una actitud reaccionaria. Muchísimo becarios incluso ni producen. Según Víctor Roura, uno de los analistas más agudos e inteligentes de la política cultural, el fin de las becas es mantener

silenciados a los críticos del Estado, haciendo que coman de su mano. Yo no estoy de acuerdo con él, porque muchos becarios son críticos implacables del Estado, aunque seguramente hay otros que con la beca ya no abren la boca.

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

NOVELA

Eusebio Ruvalcaba. *Un hilito de sangre*. México: Planeta (Col. Narrativa 21), 1992, 183 pp.

—*Músico de cortesanas*. México: Planeta (Col. Grandes narradores s/n), 1993, 137 pp.

—*Desde la tersa noche*. México: Aldus, 1994, 150 pp.

—*Lo que tú necesitas es tener una bicicleta*. México: Planeta (Col. Nosotros s/n), 1995, 121 pp.

—*En defensa propia*. México: Sansores & Aljure, 1997, 216 pp.

—*El brindis*. México: Sansores y Aljure, 1998, 94 pp.

—*Desgajar la belleza*. México: CNCA, 1999, 106 pp.

—*Banquete de gusanos*. México: Colofón, 2003, 123 pp.

—*Temor de Dios*. Colombia: Editorial Oveja Negra, 2003, 159 pp.

—*John Lennon tuvo la culpa*. México: Club de lectores, 2004, 107 pp.

—*Los ojos de los hombres*. México: Nula editorial, 2007, 164 pp.

—*Sangre de mujer*. México: Ave de paso, 2008, 213 pp.

CUENTO

—*Jueves santo*. México: CNCA, 1994, 122 pp.

—*1994, cuentos pétreos*. México: Planeta (Seix Barral), 1995, 146 pp.

—*Clint Eastwood hazme el amor*. México: Nueva Imagen, 1996, 158 pp.

—*Las memorias de un liguero*. México: Daga editores, 1997, 95 pp.

—*Por el puro morbo*. México: Daga editores, 2004, 150 pp.

—*El sol le hace daño a los ancianos*. México: Universidad Autónoma de Chapingo, 2006, 147 pp.

POESÍA

—*Homenaje a la mentira*. México: Signos, 1982, 93 pp.

—*Gritos desde la negra oscuridad y otros poemas místicos*. México: Praxis, 1994, 47 pp.

—*En la dulce lejanía del cuerpo*. México: El Zapo, 1996, 22 pp.

—*Las jaulas colgantes*. México: Universidad Autónoma de Puebla (Col. Asteriscos s/n), 1997, 65 pp.

—*Con olor a Mozart*. México: Verdehalago, 1998, 75 pp.

—*El argumento de la espada*. México: IPN, 1998, 93 pp.

—*El diablo no quedó defraudado*. México: Daga editores, 2000, 94 pp.

—*Poemas de un oficinista*. México: Praxis, 2001, 90 pp.

—*57 hombres y una mujer*. México: Editorial Pharus, 2009, 73 pp.

EJERCICIOS ESCRITURALES (ENSAYOS, AFORISMOS, CARTAS, ANTOLOGÍAS, CRÓNICA)

—*Las cuarentonas. Consideraciones sobre la mujer, el amor, la noche y temas afines*. México: Sansores y Aljure, s/f, 196 pp.

—*La sabiduría de Gustave Flaubert*. Justificación, introducción y antología de Eusebio Ruvalcaba. México: Planeta (Col. Sabidurías s/n), 1996, 91 pp.

—*Primero la A. Consideraciones en torno al ejercicio de la escritura*. México: Sansores y Aljure, 1997, 163 pp.

—*Amaranta o el corazón de la noche*. México: Daga Editores, 2000, 104 pp.

—*Con los oídos abiertos, aproximaciones al mundo de la música*. México: Paidós, 2001, 279 pp.

—*52 tips para escuchar a Mozart*. México: Albox editores, 2006, 149 pp.

