

01068  
6  
rej.



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**" Narradores Mexicanos  
Representativos de los Ochenta "**

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y ENSEÑANZA DE LAS  
LETRAS Y LENGUAS  
**T E S I S**

Que para obtener el Grado de  
**MAESTRO EN LETRAS**  
(LITERATURA IBERDAMERICANA)

**P r e s e n t a :**  
**VICENTE FRANCISCO TORRES MEDINA**

México, D. F.

1991

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **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 está 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.

## INDICE

Prefacio.....	3
Introducción.....	5

### CAPITULO I

#### UNA BISAGRA CON LA ONDA

Ignacio Solares: conocer al diablo para creer en Dios.....	23
Armando Ramírez: la reivindicación del barrio.....	50

### CAPITULO II

#### LOS NARRADORES DEL DESIERTO

Gerardo Cornejo: la épica de los civilizadores.....	78
Jesús Gardea: el obsesivo mundo de Placeres.....	88
Ricardo Elizondo: los azores del destino.....	110
Daniel Sada: inventar un lenguaje.....	122

### CAPITULO III

#### LAS BUSQUEDAS OSCILANTES

Luis Arturo Ramos: la realidad trastocada.....	133
Hernán Lara Zavala: dos universos cerrados.....	149

### CAPITULO IV

#### LAS CULTAS DAMAS

Silvia Molina: entre la historia y la novela.....	160
Aline Pettersson: la perenne incomunicación.....	173

### CAPITULO V

#### LA NOVELA COMBATIVA

Agustín Ramos: ¿por Reforma o por Revolución?.....	187
--	-----

### CAPITULO VI

#### LA OTRA LITERATURA

Paco Ignacio Taibo II: los recursos de la novela policiaca.....	202
---	-----

CAPITULO VII

GAY LIFE

Luis Zopata: las negras penas de amor..... 219

CAPITULO VIII

FILOSOFIA Y RELIGION

Severino Salazar: el sentido de la vida..... 234

Alberto Ruy Sánchez: entre el demonio y el exotismo..... 251

Conclusión..... 265

Bibliografía..... 268

Hemerografía..... 275



PREFACIO

Este ensayo se gestó en 11 años de trabajo periodístico. En ellos pude asomarme a lo bueno, a lo regular y a lo malo que ha dado la prosa mexicana en la última década. Semanalmente, fui entregando reseñas, ensayos y entrevistas a diversas publicaciones periodísticas: *Sábado*, *Punto*, *El Gallo Ilustrado*, *Tiempo*, *Revista Mexicana de Cultura*, *la Palabra* y *el Hombre*, *Texto Crítico*...

Ante la idea de que todo ese trabajo quedara disperso y casi perdido en la hemeroteca, me propuse revisar mis materiales para corregirlos, actualizarlos y, sobre todo, ordenarlos, de tal modo que yo mismo pudiera tener una visión orgánica de lo que está sucediendo en nuestra narrativa.

Paralelamente a esa inquietud, me di cuenta de que la producción de los cuentistas y novelistas que surgieron después de la onda estaba estudiada poco y de forma aislada.

Como no se trataba de levantar con una pala los artículos aquí y allá, tuve que hacer una selección de los autores que a mi juicio eran mejores y representativos de las corrientes que se mueven en el interior de nuestra prosa.

El resultado aquí está. No pude resistir la tentación de poner un poco de orden en el caos de las lecturas. No faltará quien piense,

apenas mire el índice, que estoy encajonando a los escritores. Mi intención no fue ésa puesto que después de establecer afinidades, paso a comentar los libros de cada uno de los autores que aquí aparecen. Vale decir, no he sacrificado la singularidad ante la generalización, sino he pretendido conciliar la individualidad de los creadores con las preocupaciones que tienen en común con sus contemporáneos.

Cada ensayo individual va seguido de una entrevista, con el fin de confrontar mis apreciaciones con las de los mismos autores. Además, la entrevista, como recurso para hacer una lectura más cabal de las obras, ha sido probada por dos libros clásicos de nuestro idioma: *Protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX (1965)*, de Emmanuel Carballo, y *Los nuestros (1981)*, de Luis Horss,

## INTRODUCCION

Si hojeamos libros y revistas publicados hasta comienzos de la década de los 80, veremos que la promoción conocida como la Onda está más o menos bien comentada. (1) El grupo de narradores que surgió a finales de los 70 y comienzos de los 80 ha empezado a ser estudiado y antologado en libros como *Narrativa hispanoamericana. La generación de 1939 en adelante*. México (1985), de Angel Flores; *Lo fugitivo permanece* (1984), de Carlos Monsiváis; *Jaula de palabras* (1980) y *Los mejores cuentos mexicanos* (1982), de Gustavo Sainz; *El cuento está en no creérselo* (1985), que editó la Universidad Autónoma de Chiapas; *De la onda en adelante* (1987), de Reinhard Teichmann; *Señas particulares: escritora* (1987), de Fabiene Bradu; *Itinerario inicial* (1985), de Roberto Bravo; *La novela mexicana (1967-1982)*, de John S. Brushwood.

(1) *Periodismo interpretativo* (1981), de Luis Javier Mier y Dolores Carbonell; *Onda y escritura en México* (1971) y *Repeticiones* (1979), de Margo Glantz; *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha* (1981), de Angel Rama; *Narrativa de hoy. Técnica e identidad* (1979), que editó la Universidad Nacional Autónoma de México; *La crítica de la novela mexicana contemporánea* (1981), de Aurora M. Ocampo y otros; *La realidad mexicana en su novela de hoy* (1968), de Domingo Milliani; *Más allá del boom: literatura y mercado* (1981), de David Viñas y otros; *Novela mexicana del siglo XX*, ejemplar monográfico de *La Palabra y el Hombre* (número 53-54, enero-junio de 1985); *La novela hispanoamericana del siglo XX* (1984), de John S. Brushwood...

El trabajo que sigue, versa también sobre el grupo de escritores que se dio a conocer después del puñado de narradores encabezado por Gustavo Sainz y José Agustín. No es un estudio exhaustivo ni categórico. Sólo se trata de una lectura, de mi lectura de los prosistas que han comenzado a publicar o se han consolidado en los 80. Elegí autores con un conjunto de preocupaciones o propuestas expresadas en dos, cinco o diez volúmenes; la cantidad de libros no era lo más importante pues yo buscaba obras coherentes y, sobre todo, de calidad. Esto significa que estuvieran bien escritas, fueran vigorosas, hicieran cuestionamientos profundos o que hubieran nacido por una impostergable necesidad de comunicación. Vale decir, que fueran más que libros publicados por razones curriculares.

Insisto: sólo quise ordenar los materiales que leí en algo más de una década; ojalá esto propicie nuevos estudios, otras lecturas que subsanen las omisiones del presente trabajo para tener una idea cabal del vasto campo de la narrativa mexicana de hoy.

Ahora bien, ¿por qué comienzo con Ignacio Solares y Armando Ramírez? Para responder esta pregunta tengo que echar mano, aunque sea brevemente, de la teoría de las generaciones.

Julius Petersen (2) dijo que para que existiera una generación debían coincidir los siguientes puntos: fecha de nacimiento, herencia, elementos educativos, comunidad personal, experiencia vital, lenguaje y anquilosamiento de la generación anterior. Todos sabemos que la teoría no siempre coincide con la realidad y que una generación no suele oponerse a la anterior. Más bien se trata de una convivencia

(2) Véase "Las generaciones literarias", en *Filosofía de la ciencia literaria*. México, F.C.E., 1983. pp. 137-193.

como podemos observar en la narrativa mexicana de hoy: ahí están, primero, Carlos Fuentes, Sergio Pitel, Fernando del Paso y Sergio Galindo; después tenemos a José Agustín y Gustavo Sainz; y junto a ellos los autores que aquí aparecen.

Si una generación surge cuando un grupo ya no quiere ser como el anterior, esto se observa claramente en la promoción encabezada por José Agustín y Gustavo Sainz. Dice el primero: "Aunque Sainz y yo fuimos, sin querer, los que destacamos más, en realidad hoy que hablar de todo un grupo que vino a responder a una necesidad histórica distinta. Lo único que hicimos fue ser vehículos de ese cambio. La literatura tenía que perder su rigidez y, por lo mismo, había que revitalizar todo el ejercicio del lenguaje y encontrar nuevas formas un poco más naturales. No sé... más gozosas. Por eso en un principio nos llamaban los antisolemnes."(3)

Estoy consciente de que, como dijo Guillermo de Torre (4), generaciones modernas propiamente dichas, sólo hay unas cuantas: el romanticismo alemán, el simbolismo francés, el 98 en España y el modernismo hispanoamericano. Las demás son "agrupaciones cronológicas, promociones intermedias sin carácter, elaboradas a posteriori, con más o menos habilidad..."

Recorro al auxilio de la teoría de las generaciones porque, mientras José Agustín, Gustavo Sainz, Parménides García Saldaña y Jesús Luis Benítez no querían ser como sus predecesores, los que surgieron a finales de los 70 tampoco deseaban ser como los onderos.

(3) Véase *Periodismo interpretativo*. México, Editorial Trillas, p. 60. (4) *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1971. T.I. pp. 56-70.

Daniel Sada me dijo: "Si me preguntas de la onda, te diré que ha envejecido demasiado, que aun cuando se siguen leyendo, no son novelas que interesen más que a gentes que tienen una fuerte dosis de ingenuidad, vital y literaria (...) Esas novelas, comparadas con las de Rulfo y Arreola, son obras viejas que a los jóvenes no les hablan de lo que están viviendo."(5)

Ignacio Solares y Armando Ramírez forman una especie de bisagra que une a la promoción de José Agustín con los narradores de los 80. El primero porque si bien comenzó a publicar poco después que Sainz y compañía, no compartió su temática ni su lenguaje. Buscó una literatura trascendente que ampliara los márgenes de la realidad --con metempsicosis, apariciones, delirios-- y estuviera impregnada de religiosidad. Veinte años después, la obra de Solares encuentra a sus semejantes en los libros de Severino Salazar, Emiliano González, Enrique López Aguilar y Alberto Ruy Sánchez.

En 1981, Angel Rama destacaba cierta democratización de la literatura que había permitido el nacimiento de jóvenes narradores provenientes de las clases medias y de muchachos oriundos de colonias proletarias.(6) México no era ajeno a ese fenómeno. José Agustín y Gustavo Sainz habían mostrado que no toda la literatura debía ser

(5) "En el norte no hay paisaje, por eso todo se añora", en *Uno más Uno*, 25 de agosto de 1986. p. 23.

(6) "En la misma medida en que el ejercicio de la literatura, sobre todo el género narrativo, ha sido mayoritariamente ajeno a los jóvenes de la baja clase media urbanizada, lo que nos pone en la pista de una democratización de la cultura con inmediatas consecuencias sobre las letras, los novísimos han sacado partido de una temática que incidentalmente habían explorado los mayores

solemne. Ellos enseñaron lo que podía hacerse con personajes jóvenes y con una prosa juguetona y soez. Si a esto unimos la presencia que fueron alcanzando barrios como Tepito, Tacuba y Ciudad Nezhualcóyotl, podremos explicarnos la irrupción de escritores nacidos en esos lugares y que, antes que sentir vergüenza por su origen popular, reivindicaron el barrio y no vacilaron en usar los recursos de los medios masivos de comunicación y de las llamadas literaturas menores: radio, cine, televisión, fotonovelas y revistas amarillas y rosas. La literatura policiaca y de aventuras fue también una veta que aprovecharon dichos autores.

Armando Ramírez aprendió la osadía y el juego de los anderos pero su obra tomó un rumbo muy distinto, reveló una realidad atroz y se hizo dueño de una violencia expresiva que en los 80 se afinaría y prolongaría con Emiliano Pérez Cruz, Roberto López Moreno, Rafael Gaona, Cristina Pacheco y José Contreras Quezada, entre otros.

Gerardo Carnejo, Jesús Gardea, Daniel Sada y Ricardo Elizondo constituyen un grupo cohesionado por la obsesión del paisaje desértico.

Si revisamos libros como *El paisaje en la literatura mexicana*

pero que en ellos ha alcanzado plenitud: la vida social del grupo afín, tanto el cenáculo como el barrio, el patio de la preparatoria o el café de la esquina, el suburbio acechante o el ghetto de la minoría étnica, las zonas marginales de todo poder cuya visión del mundo, lengua y formas de comportamiento han manejado con soltura, sin necesidad de explicarlas o defenderlas, volviéndolas protagónicas de la literatura." Angel Rama. *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha*. México. Marcha Editores, 1981. p. 23.

(1944) de Manuel Maples Arce, *El paisaje en la novela de América* (1949), de María de los Angeles Mendieta y *El paisaje en la poesía mexicana* (1952), de María del Carmen Millón, veremos que el desierto (7) como tierra, paisaje o región no existe para nuestros escritores. Y no existe por razones históricas: los estudiosos chicanos descubrieron su primera novela hasta 1984 (8); los trabajos indigenistas como *Cuando el Táguaro agoniza* (1960), de Ramón Rubín, fueron escasa y tardíamente difundidos. Así pues, si la domesticación del desierto sonorense se logra hasta la segunda década de nuestro siglo y las primeras ciudades mexicanas de la frontera se fundan poco antes de la Revolución de 1910, esto explica su tardía historia novelada que hicieron Gerardo Cornejo y Ricardo Elizondo. Jesús Gardea, para exorcisar el desierto recurre a la estilización, y Daniel Sada retoma ese espacio, más que por razones vitales por cuestiones literarias. Cornejo, Elizondo y Gardea viven todos los días el desierto; Daniel Sada lo guarda en la memoria y, desde una distancia de miles de kilómetros, lo recrea.

Pienso que estoy en el momento adecuado para señalar que el ordenamiento de las tendencias aquí señalados obedece a líneas dominantes pero no absolutas. Es decir, que si afirmo que a Daniel Sada le interesa recrear el desierto, eso no impide reconocer que,

- (7) Cuando hablo del desierto me refiero no a las zonas áridas o solitarias que aparecen en los libros de Rulfo y Mauricio Magdaleno, sino a esa enorme región de nuestra frontera con Estados Unidos que tiene una fauna y una flora típicas.
- (8) Se trata de *Las aventuras de don Chipote o cuando los pericos mamen*, de Daniel Venegas, que fue publicada en 1928 por *El Herald de México*, de Los Angeles. Con una introducción de Nicolás Kanellos, la S.E.P. la reeditó en México en 1984.



por ejemplo, él, Armando Ramírez y Jesús Gorda han hecho los más osados experimentos con el idioma. Otro caso sería el de Ricardo Elizondo, que si aparece junto a los narradores del desierto, muy bien podría figurar entre los autores que muestran claras preocupaciones filosóficas.

La inclusión de dos mujeres en el presente estudio, no tiene intenciones reivindicatorias: están porque me parecen dos buenas escritoras. Decir que su visión del mundo es distinta a la de los narradores aquí reunidos, no es adelantar mucho puesto que todos ven su entorno de manera diferente.

Nuestra década ha visto, en los Estados Unidos, un auge de la crítica literaria feminista que poco a poco se ha hecho de varios planteamientos teóricos:

--Hay que apoyarse en la crítica deconstructivista para demostrar lo injusto que es el sistema binario del pensamiento occidental (serio/no serio, central/marginal) puesto que lo femenino suele asociarse con la debilidad. (9)

--Según la historia cultural latinoamericana, hay tres grandes periodos: el colonial, donde la mujer quedaba fuera del poder mediante dogmas; el nacional que se da durante y después de las guerras de independencia. Aquí se plantea la división entre la esfera pública (masculina) y la privada (femenina) que se reduce al ámbito de la familia y del círculo de señoras. En la época "transnacional" se cuestiona la estrechez del nacionalismo y es

(9) Véase Jean Franco, "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana", en *Hispanérica*, número 45, diciembre de 1985. pp. 31-43.

posible replantear los papeles masculinos y femeninos.

--"No se trata de averiguar si las escritoras tienen temas específicos o un estilo diferente al de los hombres, sino de explorar las relaciones de poder." (10)

--Hasta en la enunciación las feministas han visto un triunfo: cuando la narradora se mete en el cuerpo y la mente de un hombre, cuando desempeña el papel de "ventrílocuo", ha dado un paso adelante.

--Para crearse un nuevo espacio, las mujeres deben fundir lo público y lo privado.

Por otra parte, Fabienne Bradu sostiene:

El ligero aumento del número de escritoras, en este país y en otros, corresponde sin duda a una transformación de las mentalidades, y a un mayor acceso de las mujeres a la cultura y a la educación, pero en ningún caso llega a conformar una voz colectiva, tan desautorizada como irreal. Tan condenable sería el crítico que pretendiera establecer una relación artificial y forzada entre la escritura femenina y la emancipación social de la mujer, como la escritora que pretendiera expresar un "nosotras mujeres" que sólo existe en los panfletos ideológicos. (11)

Pero resulta que cuando nos enfrentamos a lecturas y propuestas concretas, la teoría es huidiza y hasta contradictoria. Silvia Molina, por ejemplo, en *La mañana debe seguir gris* (1977) y *La familia vino del norte* (1987), funde lo "íntimo" y lo "público"; pero en *Lides de estaño* (1984) quiso hacer un mundo solamente poblado por mujeres.

Aline Pettersson en *círculos* (1977), *Sombra ella misma* (1986) y *Los colores ocultos* (1985) sí quiso mostrar la opresión de la mujer y su confinamiento en la casa; en *Casi en silencio* (1980) hay tres monólogos (el de una muchacha y los de dos hombres)

(10) *Ibidem*. p. 41.

(11) *Señas particulares: escritora*: México, F.C.E. pp. 9 y 10.

pero no logró que se distinguiera cada personaje. *Proyectos de muerte* (1983) es el monólogo de un enfermo pero esta novela no es lo mejor de Aline, porque es farragosa y reiterativa.

El problema no está tampoco en las técnicas ni en los temas, sino en que la obra esté bien escrita, bien estructurada y que sea dueña de recursos (profundidad, intensidad) que la hagan eficaz. Y si contemplamos el conjunto de narradoras mexicanas de hoy, veremos que cada una enfrenta preocupaciones que muchas veces no tienen que ver con el feminismo: a Gabriela Rábago Palafox le interesa mostrar la capacidad de crueldad que tienen los niños; Angelina Muñiz hace "literatura sobre literatura"; Ana María Maquao y Malú Huacuja buscan crear enigmas policiales etc. etc.

Así pues, Aline Pettersson y Silvia Molina aparecen aquí como muestras del nutrido grupo de escritoras que tenemos en México (Ethel Krauze, María Luisa Puga, Angeles Mastretta, Carmen Boullosa, Mónica de Neymet, Brianda Domecq); cada una tiene propuestas diferentes y personales. Sin embargo, no podemos dejar de tomar en cuenta la coyuntura que permitió esa irrupción y que fue acertadamente señalada por Carlos Monsiváis: a partir de los 80, la intimidación de la alta cultura se derrumba por el crecimiento del país, el de la clase media y el de la industria cultural que lleva la información más allá de los élites. Dejan de funcionar el terrorismo lingüístico de los ortepuristas: "La tiranía académica se queda hablando sola y con ella su obsesión clasista del habla castiza, que se intenta resucitar periódicamente a nombre de la *pureza de la lengua*".(12)

(12) Carlos Monsiváis, "El cuento en México 1934-1984", en *Lo fugitivo permanece*, México, Aeroméxico. p. 21.

Las transformaciones de la sociedad de masas llevan a un cambio de mentalidad que es posible gracias al crecimiento de la educación media y superior, a las ofertas industriales en materia de libros, discos y viajes. Tenemos además un auge de la literatura popular.

Hay también una eliminación de la "censura social del arte" pues aparecen las malas palabras y las descripciones pormenorizadas de escenas sexuales.

Es así que a fines de los 70 y a lo largo de los 80 se da la ampliación de territorios, la representación literaria de esa mayoría a la que se ha marginado, ocultado, nombrado sólo a través del ridículo, despreciado. La narrativa de la Revolución Mexicana es el antecedente más directo de esta representación de lo habitualmente invisible, inaudible, innombrable, pero es, en relación a lo que ya se pretence insuficiente. Sin propagandas adyacentes, en pocos años es muy distinto el panorama de personajes, hablas y referencias en la prosa mexicana. En el examen de nuevas formas de vida urbana, se agregan actores: las mujeres que ya no son símbolos ni víctimas ni devoradoras, los marginados, los jóvenes despojados de cualquier porvenir, los homosexuales, los nacos que desafían e interiorizan sin quererlo el racismo en su contra. (13)

La cita anterior da pie para señalar que, en las dos últimas décadas, se publicaron varias novelas de tema gay. Aunque el asunto no es nuevo, fue importante que esos libros no se publicaran con seudónimo. Además, dichas obras fueron bien recibidas por la crítica. Dice Luis Mario Schröder:

La literatura homosexual en México tiene tradición, aunque su estudio y su investigación, comienzan en época reciente y en cierta forma coincidente con la aparición, diría con la explosión en estos últimos años de un buen número de obras sobre el tema (...). Dije que la literatura homosexual en México tiene tradición pero que nunca como en estos años han aparecido un buen número de

obras sobre el tema. Ello se debe, fundamentalmente, a que en cierta forma la sociedad, renite en cierta forma, la sociedad acepta, comprende o es menos violenta frente a una concepción de la vida que antes era tabú. (14)

La narrativa de tema gay, que iniciara Miguel Barbachano Ponce con *El diario de José Toledo* (1964), en las dos últimas décadas entregó libros como *El desconocido* (1977) y *Flash back* (1982), de Raúl Rodríguez Cetina; *Mocambo* (1976), de Alberto Dallal; *El vino de los bravos* (1981), de Luis González de Alba; *Octavio* (1982), de Jorge Arturo Ojeda; *Sobre esta piedra* (1982), de Carlos Eduardo Turón y *Las púberes canóforas* (1983), de José José Joaquín Blanco. Sin embargo como sostiene el mismo Schneider, Luis Zapata "es hasta ahora el escritor de tema homosexual de mayor insistencia y mayor éxito.

La narrativa policíaca mexicana (15) surgió en la década de los 40 en una atmósfera que propiciaron Antonio Helú y su revista *Selecciones Policiacas* y de *Misterio*, fundada en 1946. Sus iniciadores fueron el catalán Enrique F. Gual, Rodolfo Usigli, Rafael Bernal y María Elvira Bermúdez. Curiosamente, dos de esos iniciadores lograron obras maestras insuperadas hasta hoy: *Ensayo de un crimen* (1944), de Usigli, y *El complot mongol* (1969), de Bernal.

- (14) "El tema homosexual en la literatura mexicana". *Casa del Tiempo*, números 49-50, febrero-marzo de 1985, p. 83.
- (15) Consúltense los artículos sobre el tema que María Elvira Bermúdez, Rafael Ramírez Heredia y quien esto escribo publicaron en *La palabra y el Hombre*, números 53-54, enero-junio de 1985, pp. 27-42.

A lo largo de los 70 y los 80 la novela policiaca experimenta un auge que propiciaron algunos escritores consagrados, unos cuantos autores solitarios y varios libros que lanzó la Editorial Plaza & Janés con un concurso sobre el tema. Entre esas obras tenemos: *La cabeza de la hidra* (1978), de Carlos Fuentes, *Dos crimenes* (1979), de Jorge Ibergüengoitia, *El collar de Jéssica Rockson* (1979) y *Desdémoma en apuros* (1979), de José Zamora, *Trampa de metal* (1979) y *Muerte en la carretera* (1985), de Rafael Ramírez Heredia, *El rumor que llegó del mar* (1985), de Eugenio Aguirre, *La fiera de piel pintada* (1985), de Edmundo Domínguez Aragonés, *Crimen sin faltas de ortografía* (1986), de Melú Huacuja, *Crimen de color oscuro* (1986) y *Amelia Palomino* (1989), de Ana María Maqueo, *El misterio del tanque* (1989), de Eduardo Villegas, *Cábulas* (1987), de Alejandro Ordóñez, *Accidente premeditado* (1986), de José Huerta, y *El hombre equivocado* (1988), novela colectiva que escribieron Marco Aurelio Carballo, Joaquín Armondo Chacón, Gerardo de la Torre, Hernán Lara Zavala, Vicente Leñero, David Martín del Campo, Silvia Molina, Aline Pettersson, Rafael Ramírez Heredia, Bernardo Ruiz y Guillermo Samporio.

Con todo y sus altibajos, en la línea policial Paco Ignacio Taibo II es quien tiene la obra más coherente, la más diversa en sus intentos, en sus formas, en sus temas y en sus logros. Entre sus novelas policiacas podemos destacar *Días de combate* (1976), *No habrá final feliz* (1981), *Algunas nubes* (1985), *Sombra de la sombra* (1985) y *La vida misma* (1987).

José Revueltas y Martín Luis Guzmán encuentran lo largo de los

80 varios seguidores que enfrentan la historia mediata e inmediata. (16). Ahí están libros como *Violeta-Perú* (1972) e *Intramuros* (1983), de Luis Arturo Ramos, *La familia vino del norte*, de Silvia Molina, *La difícil costumbre de estar lejos* (1984), de José María Pérez Gay, *Por qué no dijiste todo* (1980), de Salvador Castañeda, *Sombra de la sombra* (1985) y otras más de Peco Ignacio Taibo II. En esta línea, no cabe duda que la figura más destacada es Agustín Ramos pues sus tres libros se han propuesto cuestionar e iluminar varios acontecimientos de nuestra historia inmediata. El hecho de que su trabajo literario haya sido unívoco, en lugar de limitario, le ha dado consistencia y vigor. En su ensayo, después de señalar la importancia de esos dos mojoneros que son *Pedro Páramo* y *El opando*, Christopher Domínguez afirma que "la más importante de las novelas de inspiración política desde *Revueltas*" (17) es la primera novela de Ramos: *Al cielo por asalto* (1979). Creo que hay que tener puestos los ojos en Salvador Castañeda, pues es el único escritor guerrillero que hemos tenido en México y, si ¿*Por qué no dijiste todo?* sólo contó los padecimientos de sus compañeros en la cárcel, en su segunda novela, aún inédita, promete tratar la efímera experiencia guerrillera de los 70.

Entre las obras de los autores aquí estudiados, las más difíciles de clasificar, por la diversidad de temas que abordan y por sus

- (16) "Si ha podido decirse que la historia es política congelada, la política no es otra cosa sino historia líquida". Herbert Le Porrier. *El médico de Córdoba*. México, Editorial Grijalbo, 1988 p. 282.
- (17) "La muerte de la novela política", en *Casa del Tiempo*, números 49-50, febrero-marzo de 1985. p. 41.

búsquedas tan singulares, son las de Hernán Lara Zavala y Luis Arturo Ramos. El primero ha sido regionalista y cosmopolita; el segundo ha tratado la vida de la capital y la de la ciudad del interior, pero también ha incursionado en el relato infantil y en la novela histórica con *Este era un gato* (1988).

La década de los 80 ha asistido también a una recuperación de la ciudad de provincia luego de la tremenda incursión urbana de nuestra prosa: *La región más transparente* (1958), *Los errores* (1964), *Pu* (1977), *Violeta-Perú*.

Obras como *De Zitilchán* (1981), *Intramuros*, *Donde deben estar las catedrales* (1984), *Lampa vida* (1980) y *Congrejo* (1984), para citar sólo algunas, han vuelto los ojos a la vida rural y la han tratado con recursos técnicos novedosos y eficaces. Han constituido lo que Jaime Erasto Cortés llama "nuevo regionalismo". (18)

A este respecto, ha dicho Emmanuel Carballo:

En otras palabras, el campo ha conquistado la ciudad, y la novela, que detecta con presteza los cambios, practicó la misma conquista (...) Me pregunto, ¿dónde sucederá geográficamente la novela del día de mañana? Se me ocurre imaginar que la novela recorrerá a la inversa el camino que anduvo en décadas recientes: por varias razones, entre ellas las ecológicas, y en seguimiento de los capitalinos que abandonan el D.F. (zona de desastre) para instalarse en ciudades del centro del país, contará historias vecindadas en escenarios más próximos a la naturaleza y a la vida plena.

Fronte a estos nuevos paisajes, los protagonistas de las novelas quizá adopten distintas posturas en cuyos extremos figuraría la complacencia y el repudio, es decir, los síndromes del paraíso recobrado y del paraíso perdido. (19).

(18) Jaime Erasto Cortés, "El nuevo regionalismo de la narrativa Mexicana", en *Vía Libre*, Xalapa, número 6, junio de 1988, pp. 36-38.

(19) Emmanuel Carballo, *Bibliografía de la novela mexicana del siglo XX*, México, 1988, U.N.A.M. p. 19.



A estas alturas, quiero consignar una observación muy curiosa que hace Jorge Ruffinelli:

En los años recientes, y aun en la obra de los escritores más jóvenes, la novela se mantiene en un tono de seriedad, entre otros motivos por la gran influencia ejercida por José Revueltas, pero también por los sucesos que en 1968 (20) hicieron temblar no sólo a las instituciones políticas, sino a la misma conciencia del país, acercándolo a la necesidad de volver a reflexionar sobre sí mismo, de retornar al espejo de su realidad, a la opción realista. (21)

Ahora bien, si este trabajo abre con Ignacio Solares, cierra con Severino Salazar y Alberto Ruy Sánchez porque estos autores comparten algunas de las preocupaciones que Solares planteó hace casi tres lustros. La serpiente se morde la cola: Ignacio Solares quiso ampliar los márgenes de la realidad con sueños, apariciones religiosas, pesadillas y premoniciones. Severino Salazar contempla el mundo con ojos religiosos y llenos de asombro (22); incluso podría decirse que la marca de agua de sus libros es la indagación filosófica.

Alberto Ruy Sánchez funde lo sagrado y lo profano aunque su

(20) A esto hay que agregar el 10 de junio y la profunda crisis política y económica que vive el país.

(21) Jorge Ruffinelli. "La novela mexicana en los últimos años", en Cuadernos de Marcha, número 14, julio-agosto de 1961, p. 48.

(22) "Toda concepción religiosa del mundo implica la distinción entre lo sagrado y lo profano, y opone al mundo donde el fiel se consagra libremente a sus ocupaciones, ejerciendo una actividad sin consecuencia para su salvación, un dominio donde el temor y la esperanza le paralizan alternativamente y donde, como al borde de un abismo, el menor extravío en el menor gesto puede perderle por lo irremediable (...). Estos dos mundos, el de lo sagrado y el de lo profano, sólo se definen rigurosamente el uno por el otro. Entrambos se excluyen y se suponen recíprocamente". Roger Caillois. *El hombre y lo sagrado*. México, F.C.E., (Manuales Introdutorios), 1984, pp. 11-12.

religiosidad abreve en la tradición mística musulmana. (23)

De este modo, el cuestionamiento y hasta el juego con la religiosidad que hacen Ruy Sánchez, Enrique López Aguilar, Manuel Echeverría y Severino Salazar, no son sino un intento más de nuestros escritores por explicarse el mundo y el tiempo que nos tocó vivir.

Un crítico tan puntual como John S. Brushwood afirma que la nostalgia y la metaficción (24) son dos rasgos de la novelística de los 80. Me parece que tiene razón si pensamos en libros como *Parejas* (1981), de Jaime del Palacio, *La vida misma* (1987), de Paco Ignacio Taibo II, *Lides de estaño*, de Silvia Molina, *Esta tierra del amor* (1982), de David Martín del Campo, *Ahora que me acuerdo*, (1985) de Agustín Ramos, *Pretextos* (1979), de Federico Campbell, y varias novelas de Francisco Prieto, como *Deseo* (1989). Pero estas características son secundarias y el objetivo de este trabajo es señalar las líneas dominantes de la literatura mexicana de los 80.

Quiero decir que si en un apartado agrupo a cuatro escritores y en otro solamente a uno, ello se debe no a que una tendencia sea más importante que otra, sino a que la obra de esos cuatro autores me parece relevante, al margen de las afinidades que tengan con otros creadores.

Si, al hablar de narrativa policiaca, por ejemplo, sólo hablo de Taibo II, es porque me parece el escritor más significativo en ese terreno, que él es el mejor y el más representativo de quienes

(23) Véase "El Simurg de Alberto Ruy Sánchez", de la arabista puertorriqueña Luce López-Baralt, en *Vuelta*, número 135, febrero de 1988, pp. 59-61.

(24) *La novela mexicana (1967-1982)*. México. Editorial Grijalbo (Enlace). 1985. p. 17.

cultivan el género policial.

No faltará quien, al juzgar este libro, esgrima el retruécano --"No son todos los que están ni están todos los que son"--, pero las omisiones resultan inevitables frente a una narrativa malthusiana como la que hoy tenemos. Ahora mismo podríamos iniciar la lista de ausencias: Roberto López Moreno, María Luisa Puga, Emiliano González --quien actualmente encabeza el resurgimiento del relato fantástico en México--, Felipe Garrido, Agustín Monsreal... Pero mejor pasemos a ver a los que sí están.

CAPITULO I  
UNA BISAGRA CON LA ONDA

IGNACIO SOLARES: CONOCER AL DIABLO PARA CREER EN DIOS

Ignacio Solares (Ciudad Juárez, Chihuahua, 1945) surgió como narrador con *El hombre habitado* (1975), un pequeño libro en donde conviven los "vulgares apocalipsis" de la cotidianidad con una fantasía que, si bien es sorprendente, rehúye los espavientos.

El relato que da título al volumen es indudablemente kafkiano por lo absurdo de las situaciones que plantea pero, sobre todo, por la sensación de temor, desconcierto e inseguridad que logra comunicar al lector. Un oscuro burócrata recibe anónimos que alteran la monotonía de su vida gris y lo obligan a buscar una comunicación difícil porque debe tratar con otras personas amenazadas y soportar interrogatorios sobre dos crímenes cometidos en su oficina. Como el asunto de los anónimos no tiene solución, uno termina por comprender que Solares escribió un cuento en clave: los miedos los llevamos dentro y nunca nos abandonan. La vida resulta una larga amenaza que es preciso enfrentar a diario, a cada instante.

En "Prolongación de la noche", una fantasía largamente invocada se traga a la realidad y, en "La mesita del fondo", volvemos a toparnos con un personaje que enfrenta una situación absurda y debe someterse a ella: llega a un café y, a pesar de que ordena sus alimentos, debe abandonar el local sin que haya sido atendido y sin que su presencia le importe a nadie.