- Heridas sin sutura*. México: Cuadernos de la Búsqueda, s/f, 41 pp.
- Al servicio de la música*. México: Lectorum, 2007, 290 pp.
- El hombre empuja al hombre*. México: El Financiero, 2003, 77 pp.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE, 2002, 272 pp.

Bajtín, M. M. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores, 2003 (11ª edición), 396 pp.

— *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE (Col. Breviarios, 417), 2003 (segunda edición de la primera reimpresión), 399 pp.

Campbell, Federico. *Conversaciones con escritores*. México: SEP-Diana (Col. SepSetentas, 28), 1981, 218 pp.

Cohen, Esther (editora). *Aproximaciones. Lecturas del texto*. México: UNAM (IIF), 1995, 358 pp.

De Man, Paul. “La autobiografía como desfiguración”, en Suplementos 29. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Anthropos, diciembre de 1991, pp. 113-118.

Domínguez Michael, Christopher. *Servidumbre y grandeza de la vida literaria*. México: Joaquín Mortiz, 1998, 285 pp.

El oficio de escritor. México: Era, 1991 (6a. reimpresión de la 1a edición de 1968), 326 pp.

Figuroa Luna, Blanca Iliana. *Palabras infinitas: la narrativa de Ethel Krauze*. Tesis de licenciatura. México: UNAM-FFyL, 149 pp.

Galindo, Carmen, Magdalena Galindo y Armando Torres-Michúa. *Manual de redacción e investigación*. México: Grijalbo, 1997.

García Flores, Margarita. *Cartas marcadas*. México: UNAM (Col. Textos de humanidades, 10), 1979, 394 pp.

Garrido, Felipe. *El buen lector se hace, no nace*. México: Planeta (Ariel Practicum), 2000 (2a. reimpresión de la 1a. edición de 1999), 141 pp.

Gusdorf, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía", en Suplementos 29. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Antrhopos, diciembre de 1991, pp. 9-18.

Lázaro Carreter, Fernando. *Cómo se comenta un texto literario*. México: Publicaciones Cultural, 1995 (8a. reimpresión de la 1a. edición de 1985), 205 pp.

Lejeune Philippe. "El pacto autobiográfico", en Suplementos 29. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Antrhopos, diciembre de 1991, pp. 47-61.

Loureiro, Ángel G. "Problemas teóricos de la autobiografía", en Suplementos 29. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Antrhopos, diciembre de 1991, pp. 2-8.

May, Georges. *La autobiografía*. México: FCE (Col. Breviarios, 327), 1982, 275 pp.

Middleton Murry, John. *El estilo literario*. México: FCE (Col. Breviarios, 16), 1976 (quinta reimpresión de la primera edición de 1951), 150 pp.

Olney James. "Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía", en Suplementos 29. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Antrhopos, diciembre de 1991, pp. 33-47.

Pereira, Armando. *La generación de medio siglo*. México: UNAM (IIF), 1997, 48 pp.

Rall, Dietrich (Comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 1993 (1a. reimpresión de la 1a. edición de 1987), 444 pp.

Rall, Dietrich y Marlene Rall. *Paralelas. Estudios literarios, lingüísticos e interculturales*. Edición e introducción de Alberto Vital. México: UNAM (IIF), 1999, 629 pp.

Ricœur, Paul. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México: FCE, 2004 (primera reimpresión de la segunda edición de 2002), 380 pp.

Schücking, Levin L. *El gusto literario*. México: FCE (Col. Breviarios, 24), 1969 (tercera reimpresión de la primera edición de 1950), 138 pp.

Sefchovich, Sara. *México: país de ideas, país de novelas*. México: Grijalbo, 1987, 300 pp.

Serafini, María Teresa. *Cómo redactar un tema*. México: Paidós, 2001 (1a. reimpresión de la 1a. edición de 1989), 256 pp.

Karl J. Weintraub. "Autobiografía y conciencia histórica", en Suplementos 29. La autobiografía y sus problemas teóricos. Barcelona: Antrhops, diciembre de 1991, pp. 18-33.

. Varios. *Aproximaciones y reintegros*. México: UNAM (Col. Textos de humanidades, 33), 1982, 164 pp.