A mi juicio, estos tres cuentos anticipan lo que será el universo

narrativo de Solares, un mundo regido por tres categorías estéticas: lo fantástico, lo maravilloso y lo extraordinario. (25)

Varios cuentos que integran *El hombre habitado* están marcados por la soledad, los miedos y la desazón de los personajes ("La ciudad", "El largo viaje", "La entrevista"). Otros, como "La señal del búho" y "El grito y sus ecos", presentan dos rasgos que observaremos en la narrativa de Solares: el misterio y la pesadilla como prolongaciones de la realidad.

*Puerta del cielo* (1976) es una novela audaz y sencilla al mismo tiempo. Es una obra diáfana porque con el monólogo y el punto de vista omnisciente narra la crisis familiar, erótica y religiosa de Luis, un adolescente reprimido que perdió a su padre y debe ayudar a sostener su casa. Es audaz porque la crisis familiar del muchacho se supera con su afirmación, porque sus problemas se resuelven de una manera contundente --luego de su conducta enfermiza y pacata, se inicia en una casa de lenocinio con la hija de la patrona-- y porque las apariciones de la virgen que lo acosaba no se resuelven con un realismo ramplón, es decir, no se explican sino que, como sucede en la literatura fantástica, Solares las deja como irrupciones dentro del universo real de la novela. (26) Además, los momentos en que la fantasía del autor se desata, son de una belleza conmovedora. Véanse,

(25) Sobre los límites precisos de estas tres categorías puede consultarse "Las novelas fantásticas de Ignacio Solares", en Ignacio Trejo Fuentes, *Segunda voz*, México, U.N.A.M. (Textos de Humanidades, 1987, pp. 93-103.

(26) "Estamos sin duda ante una de las características primordiales de la literatura fantástica: la irrupción en la vida cotidiana de un elemento sobrenatural, esta vez representado por la virgen". *Ibidem*, p. 97.

por ejemplo, dos episodios: la ascensión de Luis cuando quiere ver a su padre, quien ya había muerto, y los momentos en que se le aparece la virgen al muchacho y le habla y le acaricia los cabellos.

Así, *Puerta del cielo* combina los incidentes cotidianos -- las humillaciones que hay que pasar para conseguir empleo, los pleitos con los compañeros, los sermones familiares-- con la fantasía galopante que no renuncia a sus fueros. En lugar de que al final se concilien lo vulgar y lo inverosímil, antes de que la novela termine siendo realista o fantástico, adquiere un giro grotesco, pues la madre, la tía y el abuelo de Luis, tan pequeños y mojigatos, sucumben ante la alharaca de las putas del burdel donde Luis se había empleado como portero y se retratan en grupo. Mientras el abuelo, la madre y la tía de Luis posan vestidos de negro, la patrona y sus muchachas ostentan vestidos escotados y de colores chillantes.

En otro gesto de audacia narrativa, Solares cierra su novela transcribiendo los imaginarios pies de foto de la boda: el baile los mezcló a todos, a las beatas y a las impuras, a Olga (la pequeña ramera que se convierte en su esposa) y a Luis. Si observamos con detenimiento, veremos que las beatas sucumben al dinero: la madre y la tía ponen la devoción y los buenos modales: la madre de Olga pondrá los billetes que hacen falta para conservar la fe que ha obrado el milagro por el cual Luis, haciendo caso a las apariciones de la virgen, se desposa con la suripantita. ¿Comedia de las equivocaciones? Sí, con ella Solares muestra las incoherencias del mundo y nos dice que la realidad tiene en la fantasía una puerta que lleva al cielo.

Con el pretexto de hacer un reportaje, Ignacio Solares consiguió en *Delirium tremens* (1979) una obra de indudables méritos

literarios. Que acontecimientos atroces -- a menudo provenientes de la plana roja de los diarios-- sirvan para inspirar trabajos literarios no es algo insólito en nuestras letras, como muestran *Crímenes ejemplares* (1972), de Max Aub, o *Las muertas* (1977), de Jorge Ibargéngoitia. *Asesinato* (1985), de Vicente Leñero, es uno de los casos más recientes de esta clase de textos. Pero aunque la fuente de inspiración de los títulos citados siempre ha sido una realidad violenta y llena de sangre, el trabajo de esos escritores resultó original y eficaz. Mientras Max Aub estructura su libro como un album de recortes, Ibargéngoitia elabora una novela emocionante y fluida. Por su parte, Leñero tiene la osadía de trabajar su libro como un reportaje lleno de datos y testimonios. Pero volvamos al libro de Solares.

*Delirium tremens* (27) se presenta como una investigación de campo llevada a cabo por Ignacio Solares quien, atendiendo la sugerencia de uno de sus entrevistados, no presenta el libro como una mezcla de porcentajes, gráficas y cuestionarios. Le dice un personaje llamado Gabriel: "Intervenga usted, conviértalos [cada uno de los casos] en un diálogo cálido, humano, vital. No los grabe, no los anote en una libreta como reportero, como si estuviera entrevistando a personajes de circo. Grábeselos en la memoria, páselos a máquina. Y no busque cifras, no sirven de nada" (28). Así pues, el libro se

(27) Sobre *Delirium tremens* y Anónimo, véase mi ensayo "Conocer al diablo para creer en Dios", en *Revista Mexicana de Cultura*, números 130 y 131, 25 de agosto y 1<sup>o</sup> de septiembre de 1981, pp. 12-13.

(28) *Delirium tremens*, p. 39.



estructura narrando, alternadamente, los historicos de 13 casos que Solares investigó en diferentes grupos de Alcohólicos Anónimos (A.A.) y en el Sanatorio Lavista, que es un hospital psiquiátrico del Instituto Mexicano del Seguro Social (I.M.S.S.). Cada caso le da la oportunidad de mostrar una experiencia humana diferente, desde las revelaciones místicas hasta las perversiones --como aquella en que una jovencita se arrojó de un quinto piso luego de que un tipo trastornado la hizo rezar el Ave María mientras tenían relaciones sexuales--, pasando por el desamor, los celos y la soledad.

Además de entreverar sus casos, Solares incluye dos o tres capítulos donde señala que el *Delirium tremens* es una lesión cerebral que se manifiesta cuando el alcohólico crónico deja bruscamente de beber. Las visiones aparecen espantosamente -- angelitos volátiles y pequeños diablos armados con tridentes; tropeles de ratos, gatos, perros, ardillos, simios, gallinas y cerdos; lluvias de alacranes, cucarachas, hormigas, lagartijas y culebras--, como señalan los pacientes que, como resultado de sus espantosas experiencias, luego de sus visitas al infierno, llegan a mostrar una sabiduría que se expresa en párrafos como los siguientes:

--"Hay caminos que necesitamos recorrer hasta el final para comprender que no conducen a ninguna parte." (29)

--"Dante decía que no hay mayor dolor que en los tiempos de infelicidad recordar los tiempos felices. Quizá no es menor el dolor de imaginar la dicha que nos negó nuestro temor de vivir." (30)

(29) *Ibidem*. p. 62.

(30) *Ibidem*. p. 78.

La estructura de *Delirium tremens* también tiene un espacio para contar el surgimiento de A.A. y para reproducir dos cartas (una de C.G. Jung y otra de William G.W.) que inciden en los problemas que Solares maneja en este libro.

Ahora bien ¿cómo sabemos que *Delirium tremens* es un trabajo artístico y no una fría investigación de campo? En primer lugar, porque Solares no reduce esta obra al diálogo cálido que pedía uno de sus personajes, sino que elabora en forma novelesca, con su prosa ágil y bella, la historia de cada una de las tragedias elegidas.

En segundo lugar, *Delirium tremens* es consecuente con el tipo de trabajo literario que Solares ha desarrollado y que va desde el cuento realista hasta la narración fantástica, pesando por el relato "extraño". (31)

Por si lo anterior no fuera suficiente, quiero señalar una coincidencia: salvo en *El hombre habitado*, *El árbol del deseo* y *Serafín*, Solares siempre ha procurado que las portadas de sus libros sean fragmentos de pinturas significativas. Para *Delirium tremens*, por ejemplo, eligió un detalle del "Jardín de las delicias", de Jerónimo Bosch, "El Bosco", que Louis Vax analiza en un capítulo de su libro *Arte y literatura fantástica* (1950). Así, vemos que Solares eligió en *Delirium tremens* un tema alucinante (por la cantidad de fantasías, visiones y problemas que le permite manejar) que le ayuda a construir el extraño y a la vez fantástico universo que ha seguido mostrando con cada una de sus obras.

(31) Para Roger Caillois, "Es importante distinguir entre estas nociones próximas y demasiado a menudo confundidas. El mundo de

En *Anónimo* (1979), Ignacio Solares se entrega a la literatura fantástica, retoma un cuento de su primer libro, y lo amplía y cambia a fin de que pueda formar parte de la novela.

*Anónimo* consta de dos partes: una es el diario de Rubén Rentería --que, además de estar escrito con letras cursivas, se elabora con la historia de "El hombre habitado"-- y la otra es la narración de algunos episodios de la vida de Raúl Estrada. Para conseguir mayores efectos, Solares va narrando alternadamente las vidas de estos personajes. El mismo hecho de que las dos historias aparezcan trenzadas, toca ya el acontecimiento fantástico y turbador en que se basa el argumento: una noche, Raúl Estrada despierta en una cama ajena, con una larga nariz y una abundante cabellera que casi lo hace enloquecer --pues él era calvo--, junto a una mujer que no es la

las hadas es un universo maravilloso que se añade al mundo real sin atentar contra él ni destruir su coherencia. Lo fantástico, al contrario, manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real (...). El cuento de hadas sucede en un mundo donde el encantamiento se da por descontado y donde la magia es la regla (...). En lo fantástico, al contrario, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal (...). Es lo imposible sobreviniendo de improviso en un mundo donde lo imposible está desterrado por definición... Imágenes, imágenes.  
Barcelona, ECHASA, 1970, pp. 10 y 11.

Flore Botton-Burliá afirma: Cuando el fenómeno extraño se explica, al final, por medio de las leyes del mundo conocido, estamos en presencia de lo extraordinario (o extraño según la terminología de Todorov). Lo que ocurre en este caso es que la manifestación insólita fue producto de una ilusión, o de un truco, o una mentira; o bien, al final del relato, se le da una explicación lógica (que muchas veces es más inverosímil de lo que hubiera sido la mera aceptación del fenómeno como sobrenatural). Esto significa que el fenómeno no era fantástico, sino que, por anormal, por extraordinario, lo parecía. *Los juegos fantásticos*. México, U.N.A.M., 1983, p. 15.

suya y, en suma, encarnado en el cuerpo de Rubén Estrada. Con el cuerpo de Rubén Rentería asiste a su propio funeral pues había fallecido la misma noche en que sufrió la transmigración de su alma.

Aparentemente, la extraordinaria mudanza --metempsicosis-- se debió a que Rubén Rentería había perdido todo interés sexual, leía obsesivamente la Biblia y estaba a punto de suicidarse por los anónimos que recibía en su trabajo. A esto deben agregarse las sugerencias de Eugenia Ortiz --otra desquiciada por los anónimos-- para anular la voluntad mediante el suicidio y reafirmarse en el *Otro mundo*: "el acto implica valor, rebeldía, determinación. Entonces el alma renace de entre sus cenizas aunque el cuerpo se pierda. Y así le damos la oportunidad de reencarnar..." (32) Como Rubén Rentería no acepta el suicidio, la novela parece mostrar que se consuman los riesgos: "De otra manera se debilitará tanto que morirá. Habrá abortado la parte divina que había en usted. No verá nunca el rostro de Dios." (33) De este modo, el suicidio y su consecuente castigo, el infierno, resultan preferibles a la nada en que finalmente se pierde el alma de Rubén Rentería. Tal parece que a esto se debe la desrealización de Rentería; por su abulia y cobardía se convierte en puro pensamiento que se fuga y deja al cuerpo vacío para que llegue a habitarlo el alma de Estrada.

Cuando Eugenia Ortiz le propone a Rentería suicidarse mientras rezan, estamos ante una de las preocupaciones que Solares mostró desde sus primeros libros: la unión de lo sagrado y lo profano que, en mi

(32) *Anónimo*, p. 165.

(33) *Idem*.

opinión, daban las coordenadas para ubicar al hombre.

Leer *Anónimo* es una experiencia inquietante, porque uno se siente atrapado en un laberinto de espejos al que Solares sabe conducir diestramente, pues para él "por momentos resulta exactamente igual escribir lo que vivimos a escribir lo que imaginamos". Creo que desde *Delirium tremens* Solares dio a entender que la fantasía puede ser equivalente a la realidad. Recuérdese el caso del alcohólico que sentía, ante la broma de su hermano, que las criaturas producidas por la ilusión eran reales; su hermano le decía, en son de burla, que un cuervo le estaba sacando los ojos ¡pero lo grave es que para el alcohólico eran *dolorosamente reales* los ataques!

El final de la novela incide precisamente en este punto: Raúl Estrada renuncia a regresar tanto con su esposa "original", como con "la otra", y se autobautiza como Raúl Rentería, sintetizando el nombre de su alma y el apellido de su cuerpo. Todo porque descubre que es bello estar vivo y que puede empezar una nueva existencia, lejos de los rechazos de su madre y de su primera esposa, pero también lejos de su segunda mujer para la que es poco menos que un demente.

Cuando Raúl Rentería emprende su nueva vida recordando a un tipo que luego de perder un tren que descarriló asume la noticia de su muerte y empieza una nueva existencia, Solares nos remite a la historia de Flitcraft que Dashiell Hammett consigna en *El halcón maltés*: era un hombre responsable y rutinario que un buen día, cuando se dirigía a comer, estuvo a punto de ser aplastado por un andamio que cayó desde un décimo piso, pero que sólo le causó una pequeña lesión en una mejilla. Luego de este incidente, decide no regresar a su casa y emprender una nueva vida, pues mientras él había vivido en el orden,

las circunstancias le habían mostrado que el azar también juega su papel. Tal parece que Solares enfrenta sus preocupaciones en este mismo sentido: las circunstancias y el azar hacen que los seres humanos dejemos de ser anónimos: lo profano y lo sagrado, pero también lo circunstancial y el azar, nos definen y nos ubican en el mundo.

Para que "El hombre habitado" pudiera formar parte de Anónimo, Ignacio Solares tuvo que operar en su cuento una transformación: le quitó su carácter desazonante --en la novela se descubre que quien colocaba los anónimos era un office boy-- pero le hizo ganar en fantasía y en misterio. En *El árbol del deseo* (1980), Solares efectúa una operación semejante: parte de un cuento ("El grito y sus ecos") para ampliarlo, cambiar su desarrollo y escribir un libro diferente y magnífico. (34)

La novela cuenta la historia de Cristy, una niña de 10 años de edad quien, viendo los constantes pleitos que tenían su padre y su madre, decide marcharse de la casa llevándose a su hermano Joaquín. Pero lo que en el cuento se resuelve con la denuncia de la madre de una amiguita en cuya casa se habían refugiado los pequeños, en la novela se continúa y alcanza un alto grado de emoción. Los niños logran huir y caen en las garras de Angustias, una vieja pordiosera y ladrona, quien los lleva a dormir en una casucha llena de gatos. La noche que los pequeños pasan con la mendiga constituye un capítulo

(34) Este procedimiento no agradó a algunos lectores, como Jesús Hidalgo, dijo que "El árbol del deseo, reciente novela del mismo autor, es la peor de las aparecidas en 1980". *Excelsior*, 23 de mayo de 1981. p. 2 de la sección cultural.

especialmente intenso: mientras la vieja y los niños duermen bajo el peso de los animales, entra Jesús a la covacha para sostener con la anciana un acto sexual enfebrecido por el alcohol. A la mañana siguiente, luego de que Cristina ha robado junto con Angustias, deciden organizar una fiesta en donde los ancianos se emborrachan y fornican ante los ojos azorados de los pequeños. Asistimos, como se ve, a esa mezcla de lo sagrado y lo profano que Solares ha destacado en sus obras, pues luego de emborrachar a Cristy y de golpear y amarrar a Joaquín, el mandigo le entierra un cuchillo en el pecho a la vieja. La novela termina cuando el padre de Cristy los alcanza en una estación de ferrocarril.

Es muy significativo que lo que en el cuento era realidad (la llegada de los padres a casa de la amiga de Cristy y el consecuente lloriqueo), en la novela sea sueño. De este modo Solares muestra que no sólo la pesadilla y la fantasía son prolongaciones de la realidad, sino que también el sueño la conforma, la distorsiona y la influye.

Cristina huía de los gritos de su padre y salió para conocer una violencia mayor: la del sexo brutal, la de los golpes, la de la privación de la libertad, la del alcoholismo y la del crimen. Como decía el cuento que Cristy le leyó a la anciana loca en cuya casa robó: la niña que salió en busca del árbol de los deseos, lo encontró viejo, a punto de morir, y ella misma había envejecido.

En esta novela Solares quiso señalar la violencia clucicante donde Cristy conoció el mundo; para ella el mágico árbol de los deseos no podía ser sino un tronco viejo y partido por los rayos. La inocencia no existía más para ella pues hasta el cura de un templo se negó a protegerlos y a prestarles una banca que los hubiera librado de

la pavorosa noche que pasaron con Angustias.

En *La fórmula de la inmortalidad* (1982), una tierna y hermosa novela breve, Solares sorprende con otro de sus extraños planteamientos: los muertos no se extinguen, siguen viviendo a nuestro alrededor y el puente necesario para conseguir la comunicación es el amor. Esta pequeña obra, con su lenguaje terso y límpido, guarda una vigorosa y sutil coherencia interna: la tía Emma vio al fantasma de la anciana que acudía puntualmente a visitar al viejo huésped; Mario y su madre se comunicaron con el padre de aquél hasta la muerte de éste; el tío Carlos, en su crisis de *delirium tremens* veía a la abuela. Así, Solares siguió ensanchando los límites de la realidad o, mejor dicho, la enriquece con nuevos elementos que la razón rechaza pero que la fantasía y el amor por la literatura pugnan por darles carta de ciudadanía. Creo que a esto se debe el hecho de que las premoniciones resulten ciertas --como la del pájaro negro--, o que las visiones --como aquella que tuvo el padre de Mario cuando sufrió un accidente de aviación-- tengan un sentido que las liga con el "más allá". Con el *delirium tremens* sucede lo mismo: con recursos generalmente desdeñados --el alcoholismo y sus efectos, en este caso-- Solares insiste en que es preciso ampliar la realidad y no cortarles las alas a la imaginación.

*Los cornados* (1981) es un libro que Solares preparó en colaboración con Jaime Palacios. Como se trata de una antología de dramas taurinos, aderezada con algunas entrevistas, es difícil detectar qué parte del trabajo realizó el autor cuya obra estoy comentando.



Quién sabe si Solares sea aficionado a la fiesta brava, pero creo que su interés por el tema de *Las corridas* (35) deriva de dos preocupaciones que sí son muy claras en sus libros anteriores: la religión (36) y algunos rincones misteriosos de la vida. Dicen los autores en la introducción:

Hay espectáculos transparentes a través de los cuales puede verse el juego absurdo de la vida. Uno de ellos es sin lugar a dudas el toro. Nada tan absurdo como arriesgar la vida frente a una fiera por satisfacer a una multitud delirante (...). Ya Renato Leduc nos ha hablado agudamente de la relación de las corridas de toros con la religión. Los dramas rituales han ido evolucionando lentamente a lo largo del tiempo hasta hacerse cada vez menos sangrientos y repugnantes, adquiriendo una forma más intelectual. Es indudable que símbolos del desarrollo humano podrían ser, desde abandonar las piedras de sacrificios y las quemaduras de brujos, hasta colocar un peto a los caballos de pica. Pero también es cierto que si el ritual se le quita todo lo que tenga de sangre... termina por morir del todo. Seguimos necesitando conular con el dolor de quienes dan su vida por nosotros. Y sólo entonces los convertimos en personajes de leyenda. Para bien o para mal, en el toro esta circunstancia es abierta, como los

- (35) Para *Las corridas* y las obras teatrales de Solares véase mi "Del teatro y los toros", en *Revista Mexicana de Cultura*, número 135, 29 de septiembre de 1985, p. 11.
- (36) "Religión es --como dice la voz latina *religare*-- la observancia cuidadosa y concienzuda de aquello que Rudolf Otto acertadamente ha llamado lo *numinoso*: una existencia o efecto dinámico no causados por un acto arbitrario sino que, por el contrario, el efecto se apodera y domina al sujeto humano que siembre, más que su creador, es su víctima. Sea cual fuere su causa, lo numinoso constituye una condición del sujeto, independiente de su voluntad. En cualquier caso, al igual que el *consensus gentium*, la doctrina religiosa señala invariabilmente y en todas partes que esta condición ha de coordinarse a una causa externa al individuo. Lo numinoso es, o la propiedad de un objeto visible, o el influjo de una presencia invisible que producen una especial modificación de la conciencia (...). Entiendo que la religión es una actitud especial del espíritu humano, la que --de acuerdo con el empleo primitivo del concepto religión-- podemos calificar de *consideración y observancia solícitas* de ciertos factores dinámicos concebidos como *potencias* (espíritus, demonios, dioses,

heridas. Gracias a esos héroes despedazados por las hostas de los toros, la fiesta ha tenido una grandeza mítica y mística que la ha hecho perdurar a través de varios siglos. (37).

Precisamente en el carácter insólito que adquieren el dolor y el fluir de la sangre, está puesto el énfasis de este libro, ya sea el caso de un toro que le corta la oreja a un torero --quien después, en son de burla, recibirá el mote de El Indultado-- o el de la cabeza de aquel toro que, ya en forma de adorno, se cayó de la pared para herir una vez más a su verdugo.

La mano de Ignacio Solares se ve claramente en algunos capítulos, como el que habla de los fenómenos paranormales en las corridas: "Por su constante trabajar con la muerte, el torero está más cerca del misterio. De ahí las supersticiones, de ahí la religiosidad". Y vienen varios ejemplos de premoniciones, de advertencias de gitanas, de mensajes recibidos en el sueño (como cuando Pepe-Hillo soñó que un hombre barbudo le clavaba un puñal en el pecho y, efectivamente, un toro llamado Barbudo le propinó una mortal cornada). De aquí que Solares reflexione: ¿qué sería de la fiesta brava si los matadores hicieran caso de las supersticiones, de las corazonadas, de los sueños y de las "malas caras de los toros"?

ideas, ideales o cualquiera fuere la designación que el hombre ha dado a dichos factores), que, dentro de su mundo, la experiencia le ha presentado como lo suficientemente poderosos, peligrosos, o útiles para tomarlos en respetuosa consideración; o lo suficiente grandes, bellos y razonables para adorarlos piadosamente y amarlos." C.G. Jung. *Psicología y religión*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1949, pp. 24 y 25.

(37) Las cornadas. pp. 9 y 10.

El trabajo teatral de Solares es tan original y sorprendente como sus cuentos y novelas; ha publicado sólo dos piezas: *Desenlace* y *El problema es otro* (1983).

Aunque su teatro también habla de la presencia de las sombras y de los atroces y estáticos márgenes de la realidad, no se ubica en los terrenos de la literatura fantástica ni de la narrativa extraña. Se sabe que como no le interesa la literatura de cuestionamiento social (38), mejor indaga los problemas de las relaciones personales; y lo hace de un modo un tanto violento.

En *El problema es otro*, Solares nos entrega el diálogo entre un padre que abandonó el hogar, y su hijo, en quien busca consuelo muchos años después. Aunque el hijo le dice que la reconciliación que busca es una cobardía, no deja de aceptar, dramáticamente, que lo hizo mucha falta y que muchas de las locuras de su madre y de su hermana son producto del abandono que el padre quiere remediar tardíamente. *Desenlace* es un texto todavía más dramático, pues señala las secretas infidelidades de la pareja, sus odios taimados y la falta de honradez en los conductos. El lenguaje, como ya había enseñado José Revueltas, sólo sirve como máscara, para ocultar lo que realmente queremos decir.

La brutalidad que manejan ambas obras está en que, sólo después de las confesiones y los diálogos llenos de injuriosos secretos, hay

(38) En *Técnica e identidad. Narrativa de hoy*, afirmaba Solares: "De la poesía, y de la literatura en general, sólo puede nacer angustia por lo no alcanzado. Es pura palabrería y, a la vez, es pura emoción adolorida. El niño que al jugar con su juguete predilecto, lo destruye. Por ello, es también el único

esperanzas de establecer una comunicación diáfana. Tal parece que las relaciones humanas están condenadas al fracaso, como muestra la esposa que protagoniza *Desenlace*. Cuando su marido, al enterarse de todos sus rencores ocultos, le pregunta por qué no se fue con su amante, ella le responde: "¿Sabes lo que realmente me detuvo para no irme de tu lado? Pensar que con quien estuviera iba a sucederme exactamente lo mismo. Incluso aunque me quedara sola: me sucedería lo mismo." (39)

*Serafín* (1985) es una especie de Juan Preciado de los 80: no va a buscar a su padre --pues así se lo pidió su madre-- a Comala, sino al monstruo que es el Distrito Federal. Si en sus libros anteriores Solares se mostraba reacio a incluir problemas sociales, en *Serafín* no tuvo más que destacar la miseria que se vive en algunas ciudades provincianas por su falta de proyectos políticos y económicos.

En *El árbol del deseo* y *Serafín* (40) hay un punto común: la necesidad que tienen los niños de escapar de situaciones atroces y de violencias que padecen a manos de los adultos perversos.

La convivencia del pecado y la inocencia que habíamos visto en los libros anteriores de Solares, vuelve a encontrarse en esta novela:

acto íntimo que podemos alcanzar en un medio como el nuestro. Por ello hay que protegerla de supuestas funciones sociales y políticas y hasta literarias. Que no sea nada. Que no sirva para nada. Así sólo será incursionada por quienes de veros la amen." p. 284.

(39) *Desenlace*, p. 118.

(40) Vid. mi "Juan Preciado de los 80", en *Século*, número 426, 14 de diciembre de 1985, p. 12.

el amor filial de Serafín y la bondad de Alma a quien sorprende tempranamente la maternidad, chocan contra el egoísmo y la promiscuidad de Román, el padre de Serafín.

Aunque la mayor parte de la novela está narrada en tercera persona, encontramos una especie de diálogo telepático entre Serafín y su madre. Cuando Román le pide a Serafín que duerma junto a los hijos de la mujer flacucha con quien por entonces vivía, las negativas de la madre del pequeño resuenan con vehemencia para que escape y no se degrade. Con este recurso, Solares mantiene su voluntad de enriquecer la realidad literaria con elementos "orientales".

Como Solares es un autor que retoma asuntos de sus libros anteriores y los enriquece o les da sesgos distintos, es interesante señalar que Serafín y su padre están inspirados en uno de los casos más patéticos que el novelista recogió en *Delirium tremens*: me refiero al de aquel tipo que, en una cantina, inesperadamente, la emprendió contra un parroquiano a quien vio convertido en perro.

Si la marca de agua de los nueve primeros libros de Solares estaba dada por la transmigración de las almas, el sentimiento de culpa, la telepatía, la intuición, el presentimiento, las sorpresas del inconsciente y las apariciones oníricas, religiosas y étlicas, en su décimo texto sucede algo semejante. (41)

*Casas de encantamiento* (1987) fue escrita para un concurso de novela sobre la ciudad de México y, como era de esperarse, había que

(41) Vid mi "Los poderes del deseo", en *Sábado*, número 523, 10 de octubre de 1987. p. 8.

señalar sus mutilaciones, sus horriblos atractivos, su crecimiento desbocado y sus problemas sociales, que alcanzarían un momento climático con los sismos de 1985. Para esto, Solares no se esclavizó a la *Guía roja*, sino "dio rienda suelta a su fantasía y hasta utilizó fragmentos de relatos anteriores y de novelas como *Serafín* y *Anónimo*.

Formalmente, se trata del soliloquio de un tipo que encuentra el diario de Javier Lezama y lo comenta con un profesor que era dueño de una casa de huéspedes ubicada en Alvaro Obregón.

Javier Lezama era casado, tenía una hija y padecía un difuso sentimiento de insatisfacción. La novela comienza cuando nos enteramos que murió atropellado por un mustang en un eje vial, después de una noche de insomnio, llena de inquietudes por lo desazonante que le resultaba su deseo de volver a un pasado --40 años atrás-- donde reencarnó en un hombre que podía ser su padre, su tío o algún otro familiar. Todo su miedo radicaba en una certeza obsesiva: "hasta en la reencarnación opera el único sistema que, por lo visto, mueve a la creación: el deseo". (42)

Hay un hecho curioso digno de señalarse: como Javier muere en febrero de 1986, una semana después de cumplir los 41 años de edad, Solares juega con su propia muerte, pues él nació en enero de 1945, en Chihuahua, estudió con jesuitas y, en la ciudad de México, tuvo el trabajo de reportero, igual que Javier, quien suponía que la escritura

tiene poderes mágicos porque sólo ella penetra el misterio y muestra la sombra. Esto le dijo Solares a los autores de *Periodismo interpretativo*: "El papel del escritor sería el de conservar el mensaje oculto que el mundo tiende a perder cada vez más, preservando y transformando, en la medida de lo posible, el contacto con el espíritu. El escritor debe conservar el aliento del espíritu.

"Se trata, finalmente, de un problema religioso, porque la vida, más que un conflicto por resolver, es un misterio en el cual hay que adentrarse. Esta es la clave de muchas cosas". (43)

La reencarnación de Javier se dio por su deseo de conocer a una mujer de la que encontró un bolso con su credencial y dos pesos. El estaba preparando un reportaje sobre la reconstrucción del cine Olimpia cuando tuvo una *entrevisión* donde la mujer y algún familiar suyo se encontraban en la misma función. Armado con la credencial perdida desde hacía 40 años, se dirigió al Teatro de la Nación para evocar los tiempos en que todavía era el Teatro Esperanza Iris. Y allí fue donde su deseo le mostró que el tiempo no es sólo presente, sino que el pasado nos asalta... y pisó la entrada del túnel para buscar empleo como reportero en *La Prensa*, entrevistar a Vasconcelos, hacer "predicciones" del mundo de donde venía --era capaz de señalar con todo detalle lo que sucedería en una corrida de toros-- , recorrer una ciudad todavía sin el edificio de la Lotería Nacional y sin la Torre Latinoamericana y, fundamentalmente, para encontrar y poseer a Margarita Vélez, la mujer de la credencial. De aquella

reencarnación hacia atrás conservaría una foto donde estaba con el regente Rojo Gómez pero, sobre todo, la atracción por aquella mujer que no lo detenía en aquel tiempo ni lo dejaba permanecer en ésta.

(44)

Ya de vuelta de su reencarnación, en medio de su inquietud, Javier se siente atraído por los papeles de Luis Enrique Bautista, un tipo que se aventó del Edificio Nuevo León el 17 de enero de 1935, quizá porque tuvo una visión de lo que pasaría y no soportó vivir la tragedia junto a su mujer y sus hijas.

Bautista planeaba escribir un libro sobre la ciudad de México, compuesto con reportajes, cuentos y entrevistas, pues creía que el Distrito Federal estaba en plena destrucción y que había que acelerarla para que renaciera de sus propios escombros. Entonces Javier decidió ser coautor del libro que el suicida iba a escribir, con el único propósito de darle sentido a las vidas de ambos.

El vértigo que produce la lectura de *Casas de encantamiento* llega a su punto culminante cuando Solares atribuye la autoría de su cuento "La ciudad" a Luis Enrique Bautista y, un episodio que no aparece en *Delirium tremens*, como reportaje, se lo adjudica a Javier Lezama. Así resulta que *Casas de encantamiento* es la fusión de los papeles de Bautista y los reportajes y reflexiones que, en sus dos vidas, hizo Lezama; es el libro que anhelaron escribir los dos muertos.

(44) Quizá con estas palabras que Solares dijo a Carbonell y Mier pueda entenderse su fe en los acontecimientos extraordinarios: "Todo se resume en un sentir que la realidad del mundo intangible



--Para empezar, quiera preguntarte si tienes un interés explícito por la literatura fantástica.

-- Siempre me ha costado mucho trabajo distinguir a la literatura fantástica de la realista, para encasillarla en dos términos, cosa que ya de entrada me parece un problema. Pero vamos a pensar y a suponer que hubiera una literatura fantástica y otra realista. Desgraciadamente me sucede aquello que, en una ocasión, cuenta Freud que le sucedió cuando llegó a visitarlo Dalí, quien lo fue a ver con unos materiales del grupo surrealista para manifestarle su solidaridad con los puntos de contacto que había entre el padre del psicoanálisis y esa importante corriente que ha marcado toda la cultura de este siglo. Después de ver algunos trabajos de la escritura automática y de la pintura surrealista, Freud contestó algo que era como para desplomar cualquier movimiento literario de cualquier época: dijo que encontraba mayor manifestación del inconsciente en una novela de Zola. Fíjate lo que estamos diciendo: estaban los padres del surrealismo mostrándole al padre del psicoanálisis ese material artístico que es

que llevamos dentro conlleva siempre una sensación de porosidad. Lo importante, lo verdaderamente trascendente se escapa y se ofrece sólo en algunos casos y a ciertos privilegiados. Es pensar que sólo los elegidos son partícipes de la realidad real. Entonces, es como sentirse desubicado. Es tener la certidumbre de que estás inmerso en un mundo que no puedes tocar, y en el que ves los cosas sin ver en realidad. Y es tener la certeza de que a tu alrededor hay más, intuirlo y, al mismo tiempo, no poderlo encarnar. Es poder sospechar que la realidad no es, precisamente, lo real.

"La literatura resulta, así, el medio ideal para encarnar ese universo. Por eso al escribir intento que esos fantasmas se me aparezcan". p. 90.

producto del inconsciente, y el encontraba en el naturalismo una mayor manifestación del inconsciente. ¿Qué significa esto? Que quizá, como decía Conan Doyle, la realidad es muchísimo más misteriosa que la ficción. Yo realmente nunca he podido saber, o percibir, o concretar, dónde está la frontera entre la literatura fantástica y la realista. Recuerdo que uno de los primeros comentarios que se le hicieron a *El hombre habitado* decía que se trataba de cuentos muy realistas; qué curioso. Decían que eran cuentos demasiado apegados a una vida cotidiana y plana. Por supuesto que en *Anónimo* ya hay un tema más directamente relacionado con lo fantástico, pero te puedo decir que todo está reportado de la misma fuente.

--¿De dónde sale tu experiencia del burdel de tu primera novela.

*Puerta del cielo?*

--Así de golpe no tengo ni idea. No te podría decir exactamente de dónde. Si en algún momento surgió la necesidad de plasmar allí un burdel es porque estaba en el contexto de la experiencia personal y literaria. Cuando uno escribe por una motivación esencial y personal, es muy difícil decir hasta dónde llega la experiencia personal y hasta dónde llega la experiencia literaria. Te puedo asegurar que en una gente apasionada de los libros, a los 20 años, una lectura puede ser una experiencia tan real como la del burdel.

Lo que sucede es que para un autor apasionado de la escritura, que lo que quiere no es tanto vivir sino escribir, necesariamente la realidad se vuelve ficción. Este problema de la experiencia vivida y la leída es un poco como el psicoanálisis, donde ya no importa lo que viviste o lo que soñaste: todo es material de análisis.

--¿Qué papel desempeñan en tus libros la pesadilla y el sueño?

--Volvamos a lo mismo. El sueño, en tu experiencia, es inseparable de la realidad. En el sueño hay un corredor, un pasillo que te lleva a sus últimas consecuencias: la pesadilla. ¿Qué es la pesadilla ya en este contexto? Es la explosión de todo aquello que ha estado acumulado, tratando de ordenarse, y de repente se desordena. La pesadilla podría ser el *delirium tremens*, que es una pesadilla vivida con los ojos abiertos, con un elemento exterior motivante que es el alcohol y que provoca una lesión cerebral. Pero cuando ya estás jugando con todos estos elementos fantásticos y no delimitas terrenos, eso ya no importa. En la literatura todo se vale; por eso es genial el Marqués de Sade, porque es uno de los casos más notorios de una imaginación sin límites. El único problema que tiene el escritor es la censura a su propia imaginación. Es el único límite al que te puedes enfrentar, porque una vez saltada la imaginación no sabes hasta dónde te puede llevar; la prueba está en que los personajes que valen se le escapan al autor, porque se le escapan a la imaginación. Por eso es genial el Marqués de Sade; él se atreve a imaginar lo que nadie imagina, y además lo escribe.

--¿A qué obedece la presencia casi constante de la religiosidad en tus libros?

--La religión llegó a ser un problema tan esencial en mi vida, que no tuvo más que plantearse en mis escritos. Es como si hubiera tenido un trauma brutal con mi padre. Si hubiera tenido un choque con mi sociedad o mis circunstancias políticas, seguramente hubiera enfocado mi trabajo hacia eso. Por equis razón, no te sobría decir por qué, en

algún momento la religión se volvió mi problema existencial. Esto lo ha tratado también el psicoanálisis: hay un momento de tu vida en que te planteas una pregunta básica, que es la que va a marcar tu actuación. Yo, que estudié con Jesuitas, en lugar de dar de patadas -- y quizá más sanamente-- introyecté la religión y la volví un problema personal. Me creí los planteamientos que me hacían con toda la duda que implicaba, pero además resulta que encontré un apoyo fundamental en los escritores que admiraba, desde Dostoiévsky hasta Graham Greene o Georges Bernanos. ¿Y qué pasó? Que en cuanto avanzaba en el terreno de la literatura, más buscaba agua para mi molino. Escritores que también hubieran cuestionado su existencia a través de ese problema. Así llega un momento en que todo lo que ves en tu realidad y lo plasmas en tus libros, ya está contaminado por eso. Puede ser desde el planteamiento de los alcohólicos hasta la huida de dos niños. Ya todo para ti tiene sin remedio carácter religioso. Pero hay una cosa que es muy importante: el problema religioso en la literatura no es el que se dice, sino el que no se dice. Creo que lo importante de los escritores no es lo que te dicen, sino lo que te dejan de decir. Ese es el problema: los agujeros negros que deja tu obra; aquello que obviaste, aquello que creíste tan claro que no lo dijiste. Fíjate en el caso de Balzac, que para mí siempre ha sido un autor profundamente cristiano. He leído artículos sobre él donde dicen que es casi un sociólogo. Sin embargo tú lo lees y encuentras la problemática religiosa de una manera brutal, absoluta. Quizá tengo oídos para escuchar eso, por mi problemática particular. Sin embargo, la crítica no lo ve; a mí me pasa con una serie de autores.

--¿Pueda hablarse de una mezcla entre lo sagrado y lo profano en tu trabajo literario?

--Mira, hay un autor que en mí influyó muchísimo y que ni siquiera es escritor: Luis Buñuel. El punto de vista que tiene Buñuel sobre la religión a mí me dejó una marca definitiva. Esa especie de profanación de la religión, de romper el mito creyendo en él, a mí me marcó muchísimo. Lo sagrado es algo que está ahí para profanarlo, para meterte en sus entrañas, no para adorarlo. Por eso siempre he preferido al Marqués de Sade antes que a cualquier apologista cristiano. Es mucho más interesante el que reniega y cree. Como dice Dostoiévsky: cualquier fe debe pasar por el tamiz sagrado de la duda; si no hay duda no hay creencia. Los elementos dialécticos que hay en la religión son muy atractivos para cualquier escritor que se interese por lo fantástico. Encuentras ahí una serie de controversias y trascendencias que de otra manera son muy difíciles de hallar. Lo fantástico, en sí mismo, se limita, se te queda aquí en la tierra, en los pies. Cuando trasciendes eso y empiezas a abrir otra posibilidad, le das a la vida una dimensión más atractiva.

--He observado que, al menos en *El árbol del deseo* y en *Serafín* retomas anécdotas o personajes de libros anteriores. ¿A qué se debe esto?

--Quizá he caído en una especie de familia, porque los personajes se me cuelan y viven para mí mucho más de lo que yo quisiera en un momento. Es como si no terminaras un sueño, porque ellos reviven; te despiertas y todavía están ahí. Hay personajes que no terminas de soñar y tienes que darles oportunidad de que digan lo que no pudieron

decir antes.

--¿Qué tan literariamente está trabajado *Delirium tremens*, en otras palabras, qué tan reales fueron los casos del libro?

--Los casos son absolutamente reales. Eso me preocupaba tanto que pedí al director del sanatorio Lavista el prólogo donde se testificara que los casos eran reales. Yo sólo trabajé en la edición de lo que me dijeron y ya sabes que tú le metes cosas de tu cosocha, porque cuando le das forma al material y de 110 casos escoges 11, armas las partes de acuerdo a tu propia problemática.

El tema lo encontré en un libro de Elio Canetti --*Masa y poder*--, donde decía que el *delirium tremens* se podría interpretar psicoanalíticamente como se hace con un sueño. Entonces dije ¿por qué no me acerco a gente que ha padecido el *delirium tremens* e intento interpretarlo? Y así empecé a buscar qué se había investigado sobre el tema y sólo encontré una tesis griega --que CONACYT me consiguió y tradujo--; era un planteamiento científico, pero no encontré ningún estudio a fondo sobre el *delirium tremens*. Dije entonces: ante esta carencia, yo sólo puedo contribuir con un reportaje; yo nunca quise hacer un estudio, sólo pretendía un trabajo donde los personajes fueran diciendo sus cosas y la interpretación se diera sola.

--¿No te interesaría, en el fondo, buscar el lado humano de este problema tratado con cierta frialdad científica?

--Más que eso, me gustaría haber encontrado el lado mágico. Es extraño, pero cuando había terminado el libro, me encontré con algo

que dijo Carl Gustav Jung: él sostuvo que el alcohol es un medio para bajar una serie de sueños que están en el inconsciente colectivo. ¿Por qué aparecen ángeles, ratas y demonios? Porque están en el inconsciente colectivo y el alcohol no hace más que bajarlos. Lo que se está planteando no es tanto el problema de un borracho; se está planteando un problema de magia. Hay atrás una serie de elementos que muestran que el asunto es más complejo de lo que parece. No es el simple nivel de loquitos y borrochitos; son personas que te dan referencias que nos conciernen a todos.

--En una entrevista con Dolores Carbonell y Luis Javier Mier, señalabas que la imaginación es un don que no tenías. ¿Sigues pensando lo mismo?

--Lo que pasa es que yo siempre me sentí más periodista que escritor. El reportaje me parecía sensacional. Yo hacía un buen número de reportajes, para *Excélsior*, de la más diversa índole: viajé a Transilvania para hacer la historia de Drácula, escribí sobre las fronteras de México, etc. Así surgió la necesidad de plantear algo que veía como una profesión lateral: el ponerle imaginación a las cosas. De ahí vienen los cuentos de *El hombre habitado*.

--¿Serafín, visto su acentuado realismo, es una ruptura con tu trabajo anterior?

-- Cambié de ambiente, pero creo que también hay un tratamiento fantástico. Es como si de repente te dan ganas de viajar; te cansas de la ciudad y te vas al campo. No hay mayores pretensiones, es un simple ejercicio.

## ARMANDO RAMÍREZ: LA REIVINDICACION DEL BARRIO

Al novelista Armando Ramírez (México D.F., 1949) los fariseos han querido cerrarle las puertas del templo del arte. Pero él las ha abierto a patadas y con cullidos, pero sobre todo con trabajo. Porque tiene lectores que no sólo ven en sus libros sociología --que sí la hay--, sino placer, humor y un sentimiento de satisfacción por ver que su mundo no sólo se nombra, sino se estiliza, se maquilla y, a veces, se cubre de andrajos para presentarse en sociedad.

La obra de Armando Ramírez (45) hace de la onda y, al mismo tiempo, la niega de manera contundente. Para que se gestara *Chin chin el teporocho* (1971), el autor tuvo que leer los libros que José Agustín y Gustavo Sainz publicaron en la segunda mitad de los 60. Ellos le infundieron valor para poner en escena a un puñado de adolescentes que se expresaron sin el menor respeto a la gramática y a los buenos costumbres. Pero sus personajes ya no eran muchachitos

(45) Para comentar la obra de Armando Ramírez, me basé en una serie de artículos que publiqué en la revista *Tiempo* --números 1986, 1987, 1988, 1989 y 1990-, que aparecieron en las siguientes fechas y páginas: 26 de mayo, 2, 9, 16 y 23 de junio, pp. 57, 54, 57, 65 y 55, 1990.



relajientos que sabían inglés, eran hijos de profesionistas y vivían en las colonias Condesa o Narvarte. No eran lectores de obras prestigiadas sino de revistas de monitos; escuchaban rock pero también cumbias y mambos; no hacían la historia de una colonia sino reivindicaban un barrio. Por eso, en su segundo libro, *Crónica de los chorros* mil días del barrio de Tepito (1973), Romérez daba distintas versiones muy significativas cuya sola mención era un reto: "Tepiscoloyo de los tunas (...) Tejeringo el chico (...) Tecseguroquetevogustar y de vicio la vas a agarrar". También, de manera desafiante, consignaba algunos recortes periodísticos que hablaban de Tepito: "Julio Castillo, en sus principios, ponía obras de teatro en la vecindad donde vivió, en Tepito, o la vez que decenas de ratos corrían por el escenario (...) Tepito, tradicional barrio del boxeo, bolsa capitalina de cosas robadas, mercado de baratijas y todo aquel objeto o joya perdida (...) Barrio típico que ha sido corte capitalina de los milagros, el de Tepito resalta como ejemplo del peor desarrollo urbano, nos remite a *Los hijos de Sánchez*. Ha donado, sin embargo, una incalculable aportación: un santo y seña idiomático, generado como defensa maliciosa y como estilo de expresión de singular ingenio." (46)

Más que una imitación o una versión "naca" de la onda (47), los libros de Romérez se propusieron dar una visión de Tepito con unos ojos de Tepito, con un habla y con una escritura de Tepito (48).

(46) *Crónica...* pp. 20-26.

(47) *Repeticiones*, de Margo Glantz, p. 128.

(48) Los primeros editores de *Chin chin...*, en la contraportada incluyeron esta nota: "Los Editores de este libro singular, ovalo-

Y creo que aquí está una de las mayores aportaciones de Ramírez: por primera vez en la literatura mexicana, los jodidos se expresaban como jodidos, sin atenuantes. Por esto su escritura fue desaliñada, sus argumentos atroces y, en todos sus libros, hay una buena dosis de costumbrismo. No se me escapan otras escrituras violentas y soeces como la de Rubén S. Mallén, pero ninguna tuvo la capacidad revulsiva de la de Ramírez. Antecedentes de personajes patibularios y de recreaciones de barriada y lengüaje marginal los hubo (49), pero sin la fuerza y el vigor de Armando Ramírez. Además, en ellos aparecía un gesto paternal y se escribía sobre los muy pobres sin pertenecer a su clase.

La calidad y la poca atención ortográfica que se le han reprochado no son cosa del otro mundo. Guillermo Cabrera Infante lo hizo desde 1960 en *Así en la paz como en la guerra* y, para no darle vueltas al asunto, recordemos que es una característica de nuestro idioma:

A través de toda nuestra tradición hispánica, ha habido una impresionante cercanía entre lengua literaria y lengua popular. Prescindiendo de ciertas corrientes que se suelen llamar barrocos o preciosistas, y que se dan, intermitentemente, en toda nuestra historia literaria --el escritor tiene el derecho de huir de la expresión manida y forjarse una lengua del arte--, parece que lo constante más visible es cierto realismo o populismo

dos con el documento autógrafa que en el interior se reproduce en facsimile, presentan al público lector estas páginas TAL CUAL FUERON ESCRITAS por su autor, en el sincero afán de respetar al máximo el espíritu de un documento que es más humano que literario".

(49) Tenemos, por ejemplo, *Ojalá te mueras*, que Rafael Ramírez (a) Arlés escribió en 1943. Publicó la novela en edición de autor, en 1947, y Gustavo Sainz la rescató en 1982.

lingüístico, que ha dado obras tan representativas como las novelas de caballerías, el romancero, el teatro clásico, el *Quijote*, la novela de Galdós. Escribir como se habla ha sido ideal del Español desde Juan de Valdés hasta Unamuno. Y aunque ese ideal es en realidad inalcanzable, vale como ilusoria meta de aproximación. (50)

Desde *Chin chin el teporocho* críticos y lectores observaron una escandalosa ausencia de ortografía que tenía una explicación: estábamos ante el primer libro de un joven que vivía en una zona marginal, en una vecindad ubicada a un costado de la cárcel de la Vaquita. Estaba ansioso por darle voz a su barrio, por mostrar sus pequeños placeres, sus conductos típicos y todas sus violencias. Su modo de escribir quería reflejar el habla de un grupo de tepiteños -- es necesario señalar que no todos en Tepito carecen de dinero, sino que hoy un grupo de fayuqueros y comerciantes acudados-- con un afán realista desmesurado. En una nota donde Ramírez señala que está consciente de su escritura, dice: "estaba borracho de realidad, creo que hasta le quería dar una congestión realista, pero pierdan cuidado que yo se está restableciendo de esa dolorosa, gacha y a la vez penosa enfermedad, que por mal nombre se le conoce como ¡Vida! (51)

*Chin chin el teporocho* es la narración que de su vida le hace Rogelio González (\*) a Armando Ramírez. Se trata de la historia de un

(50) Angel Rosenblat, *Lengua literaria y lengua popular en América*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1969, pp. 6 y 7.

(51) *Chin chin*... pp. 20-25.

(\*) Le decían Chin chin porque a menudo usaba esa expresión. Lo de teporocho viene porque se precipitó en una vida de borracho miserable: "ser teporocho es llegar a ser nadie, es no importarte nada, ni tu vida, ni tus hijos, ni tu esposa, es perderlo todo, es llegar a no tener ni madre".

joven huérfano que vive con sus tíos en Tepito. Trabaja en un supermercado y vive un romance con Michel, hija de un español dueño de una tienda de abarrotes. Tiene dos primos de su misma edad: Víctor y Sonia. Ella morirá después de una golpiza que le dieron el dos de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas; él muere asesinado por Rubén, un hampón vendedor de marihuana que explota la homosexualidad del abarrotero. Finalmente, cuando Chin chin se casa con Michel, mata a Rubén para vengar a su primo y para liberar a las hijas del español de las infamias que les hacía padecer.

La novela contiene algunas bromas que entre Chin chin y quien escribe el libro le hacen al lector. Además, Ramírez entrega varios rasgos típicos de la vida de Tepito: los baños y borracheras rituales de los sábados, la propensión a los golpes, la extrema susceptibilidad ante los mentadas de madre, la falsa huida de la realidad que emprenden los toporochos, los adulterios entre compadres, la promiscuidad, los crímenes granguñolescos, las extorsiones policíacas y las estancias en la cárcel. Además, a lo largo de todo el libro encontramos una amarga visión del mundo: "Todos hemos perdido --habla agnes camina alrededor del cadáver de ruben.-- o no quizás este gano, murio ya no volviera a revolcarse en el lodo, en el lodo de esta vida, que vale, lo que vale un cacahuote, nada o casi nada, a la que todos nos aferramos como los cerdos cuando juegan en el lodo". (52)

Desde este su primer libro, Armando Ramírez mostró la innegable capacidad que tiene para narrar natural y amenamente.

En *Crónica de los chorrocientos mil días del barrio de Tepito*, Ramírez puso en juego ingeniosos recursos formales para narrar la vida de cinco personajes típicos: un obrero, un ratero, una prostituta, un boxeador y un comerciante. Ramírez sólo aparece como *encuentrador* de varios rollos: en 1957, durante el temblor, se abrió la tierra y antes de que volviera a cerrarse, el encontrador -- de apenas ocho años de edad -- halla unos papeles amarillos y maltratados en una de las caras interiores de la corteza terrestre; a los doce años, jugando a Rin tin tin, se topa con más papeles debajo de una viga de un cuarto de vecindad; un amiguito le regala otras hojas que completaban el manuscrito.

Primero aparece Obrero, de 50 años, con dos mujeres, un ataque al corazón y 15 hijos que son borrachos, marihuanas, prostitutas, boxeadores, vagos y braceros. Es cínico y querendón; muere accidentalmente cuando a un carnicero se le zafa un cuchillo que lo degüella. En él encontramos una de las mejores caracterizaciones del tipo alburero.

Luego aparece Ratero, sometido a tortura por dos agentes. Para hacer tiempo mientras los presenta con un comprador de *chueco*, lo llevan a un cabaret de donde se les escapa. A espaldas de la Plaza de Garibaldi, derriba a uno de sus perseguidores y le destiuce la cabeza con una piedra enorme. Al llegar a los baños públicos que están junto al mercado, lo asesina con un puñal el hermano de un tipo a quien había *enfierado* tiempo atrás.

Prostituta es una curiosa mujer que al mismo tiempo que anda en busca de ella misma, llena de dudas, es amante de El Sabio --un joven que le compone poemas--, recibe al Negro como su padrote y se deja

En *Crónica de los chorros* mil días del barrio de Tepito, Ramírez puso en juego ingeniosos recursos formales para narrar la vida de cinco personajes típicos: un obrero, un ratero, una prostituta, un boxeador y un comerciante. Ramírez sólo aparece como *encuentrador* de varios rollos: en 1957, durante el temblor, se abrió la tierra y antes de que volviera a cerrarse, el encuentrador -- de apenas ocho años de edad -- halla unos papeles amarillos y maltratados en una de las caras interiores de la corteza terrestre; a los doce años, jugando a Rin tin tin, se topa con más papeles debajo de una viga de un cuarto de vecindad; un amiguito le regala otros hojitos que completaban el manuscrito.

Primero aparece Obrero, de 50 años, con dos mujeres, un ataque al corazón y 15 hijos que son borrachos, marihuanos, prostitutas, boxeadores, vagos y braceros. Es cínico y querendón; muere accidentalmente cuando a un carnicero se le zafa un cuchillo que lo degüella. En él encontramos una de las mejores caracterizaciones del tipo alburero.

Luego aparece Ratero, sometido a tortura por dos agentes. Para hacer tiempo mientras los presenta con un comprador de *chueco*, lo llevan a un cabaret de donde se les escapa. A espaldas de la Plaza de Garibaldi, derriba a uno de sus perseguidores y le deshace la cabeza con una piedra enorme. Al llegar a los baños públicos que están junto al mercado, lo asesina con un puñal el hermano de un tipo a quien había *enfierrado* tiempo atrás.

Prostituta es una curiosa mujer que al mismo tiempo que anda en busca de ella misma, llena de dudas, es amante de El Sabio --un joven que le compone poemas--, recibe al Negro como su padrote y se deja

enamorar por un viejo médico espantacigüeños a quien le dicen el Certiz. Su modo de pensar es determinista y se suicida clavándose un puñal en el sexo.

En boca de Concholita, una suerte de alma en pena o de ángel de la guarda, queda la historia de una vecindad de la Plaza de Fray Bartolomé de las Casas: en el uno vive Eucario el Carioquero, vendedor de marihuana; en el dos, Tortuga D'Artagnan, casado con una vendedora de caldos de pollo; tuvo 15 hijos entenados; en el cuatro vive un carnicero apodado el Siempre-viva; en el cinco habita Andrés Beatitud, un tipo parecido a don Quijote; en el seis Kan, un oficial de todo y maestro de nada; los del siete eran fantasmas que un día se fueron al cielo; la del ocho es una prostituta que después de muerta se apareó en las azoteas; en el nueve vivieron 10 hermanos que se quedaron huérfanos. Se sacaron la lotería y se fueron a vivir a Palenque, pero dejaron cerrada la vivienda a perpetuidad "para que no se fuera a salir lo que se quiere olvidar".

Hasta aquí queda la enumeración de los inquilinos de la vecindad --con 25 viviendas y cuatro excusados colectivos--, porque Concholita pasa a narrar la historia del zaguán: los vecinos se lo fueron a robar de un puenteón luego de enterrar a un señor a quien le oían muy feo los pies.

Boxeador es Rómulo Aragón; nació en la Plaza de Fray Bartolomé de las Casas y a los siete años lo abandonaron sus padres. De chicos, él y su amigo Pemo aspiraban a ser boxeadores o agentes de la policía para salir de la miseria. Boxeador también sucumbe por arma blanca.

Comerciante es el último personaje del elenco. Tiene un bazar y vive el sueño de todos los anticuarios pues encuentra llenos de centenarios los cabeceros de una cama. El también muere por arma

blanca.

En lo que Ramírez llama "Grand finale", todos los personajes se reúnen para jugar a los encantados y darle así al libro la estructura novelesca que los cinco relatos independientes no se habían propuesto. Si cada relato giraba en torno de una figura central y era independiente, entre todos hacen la historia sangrienta de un momento de Tepito.

*Pu* (1977), que cuatro años más tarde sería rebautizada como *Violación en Polanco*, es una de las novelas más violentas --léxica y temáticamente-- que se han publicado en México. Incluso para que se editara tuvo que llevar el prólogo justificativo de un criminalista como el doctor Alfonso Quirce Cuadrón. En la presentación se dicen cosas como las siguientes:

El delito es solamente un reflejo de la sociedad, el delito es un espejo en que ésta se refleja, agrádele o no.

El crimen interesa al abogado penalista, antes que al moralista, al sociólogo, al psiquiatra, al psicólogo, el estadígrafo y también al literato y desde cada uno de estos ángulos puede observarse y analizarse el delito, pero éste no se produce al azar, es el producto de su medio, del hombre y de su sociedad; son los tres factores importantes que lo crean (...). El tema de esta novela no es la Justicia ni el bien, es el del sexo en sus formas más primitivas, "naturales" o vegetativas, incluso animales en sus formas desviadas; pero por anormales que sean, la patología también es un hecho natural y tiene sus principios.

Mitos, sueños, cine y novelas son benéficos a la humanidad, puesto que permiten hacer la "catarsis", purgarse y "vaciar" de aquello que está a presión o puede dañar. (53)

La novela cuenta el secuestro que tres jovencitos hacen de una



señora de Palencia. La suben en un camión y la van violando y golpeando al mismo tiempo que hacen un recorrido por los barrios más pobres de la ciudad de México: salen por Reforma y pasan por Perolillo, la Nueva Atzacolco, San Juan de Aragón, el Cerro del Peñón, Iztacalco, Ciudad Nezahualcóyotl, la Aurora, Iztapalapa, El Moral, Ignacio Zaragoza, San Lázaro y Lecumberri para terminar en el gran canal de desagüe donde la sacrifican enterrándole una varilla en el sexo.

La narración de este viaje se alterna con lo que ocurre en un cine donde se reúnen prostitutas, homosexuales, padrotes y drogadictos. La atmósfera de violencia, marginalidad, rencor social y sexualidad desbordada es la que engloba ambos relatos para surtir un efecto atroz en el lector.

*El regreso de Chin chin el tepalcate en: la venganza de los jinetes justicieros (1979)*, título del cuarto libro de Armando Ramírez, sirve para llamar la atención no nada más sobre lo insólito y acertado de sus títulos, sino en general sobre el tono juguetón que campea en muchas páginas de sus libros.

Nuevamente aparece Chin chin, ahora para contarnos la historia de su tía Chepa quien resulta una mujer fatal pues por ella se matan un panadero y un carnicero. Luego llega a su vida un boxeador que pelea por el campeonato mundial para ganar dinero y poder operar a la hijita ciega que tiene Chepa.

El regreso... echa mano de los recursos de la radionovela y de las revistas de historietas. Esto se debe a que Chin chin lo va contando --como si improvisara un guión radiofónico-- un episodio cada noche al narrador y en todas las sesiones lo deja en un momento emocionante para que acuda al otro día con renovado interés. En el

volumen también aparecen manitas, es decir, los dibujos que Chin chin le regala el narrador. Estos recursos, junto con la historia del Gato Mecías que es guadalupano y todo se lo debe a México y a su *manager*, además de la historia de espionaje en que se ven envueltos Chepo y el Gato, no hacen sino acentuar el carácter paródico del libro. Precisamente lo de la venganza de los jinetes justicieros es también un remedo de los títulos ridículos de ciertas películas mexicanas como *El hijo del charro negro* y *La maldición de la momia azteca*.

*Noches de califas* (1982) aparece como las evocaciones de un reportero a quien conoceremos como el Sugi. El fue aprendiz de padrote y una suerte de chofer de Mocho Prieto, el califa mayor.

Desde un cuarto de la calle Peñón, en Tepito, el Sugi evoca y traza la figura de su instructor y lo identifica como un príncipe, como un caballero águila o como un rey sarraceno: Mocho recibe su apodo como una afirmación de su hombría y a menudo insiste en que nunca se raja, porque sólo se abren las viejos y los putos; tiene 39 años "bien cuidados como corresponde a un padrote de primera"; se viste pulcramente, lee *Alarma* y *El Esto* y se perfuma cuidadosamente porque "la locioncita [es] para la excitación --el golpe bajo o la pancha y el piquete al culo--". Es también un tipo parodístico porque "se persigna con toda la devoción de un asesino, con toda la capacidad infinita de un perdedor". Sus expresiones son atroces --"Verga me dé Dios que de la nalga yo me encargo"-- y tiene, además, una filosofía de la vida: "nunca llorar, nunca condolerse, nunca confiar, nunca pedir, nunca de los nunca

hablar de más". (54)

El argumento de *Noches de califas* vuelve a ser granguañalesco: Macho Prieto se enamora de una jovencita destrampada y ésta, al acostarse con el Conde, otro vividor a quien Macho había instruido en el arte de la "padroterapia", provoca que los dos mucarras se enojen. Ella se suicidó pero Macho cree que el Conde lo mató. La noche del 14 de febrero de 1973, el día del amor en que también se recuerda la matanza de gangsters de Chicago, Macho sabe que las cosas no pueden quedar así y decide, para celebrar la muerte de su amada, que ese día tiene que haber más sangre; debe hacerse un sacrificio. La víctima puede ser él o Conde, el cuchillo lo decidirá. Y en medio del ambiente de un salón de baile de la Merced --que es el Nader disfrazado de California Dancing Club--, los dos padrotes se acuchillan cinematográficamente luego de que los minutos de ese día de San Valentín han transcurrido a ritmo de cumbias, danzones, boleros y cho-cho-chás. Aunque Macho triunfa sobre Conde --que era "risueño, ojete, culero, malamigo"--, quedar con vida no lo satisface y, como Chin chin el teporocho, se entrega a la muerte en vida porque se convierte en un loco mugroso.

*Noches de califas* no es solamente un buen ejercicio narrativo, sino, ante todo, un libro cachondo, sensual, como pocos se han escrito en los últimos años en México.

*Tepito* (1983) es un libro que oscila entre el cuento y el ensayo y tiene como objetivo presentar los espacios y los personajes.

típicos del singular barrio: el patio de vecindad, el zaguán ("es el resquicio donde se evade el drama que impide que la tragedia sea el género del barrio. Porque en la tragedia no hay absurdos, no hay guiños a la vida, no hay ganas de cotorrearle a la fatal existencia. Aquí lo picaresco, lo tragicómico, lo absurdo, lo mágico, conforman un agrícolce género que no creo que se pueda encasillar en los que han inventado los teóricos de los géneros"), la esquina de la cuadra, tan acogedora como la sala de la casa, el campo de fútbol ("zona vivificante"), la banqueta como espacio para el comercio, la corpa ("hecha de giros de la vida y tablas mal clavadas") y los baños públicos donde se curan los efectos de la borrachera.

Como personajes característicos encontramos a los boxeadores frustrados, los tiras prepotentes, los bolideros, los feyuqueros ascaudados, los evangelistas que trabajan en la Plaza de Santo Domingo, los chachereros, los anticuarios que son maestros en el manejo de los sueños de sus clientes, los rateros y los teprochos, siempre con su costal de amarguras a cuestas: "ser teprocho es una enfermedad también, pero de la vida, es absolutamente contemplar la existencia desde la orilla del desencanto, del desencanto social, cultural y económico. Es aceptar los riesgos del alcohol y negar toda posibilidad social de poder existir: mugre, dormir donde agarre la noche, comer lo que queda en la basura, romper los familiares o amistosos y esperar qué ofrece la vida el día siguiente". (55)

La fiesta de 15 años, para los muchachos de barrio y de los

clases medias, no sólo es un rito de iniciación social sino, en muchas ocasiones, sexual. Este asunto le sirve a Armando Ramírez para armar *Quinceañera* (1987).

Se trata de una historia de amor y del contraste entre las concepciones del sexo que tienen Cecilia y Alejo (de los dos...): él está chapado a la antigua --cree que su novia debe llegar virgen al altar, pues las putas están para sacar los instintos-- y ella responde al imperio de los sentidos. (56)

A fin de cuentas, triunfa la inclinación espontánea sobre las lucubraciones morales. Y aquí entra en escena uno de los tipos que Ramírez ha echado a andar por nuestros recientes letras: el califa o padrote. El no sólo vive de las prostitutas, sino sabe destripar cristianos y es dueño de los secretos de la sensualidad; lo mismo es hábil para poner un vale que para seducir con el tacto, con el roce y con el aliento a quien se presenta en sociedad.

En esta novela el escenario es, como en las anteriores del autor, el viejo centro de la ciudad de México, con sus prostitutas lónguidas, sus chafinets, carniceros, morrongos, tirsas y fayuqueros.

También están los estereotipos: la comadre cachonda y la esposa obnegada; la piruja de Loreto y la noviecita santa; el padre de familia querendón e infiel.

La atmósfera del barrio sucio y bullanguero se adereza con la voluntad del padre de Alejo por parecerse a Pedro Infante y con varios

(56) Véase mi reseña "El amor en Tepito", publicada en *Sábado*, número 539, 30 de enero de 1988, pp. 14 y 15.

epígrafes tomados de boleros y baladas cursis, es decir, con versos dulzones, desgarrados y broncos al mismo tiempo. Dichos epígrafes quieren señalar que, entre la vida y las tristezas y alegrías que celebran los conciones, no hay mucha distancia.

El desenlace de la novela determina, un tanto abruptamente, la forma de la obra, pues ésta se presenta como el manuscrito que Fernando Ramírez le entrega a Armando para dejar memoria de una situación que él vivió. Pero con el último capítulo o sin él, la novela no sufre cambio alguno. Quizá con esto se quiera justificar la caprichosa escritura del texto que, más que ser un reflejo del modo de hablar de la gente es, otra vez, una deliberada distorsión de la ortografía: (Quiso gritar su pensamiento páro que la oyera el zapatéro páro se arrepintio. el zapatéro la miróba con úna sonrisa que la aflojó todito...) " Porque aunque la gente no diga buey, dice güey y no guey; dice ogüelita y no oguelita. El lector no puede tragarse que el novelista sepa escribir cloutch, Sheena Easton, cassettes y whiskie, e ignore el uso de los diéresis o la diferencia entre hojear y ojear.

--Siento que tu obra experimenta un cambio desde *Chin chin* hasta *El regreso*. Por el lenguaje, que en *Chin chin* y en *Crónica...* es agresivo, irráverente, que se nutre del albur y la grosería y en *El regreso* se atempera. ¿Cómo contemplas esto?

--Pienso que cada libro que escribes obedece a determinadas necesidades de cómo expresarte y, sobre todo, a tus lecturas; aquí radica la diferencia fundamental entre *Chin chin* y *El regreso*:

las lecturas. Por principio de cuentas, creo que lo que hay en *Chin chin* es una intuición: el uso específico de un lenguaje en un contexto cultural al que pertenezco. *Crónica* representa una mayor toma de conciencia de ese lenguaje y *Fu* expresa también esa toma de conciencia pero ya cae en un deseo de destruir ese lenguaje. Dicho de otro modo: primero intuyo el lenguaje popular y, con la *Crónica*, llego a una toma de conciencia de ese lenguaje. Cuando he aprendido a manejarlo, comienzo a darme cuenta que, en base a ese lenguaje, profundizándolo más allá de la cosa coloquial, del simple pintoresquismo, puedo rescatar lo que a mí me interesa para crear mi propio lenguaje como escritor, ya no como portador de una cultura, sino como creador dentro de esa cultura. Es difícil aceptar, por ejemplo, que Cervantes escribiera como hablaba el pueblo de aquella época. Algunos críticos dicen que Cervantes rescata el habla popular, pero yo creo que más que nada lo recrea e inventa su propio lenguaje. Su virtud en este aspecto consiste en que tuvo el oído y la intuición para crear en base a esos giros, a ese ritmo y a ese vocabulario, un lenguaje que crea su propio mundo: el de la ficción. A fin de cuentas qué es lo que sostiene a una obra si no es un mundo verbal. Sin ese mundo verbal no puede existir la ficción dentro de la novela. En *El regreso* está la toma de conciencia de que no sólo puedo reflejar un habla, sino expresarme con ella: a partir de allí puedo crear mi lenguaje dentro de mi contexto. Para mí hubiera sido más fácil, con el desmorrallo de mis lecturas, crear un lenguaje artificial, sin obedecer a mi contexto cultural. Pero el problema es que no quiero desarraigarme de este contexto, sino que además quiero aportar, pero no dentro de un compromiso político, sino vivencial; enriquecer ese

lenguaje y a la vez crear mi propio lenguaje literario. Esa es mi gran preocupación: inventar un lenguaje que no sea sociológico, que no sea folklórico; que sea literario pero que obedezca a mi contexto cultural.

--Yo noto muy fantástico *El regreso*, que te alejes de tus temas "realistas" característicos. ¿No crees que se empobrece tu material narrativo, todo lo que hoy en la *Crónica*: encontramos manuscritos, tal persona narra esto, la otra aquello, había el recogedor, aclaró el encontrador...?

--No, vuelvo a lo mismo. Cada libro obedece a un nuevo problema bien definido, a cómo atacarlo. En *Crónica* lo que me interesaba es lo que acabas de decir y que creo es muy importante porque los lectores generalmente no se fijan en este tipo de cosas: cómo se ataca y cómo cada cuento es narrado de diferente manera. En *Pu*, por ejemplo, se trata de dar rienda suelta a todo lo irracional, a todos esos miedos, a todos esos demonios que llevas dentro, pero expresado con una violencia absoluta, comprometedora, sin importar tanto cómo narrarlo, es decir, sin una técnica depurada. En *El regreso* puede que exista el empobrecimiento de que hablas, pero mi intención al escribir este libro surgió por lo siguiente: de pronto me di cuenta de que yo obedecía a una subcultura de Tepito que se nutre no de la literatura en serio: la gente de aquí no ha leído a Proust, Kafka o Céline. Sus lecturas son la Vargas Dulché, *Alarma*, *El Santo*, el *Esto*. El cine que les llega no es Bergman, Visconti, ni Woody Allen. Ellos ven las películas del *Santo*, la *India María*, etc. Su música no es la de los *Rolling Stones*, Bob Dylan, Stockhausen o Stravinsky.



tino lo de Rigo Tovar, Agustín Lara o Ricardo Palmerín. Sus entornos no son diseñados por Vasorely ni por Goeritz, sino es la misma gente quien modifica su entorno arquitectónico y urbanístico. En base a esto, yo trataba de expresar esas preocupaciones, pero no para complacerme al denunciar algo ante la clase media: mi problema es por qué si Proust ataca furibundamente a la burguesía sin pertenecer a ella y Céline ataca el lenguaje de los barrios bajos de París, y un sinnúmero de escritores atacan su clase, ¿por qué yo, sólo porque provengo de una clase oprimida voy a romantizarla, por qué debo ser folklórico? Entonces yo me dije: estás haciendo mal; debes cuestionar tu propia clase, la cursilería, la madrecita abnegada, la noviecita santa y los amores pasionales que nos conforman en base a esa saturación de información o desinformación que nos dan los distintos medios. ¿por qué no ridiculizarlos, por qué no ir a la ironía absoluta, llegar más allá del simple mito de la Virgen de Guadalupe, del bovedador redentor que logra darle la vista a la niña cieguita luego de ir a luchar por el campeonato del mundo? Hay que usar esos mitos; yo he plagiado muchas escenas de películas y fotonovelas. También recorro a menudo a las frases hechas, pues mi intención es utilizar esa misma técnica, cuestionar y subvertir esto, para enriquecerlo a la vez, porque como decía alguien: a un mito, si lo desmitificas, lo único que estás haciendo es remitificarlo, enriquecerlo pero desde otra perspectiva. Esta clara conciencia, lo mismo que Susan Sontag con el *corp*, obedece a esa apropiación de la cursilería. ¿Por qué no manejar ese conocimiento para enriquecer mi propia cultura? A partir de ahí, lo que me interesaba no era tanto la temática en sí, lo que yo quería era jugar con todos esos elementos

culturales para ir conformando mi propio lenguaje, mi propia visión del mundo. Además es un paso; cada libro es como un capítulo de unos obsesiones que están siempre en tu coco y que, en la medida en que vas haciendo lecturas, vas teniendo pláticas que te cuestionan, te vas enriqueciendo, modificando tu mundo. Es como tener una arcilla, una pelota a la que ya le pones aquí el ojo, acá le sacas una mano, y, en la medida que vas siendo sujeto de crítica, te alimentas y vas creando tu propio monstruo, tus propios demonios.

--Se te llegó a clasificar como escritor de la onda, junto a narradores como José Agustín y Parménides García Saldaña. ¿Te inscribes dentro de la corriente que ellos representan?

--Algunas personas me asocian con ellos porque cuando apareció *Chin chin* era el boom de la onda, pero definitivamente yo nunca, nunca he pensado pertenecer a ese movimiento. Coincidimos en algunas cosas, pero ellos utilizan otro lenguaje que, aunque pueda ser semejante al mío, yo obedezco a un contexto cultural no transitorio. Ellos pertenecen a una cultura transitoria que es la juventud de la clase media de los años 60.

--Entre los atributos de los narradores onderos, Margo Glantz les cuenta su irreverencia, su falta de respeto frente a los valores establecidos. ¿En qué medida podemos establecer un punto de comparación entre tu postura y la evolución de ellos?

--El caso de José Agustín es el más interesante porque obsedece en absoluto a la década de los 60. Creo que sin José Agustín --bueno, Gustavo Sainz también, pero se me hace más narrador José Agustín-- no

hubiéramos podido, mejor dicho, no nos hubiéramos atrevido a escribir del modo en que lo hicimos. La década de los 60 es una época importante en este siglo, no sólo para México sino para todo el mundo: básicamente el 68. Octavio Paz lo dice en *Pesdata*: es un año axial. Yo pertenezco a esa década de los 60, pero sin la conciencia que yo tenían José Agustín, Gustavo Sainz o Cohn Bendit. Sus libros testimonian la conciencia de la juventud de ese periodo, por eso son importantes, no por su rebeldía, su antioleomnidad o su irreverencia, sino porque son la voz de una juventud contestataria, inconforme.

Tienen valor sus obras en este sentido: Céline, por ejemplo, es un escritor fundamental a pesar de que colaboró con los nazis durante la ocupación de Francia. Fue reaccionario casi totalmente pero sin embargo el valor de sus textos radica en esa furia, en esa rebeldía que puso para destrozar el lenguaje tan atildado de Proust. Llega él con una fuerza, con una violencia y lo desmitifica, lo rompe, lo viola. Yo creo que aquí está el valor de José Agustín. Antes que él pocos escritores jóvenes, primordialmente --porque hay antecedentes de escritores maduros a través de la literatura iberoamericana-- habían roto el dique del lenguaje. Pero luego se empezó a desbarrar, a tomarlo a chunga, a ser asimilado, nulificado. Ya no había un compromiso como en los textos de José Agustín, sino una necesidad de ser violado, porque en los 90 hay esa necesidad, como decía la intelectualidad establecida, una necesidad de ser violentado. Frente a todo lo institucionalizado, como Agustín Yáñez, llega José Agustín y dice ¡no! Nada más irreverente que José Luis Cuevas y nada más reverente que los tres o cuatro grandes. Frente al cine institucionalizado del Indio Fernández, llegan los encuentros de cine

experimental, llegan *Los caifanes*. En el teatro mismo llegan Sodorowsky y Julio Castillo. En el periodismo, antes del 68 ¿qué periodismo había? Es una etapa que viola lo establecido. El poder monolítico del PRI fue secudido por el movimiento estudiantil; el mismo rector Javier Barros Sierra transgrede su investidura al apoyar el movimiento. En México y en todas partes se da el consumo de la droga, el estar *chic*. Como dicen Guillermo Cabrera Infante -- aquí está uno de los antecedentes de que hablábamos-- y Carlos Monsiváis: se trata de ser *chic radical*.

--¿Por qué usas deliberadamente el error ortográfico?

--Es claro y consciente que yo no quiero escribir bien...

--Entonces ¿por qué usas mal la s y la z pero manejas bien el acento diacrítico?

--Por lo que te digo: yo no quiero escribir bien. No escribir bien no es exactamente todo lo contrario de escribir bien, porque entonces sería una antiescritura. Es como decir: "ya existe la psiquiatría, vamos a inventar la antipsiquiatría". Yo no quiero hacer la antiescritura. Si de acuerdo con las reglas debo acentuar aquí, yo no puedo decir que voy a hacer lo contrario. Esto es estar consciente de escribir bien.

--Tú dices: ésta la pongo mal y aquella bien...

--¡Pero la otra no! porque estaría inventando mi propio código, mis propias reglas y eso es escribir bien. Yo no quiero tener ni buena ni mala escritura deliberadas. La gente, además, es así: en un momento

dado te dice "po qué", pero quizá al otro día amanece de mejor humor y te dice "para qué".

--Por el epígrafe que lleva *Pu* y por el argumento mismo ¿hay alguna relación con *El viaje hasta el fin de la noche*?

--De Céline me gusta *El viaje*..., pero me impactó más *Muerte a crédito*, que es una obra totalizadora, que nos muestra todo lo que es París, pero el París lumpen, de los puentes, de los calles de barrio. Fíjate que yo andaba buscando asideros y descubrí a Céline.

--¿Hay alguna relación entre *Pu* y *La región más transparente*?

--Carlos Fuentes es un gran escritor. Me gustan mucho *La región...* y *La muerte de Artemio Cruz*. En la segunda yo veo la historia de México desde la Reforma hasta el periodo de Miguel Alemán. Por lo que respecta a *Pu* te voy a soltar un rollo, aunque parezca del PRI: generalizando, la ciudad de México se divide en dos partes: el sur y el norte. El sur es la parte privilegiada de la ciudad de México, y va desde el Zócalo, Narvarte, la del Valle, San Ángel, etc. Allí están las galerías, los cine club, la universidad, las librerías donde puedes conversar sobre Godard, Proust o Céline. Al norte están la Basílica de Guadalupe, Tepito, Nezahualcóyotl, el Púas Olivares; están también *Alarma, Lágrimas, Risas y Amor*, las telenovelas, el polvo, la sequía, las vecindades, las casas de adobe, los cines donde pasan las películas de la India María. Acá en el norte tenemos otra cultura, es una parte de la ciudad de México que no existe en las guías turísticas. Carlos Fuentes me muestra esta parte precisamente.

con sus prostitutas folclóricas de Succerelli.

En toda nuestra información urbanística no existe esta zona de que hablamos. Yo leía la otra vez un informe del Instituto de Geografía y Estadística sobre la polémica desatada por Los hijos de Sánchez. El presidente de esa institución, por el año sesenta y tantos negaba que en México existieran las vecindades que describió Oscar Lewis. Comencé a ver tanto ocultamiento de esta parte, que me convencí de que existen dos Méxicos que conviven, como dice Octavio Paz. Pero no tan metafóricos como lo expresa él, sino más reales. Algo tan real como el cerro de la Villa de Guadalupe, tan real como que acá existen, en 1980, más de seis millones de habitantes: la Martín Carrera, Iztapalapa, la Bandojito, Tepito, la Valle Gómez, Santa Julia, Guerrero, Tacuba; y todos tenemos unas mismas formas culturales, modificadas, claro, por la geografía. Pero mira, ponte a pensar en lo que Carlos Fuentes señala como el México viejo pintoresco.

A partir de la Revolución comienzan a llegar a la ciudad de México gentes, con la leva, individuos que al concluir los hechos armados, son dados de alta. El gobierno en ese momento no tenía la estructura burocrática para asimilarlos. Tampoco había industrias para darles empleo a los campesinos, no había forma de ganarse la vida. Entonces ¿qué pasa con estos miles y miles de personas que han sido arrastrados a la capital del país? Pues como en Tepito, gentes como mi abuelo llegaron y tomaron casas de españoles pudientes y los convirtieron en vecindades; donde vivía la familia de un español van a vivir después 30 familias; donde era el cuarto de un señor, comienza a vivir toda una familia.

Esta necesidad de subsistencia los lleva a inventar nuevas formas de vida: el patio de vecindad, un cuarto para toda la familia. Esto por un lado, pues por el otro está cómo ganarse la vida si no hay empleos: unos van a robar, otros van a conseguir cochivaches, baratijas y antigüedades, para venderlos e inventar un comercio pequeño. Todo esto los vuelve gentes fuera de lo establecido. ¿Qué tienen que hacer para evitar delatarse?: inventar un lenguaje secreto.

--¿La literatura de la onda pudo oprehender el sentido profundo del lenguaje marginal, como se ha dicho?

--Si bien los narradores de la onda retoman ese lenguaje y esos conceptos para violentar lo establecido, les dan la carga que ellos entienden, porque obedecen a otro contexto cultural. Es donde te digo que yo no puedo pertenecer a la onda, porque los conceptos que manejo de ese lenguaje obedecen plenamente a mi concepto de cultura, a los conceptos que yo tengo del amor, de la muerte, de la promiscuidad y de las relaciones morales, que están absolutamente condicionadas, porque yo crecí en este contexto. Y estos no son los valores que le van a dar al amor, a las relaciones sexuales y a la promiscuidad los cuotes de la Narvarte. Pienso que los vocablos pueden ser asimilados, pero el lenguaje es tan inaprehensible que se escabulle como el agua, no lo puedes agarrar. Es imposible decir: "este es el lenguaje que se habla en tal lugar", porque está en constante cambio, en constante alimentación; los vocablos siempre están cambiando. Lo que sí puede ser rescatable es la carga que crea ese lenguaje, el sentido del ritmo; por ejemplo, el cantadito "¡Oóórale!", ese atavismo prehispánico que tenemos. Tomé conciencia de que no era tan importante

tener buen oído para retratar las palabras, como tener la sensibilidad para captar su carga. Quiero destacar que aunque tenga mucha similitud, muchas coincidencias con los narradores de la onda, lo que me distingue es que ellos obedecen a una clase social y yo obedezco a otra, con un contexto bien rico y diferente.

A partir de la Revolución de 1910 empieza a surgir toda esta cultura de la pobreza, como la llama Oscar Lewis. El norte de la ciudad de México se empieza a poblar como un cinturón de comercio, con vecindades, rateros y prostitución: Tacuba, la Guerrero, Garibaldi, La Lagunilla, Tepito, San Sebastián, San Antonio Tomatlán, Sonora. A partir de estos fenómenos surgen formas de vida urbana híbridas, porque son campesinos que se trasladan a la ciudad...

La carencia de educación genera una cultura de pobreza, pero no en un sentido económico, porque de repente ciertos grupos tienen acceso al dinero, pero no a la información, ni a la educación plena. Esto va creando valores diferentes; aunque yo tenga un LTD como el señor de las Lomas de Chapultepec, no puedo ser igual que él, porque mis gustos van a ser otros: las telas brillantes, los lociones escandalosas, los esclavos; mis valores se basan en que mientras más tra puestre, seré más respetable, y no pensar, como el señor de las Lomas, que mientras más poder tenga voy a ser más respetado. Fíjate cómo una clase que explota comienza a darle cuerda a esta cultura, a crearle mitos para decirle: ¡Chingale, chingale, chingale; mientras más dinero tengas vas a ser más chingón!" Y no es cierto, sino debe ser: "Hay que tomar el poder, hay que tomar el poder, hay que tomar el poder".

Entonces comienza a haber una serie de mitos: la Virgen de



Guadalupe, el Ratón Macías, Los Dandys, el danzón. Y todo esto no es deleznable, hay algunas cosas rescatables como, por ejemplo, el sentido comunitario del patio de vecindad, la humanización de ciertos sentimientos. Pero otras cosas deben ser descartadas: en *Chin chin* y en *Pu* está el enfrentamiento consciente de este tipo de rollos.

En este sentido, aunque Carlos Fuentes y yo tengamos el mismo tema, la ciudad de México, existe una diferencia absoluta de contexto cultural. No es que yo quiera ser el vocero, el cronista de esta cultura; eso me vale, me lo paso por los güevos. Lo que yo quiero ser es una gente que pertenece a su cultura y se compromete con ella, para crear. No comprometerme en el sentido de hablar por ellos, de denunciar; eso lo puedo hacer como hombre, como ciudadano. Como creador tengo que obedecer a esta cultura, y como Proust, Kafka, Cervantes, Céline, Burroughs y toda esta gente, metérme en ella para cuestionarla y enriquecerla.

--¿Cuál es el origen del prólogo que llevaba la edición original de *Pu*?

--A Quiroz Cuarón lo conocí a raíz del prólogo que hizo para *Pu*, que no iba a publicarse. Primero me habían contratado para escribir el libro, pero de repente caí en manos de un señor de la Editorial Novaro, quien dijo que no era posible publicar ese libro: una editorial que publica a Walt Disney, que tiene un mercado de niños, no podía publicar ese libro porque iba a hacerle mucho daño a su imagen. Pero la dueña de la editorial sí quería que se publicara el libro. Hubo una serie de discusiones en el consejo editorial y llegaron a la conclusión de que se debía escribir un prólogo para explicar por qué

se publicaba el libro. Entonces yo dije sí, que se haga ese prólogo, pero yo lo escribo. No quisieron. Buscaron entonces una serie de gentes que pudieran escribirlo: Gabriel Zaid, Ricardo Garibay, Carlos Monsiváis y otras gentes que eran difícilmente localizables. Se le habló a Vicente Leñero: pero se excusó porque no le parecía adecuado escribir ese prólogo. Y así se anduvo mucho tiempo, buscando a alguien que fuese respetable y pudiera escribir ese prólogo y bla bla bla. A mí sí me interesaba publicar ese libro, por eso acepté lo del prólogo. Creo que es mejor publicar un libro que tenerlo guardado en el escritorio; es una concesión.

Se recurrió entonces al doctor Alfonso Quiroz Cuarón, quien gustoso aceptó. Después, como le gustaron mucho mis libros, me invitó al Reclusorio Norte a conocer a todos los maleantes. El prólogo que él escribió me parece válido desde el punto de vista criminalístico: me ayudó para mi cultura sociológica, pero literariamente no.

--¿Por qué en *Crónica*... todos los personajes principales reciben la muerte gracias a los favores del cuchillo y, en *Pu*, se presenta el sacrificio?

--Quizá en *Pu* esté expresada más claramente esa idea de sacrificio, pues cuando escribí la novela estaba leyendo --y me fascinaba-- la *Relación general de las cosas de Nueva España*, de Fray Bernardino de Sahagún, donde explica este tipo de cosas. Además es claro que el contexto cultural y social de Tepito es muy violento. Yo recibí una educación muy violenta, no de parte de mis padres, sino de mi entorno cultural. Ningún lugar más represivo que Tepito: allí hay más agentes de la policía que en la misma jefatura; eres culpable

mientras no demuestres lo contrario. Nada más agresivo para la vista que lo gris, la basura y la miseria. Nada más violento que las portadas de las revistas que se expenden en los puestos de periódico: su lenguaje es muy agresivo. El trato con la gente no es amable, sino de roce de cuerpos. No es accidental que en Topito se den los boxeadores; se da también el albur, que es violatorio. Las relaciones de las mujeres son sádicas, masoquistas. A partir de todo esto, tiene que darse una literatura violenta, violatoria. Respondiendo a tu pregunta creo que se trata de lo que Mario Vargas Llosa llama los demonios, las obsesiones. Como persona no soy violento, pero en la psique está todo el pedo. Decía alguien que todo escritor es un neurótico en potencia y que la forma de darle cada uno terapia a sus neurosis es por medio de la escritura. Me acuerdo de una cosa que decía Jean Paul Sartre cuando analizaba a Jean Genet: todos los hombres que se rebelan contra lo establecido, normalmente agraden a la sociedad. El caso de Genet es excepcional: primero se vuelve ratero, luego homosexual, después tratante de blancas. ¡Grueso el señor! Dice Sartre que si Genet no hubiera tenido la capacidad para cambiar su modo de rebeldía, hubiera seguido siendo un ratero. Pero como tuvo esa capacidad, eligió ser poeta. ¡A lo mejor yo sería un maniático sexual!

CAPITULO II

LOS NARRADORES DEL DESIERTO

GERARDO CORNEJO: LA EPICA DE LOS CIVILIZADORES

En 1977, el sonorenses Gerardo Cornejo Murrieta (1937) publicó su primera novela, *La sierra y el viento* (57), que no tardó en convertirse en uno de los clásicos del norte de nuestro país y fue traducido al portugués.

El libro cuenta, en su primera mitad, el viaje que emprende una familia desde la sierra (que es un paraíso lleno de pinos y habitado por animales salvajes), hasta el páramo que recibirá el nombre de Cajeme. (58)

Los personajes abandonan las fértiles montañas para embarcarse en una aventura incierta porque las minas se agotaron y, al parecer, la agricultura y la ganadería no fueron suficientes para arraigar a los viejos gambusinos en aquellas hermosas alturas.

Así, la novela tendrá la estructura que le da el viaje (cada capítulo habla de la estancia de los protagonistas en diferentes regiones como la sierra misma, el desierto, los rústicos aldeas, las incipientes ciudades o el mar) y se enriquecerá con múltiples diálogos

(57) 1a. edición, Arte y Libros, México; 2a. y 3a. ediciones, Gobierno del Estado de Sonora (1982) y 1984); 4a. edición, Editorial Leega, México, 1987.

(58) Para el comentario de los libros de Gerardo Cornejo, utilicé mi trabajo *De la sierra y el viento a El solar de los silencios*, que apareció en *Revista Mexicana de Cultura*, números 75 y 76, 29 de julio y 5 de agosto de 1984, pp. 11 y 12.

y anécdotos que muy a menudo se convierten en cuentos independientes. El punto de vista narrativo está dado por los ojos de un niño, quien observa emocionado cómo bajan de la sierra, se adentran en el desierto y finalmente descubre el trazo y los hacinamientos de Tónichi, con su incomprensible ajeteo y la ostentación del monstruoso ferrocarril.

En la segunda mitad de la novela se acaban el lirismo y la mesura --que nos traen ecos de José María Arguedas, Demetrio Aguilera Malta, Ciro Alegría y de la mejor tradición de la novela social-- y se acelera la narración con el relato de los padecimientos de los emigrantes que llegan a colonizar el desierto abrasador. En este momento, el niño cuenta y muestra los mecanismos de su mente:

Pero el más entretenido era aquel juego que consistía en repartir tarjetitos que tenían impresas nueve figuras de colores en líneas de a tres. Luego el conductor del juego iba sacando una a una las barajas que tenían las mismas figuras anunciándoles a gritos para que cada uno fuera poniendo un grano de frijol en cada figura de su tarjeta que iba saliendo. De pronto, el primero en completar su tarjeta gritaba exaltado: "¡qui con ellio" y automáticamente todos los demás exclamaban: "Putá madre".

Como no sabíamos todavía el nombre del juego, por estar vedado para los niños, optamos por llamarle "el juego de la puta madre". (59)

Es obligado señalar que, a lo largo de todo el libro, encontramos la presencia avasalladora de los elementos de la naturaleza en dos de sus formas extremas: la sierreña, que es edénica, con sus ríos, arroyos, bosques y cañados, y la desértica, que con su calor atroz, sus alimaños y su vegetación inmisericorde, sabe devorar a los

hombres. Creo que la obra de Gerardo Cornejo vuelve a traer al condelero el antiguo problema de la novela salvaje, y no lo revive gratuitamente, sino que este autor quiere dejar constancia de las atmósferas donde ha vivido, en este "país de magias geográficas", como él dice.

En diciembre de 1983, Gerardo Cornejo dio a la estampa *El solar de los silencios*, un libro de cuentos en el que la sierra sonorensis vuelve a surgir abrumadoramente, tal como sugiere Eryl Danieri que aparece la naturaleza de nuestro continente: "El paisaje que se intenta colocar como trasfondo, irrumpió a primer plano; la tierra se convierte en personaje central, verdadero protagonista tiránico y dominante; y ya no es el hombre a quien describe el paisaje; la tierra invade su vida y acuña su arte." (60) En efecto, si en *La sierra y el viento* sólo habíamos observado cómo los viejos gambusinos abandonaban la sierra, por *El solar de los silencios* sabemos que fue la sequía inmisericorde --que alcanzaba un millón de kilómetros cuadrados-- la que los obligó a emigrar, pues todavía no se iniciaba la construcción de presas ni la lucha contra el desierto.

Si en *La sierra y el viento* el lirismo era el interés primordial de Cornejo, en *El solar de los silencios* se entrega, además, a la exhibición de las penurias de blancos e indios. Para esto vuelve a los recursos ya utilizados en su novela, algo así como las cajas chinas en donde una historia contiene otra, y otra más. Creo que a esto se debe

(60) *Esta tierra de América. Siete ensayos americanos*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. p. 41.

que en sus narraciones abundan los cuenteros, personajes típicos que resultan muy bien dotados con ese rasgo que caracteriza a los hombres de la sierra quienes, acostumbrados a la soledad de las alturas, cuando logran reunirse al amor del fuego, no paran de ensartar una anécdota tras otra. Y ahí está el caso de "El solar de los silencios" que no es otra cosa sino el cementerio al que acude un hombre en busca de una nueva historia de espantos para compartirla con el grupo de bebedores de "tumba apaches" a quienes ya les habían aburrido las mismas anécdotas.

Pienso que *El solar de los silencios* es un ameno libro formado con cuentos sencillos que transpiran una belleza descorazonadora, resultado de la desmesura de los problemas que afrontan blancos e indios --los mayas en este caso, que nos permiten entrever sus mitos y sus modos de pensar--: la sequía, la burocracia voraz y la acordada (hay sin embargo en el volumen tres cuentos que suceden en Veracruz, Chiapas y el D.F.).

Aunque a Cornejo no le han preocupado las vacuas audacias formales, en ningún momento ha renunciado a su voluntad estilística, que se manifiesta en párrafos como el siguiente: "Y este villorrio que llamo seca hasta el alma, anida siempre chismes y lenguas como tenedores de vidrio que se encajan en los adentros. Creo que por eso no crecen sino vinoramas espinosas en las lomas largas que lo conectan con estos cerros sedientos. Todo parece como un borrón rajizo, porque a las cosas se las está comiendo el viento y ya se desmoronan como azúcar mojada." (51)



Como Gerardo Cornejo es científico social de profesión, tiene publicados, además, un libro donde aborda problemas candentes del indigenismo --*Las dualidades fecundas*, 1987-- y una antología que entrega muestras representativas de la literatura de su estado natal: *Cuéntame uno* (1986).



--¿Quién es Gerardo Cornejo?

--Soy nativo de un pueblito de la Sierra Madre sonorense que se llama Tarachi. Visto desde lejos, en la noche, este caserío no es sino un puñadito de estrellas regadas entre las piedras, pero también es el imán nostálgico que me llama hacia el punto de partida donde se asienta mi identidad originario.

A mí me pasó lo que a tantos que tuvimos que abandonar nuestro pueblo, nuestra ciudad, nuestro estado, para cubrir toda la longitud de la escala educativa. Por eso fui a parar a la Universidad Nacional Autónoma de México, en mi temprana juventud, para hacer la carrera de derecho. Después trabajé durante muchos años en organismos relacionados con las Naciones Unidas y eso me llevó a trajar por muchos países de América Latina, Asia y África. De vuelta a México, pude crear varias instituciones que por su crecimiento y complejidad me obligaron a hacer de la administración social mi segunda carrera.

Durante esa etapa, mi trabajo literario permaneció descuidado,

latente, subterráneo y sustituido por la ambición del éxito profesional.

Hasta que un día me atacó de vuelta el virus luminoso de la literatura que había reprimido desde la preparatoria y escribí *La sierra y el viento*. A partir de entonces todo se transformó, al grado de que volvía al campo de la educación, de la academia y del vicio de la lectura.

Tengo escritores favoritos, periodos preferidos e influencias inconscientes. Entre los primeros están Ricardo Güiraldes, José María Arguedas, Ricardo Palma, Tomás Carrasquilla, Horacio Quiroga, Miguel Angel Asturias, Juan Rulfo, Alejo Carpentier, etc., aunque a ninguno sigo en especial ni considero mi maestro. En cuanto a los periodos, tengo debilidad por la literatura regionalista latinoamericana del primer tercio de este siglo. En cuanto a las influencias, debo tener muchas pero me es difícil detectarlas y, después de todo, ese es trabajo de los críticos.

--¿De dónde surge tu interés por la literatura indigenista?

--Tarachi es un pueblito mestizo; mitad indígena y mitad español. La familia de mi madre viene de un enclave vasco muy extraño. Por su parte los hombres son blancos, de ojos verdes y de nariz aguileña. A siete kilómetros de Tarachi hay un pueblito de indios pimas, de donde provienen mi padre y mi abuelo. Como la mitad de mi sangre es pima, todo lo que tenga que ver con la realidad indígena, no sólo de México sino de Latinoamérica, me llega muy hondo, me toca cuerdas interiores. Además, como ya te dije, mi trabajo en la O.N.U. me dio la oportunidad de vivir muy profundamente la realidad indígena en países como Perú,

Ecuador y Guatemala. Como trabajaba en programas de desarrollo de la comunidad rural, tenía que vivir la realidad indígena latinoamericana. La viví por dentro; me impactó tanto que tenía que sacar los resobios que me dejó. Empecé a investigar lo que se había hecho para conocerla a fondo y encontré dos vetas: la literatura y las ciencias sociales indigenistas. Tuve que hacer una revisión exhaustiva para llegar a formular la tesis que planteo en *Las dualidades fecundas*, la del escritor científico social, esa formación binaria o dualidad fecunda.

--En el título de este trabajo hay una suerte de parodia a otro de Edmundo Valadés.

--Sí. Platiqué con él y le dije que estaba preocupado porque los títulos se parecían mucho. El me respondió que no tenía que ver un libro con el otro, pues uno era ensayo y el otro era cuento. Además, dijo, está bien, porque tú hiciste los dualidades positivas y yo las negativas. Van a ser dos libros hermanos.

--Creo que *La sierra y el viento* se deja leer como un texto literario, como un producto estético que encuentra su valor en él mismo, pero ¿no te parece que son necesarias algunas precisiones sobre el momento histórico de que se ocupa la obra?

--Yo creo que no; al contrario, tuve cuidado de escapar de la esclavitud del dato y de la fecha porque aspiraba a una obra literaria y quería alejarme de la obra histórica. Traté siempre de que el libro fuera atemporal para que pudiera tocar una cuerda interior que es común al emigrante de toda América Latina, sea de la Sierra Madre o de los Andes, y hubiera vivido en 1923 ó en 1980. Seguramente te

interesará saber que el primer borrador estaba lleno de fechas. Pero cuando le cambié el rumbo, fui suprimiendo esas referencias temporales que la hubieran sacado del campo de la ficción y la hubieran convertido en una crónica solamente.

--Sé que tu novela es famosa en el norte de la República, pero ¿han tenido eco tus libros en otras partes?

--Con poca modestia puedo decirte que sí. Lo que no han tenido es distribución. *La sierra y el viento* fue publicada por primera vez en el D.F. por una editorial que carece de mecanismos de distribución. Por eso la presencia de la obra en las librerías fue muy limitada. Pero hubo por lo menos 22 reseñas en los suplementos culturales de la ciudad de México y en periódicos de Colombia, Ecuador, Venezuela y Nicaragua. Es posible que por eso la edición se haya agotado a pesar de su mala distribución. Cuando los libreros del norte (principalmente de Chihuahua y de Sonora) descubrieron el libro, ya quedaban muy pocos ejemplares. Entonces se hicieron la segunda y la tercera ediciones aquí, en el norte, y se agotaron en tres meses. Entonces sucedió al revés, pues el libro no se distribuyó en la ciudad de México. Algo similar pasó con *El solar de los silencios*, cuya primera edición se agotó aquí sin haber llegado a la capital.

--Con *El solar de los silencios* ¿te inscribes en la tradición de los cuenteros?

--Sí. Soy básicamente un cuentero porque recojo anécdotos de la cordillera. Mi manera de conservar la cordura es escaparme a la sierra durante los periodos de vacaciones y me paso dos o tres semanas allá.

Voy en la época de craseña y ando de rancho en rancho. A la lumbre de las fogatas escucho los cuentos que no se han recogido. Los viejitos me guardan las anécdotas y yo las apunto en una libreta. Una vez se me perdió en un camino remoto, la encontró un vaquero y dijo: "esto tiene que ser la libreta de Gerardo", y me la llevó. En La sierra y el viento hay dos de esos cuenteros: Maximino Salayandía y Toribio. Yo recojo esas anécdotas y trato luego de convertirlas en cuentos.

--¿Ese interés por contar crees que está determinado por la atmósfera, por la geografía?

--El poder de la geografía en mi estado natal ejerce una influencia determinante. Si tú naciste en una de las grandes llanuras acénicas de Sonora, la llevas dentro por toda tu vida. Es muy fuerte la presencia del paisaje. Si naciste en la cordillera, como yo, la llevas dentro a donde quiera que vayas, aunque seas un pata de perro como yo. La nostalgia no se te borra jamás, por eso tengo que estar regresando.

-- El desierto, como ámbito literario ¿te parece que está suficientemente tratado?

--Muy poco y eso es muy extraño en una latitud tan dilatada como el norte, donde lo que predomina es la gran llanura amarilla y, si te vas al noroeste, llegas al desierto mismo que es Altar, al desierto descorado. Es curioso que esa presencia no se haya codo muy claramente en la literatura norteña. No ha sido muy trabajada, salvo casos excepcionales como el de Jesús Gardea, en cuyas obras el sol, la sequedad, el llano, la soledad y el chorro mercurial del calor se notan mucho. Hay poetas, como Rubén C. Navarro, que sí lo han

trabajado. El se remontó al desierto, vivió sus últimos días allá y escribió cosas muy hermosas. Es más, él murió en el desierto, cerca de Puerto Peñasco.

--¿Piensas que el centralismo es un problema para los escritores que no radican en el Distrito Federal?

--Mira, cuando uno vive en el D.F. el centralismo es una especie de abstracción intelectual que uno comprende. Pero cuando uno vive en provincia, esa abstracción se convierte en una realidad monstruosa que todo lo estorba, todo lo retrasa y todo lo paraliza. Yo lo digo por experiencia porque he vivido la mitad de mi vida en la capital y la otra mitad en Sonora. Para el creador de cultura (sea escritor, pintor o músico) el confinamiento en la capital de los espacios y los medios culturales, es poco menos que paralizante. Por eso el escritor de provincia se esfuerza por relacionarse con alguno de los mundillos autoexcluyentes de creadores de la capital. Y es que, desde afuera uno pensaría que los dueños del poder de creación, al agruparse, formarían núcleos de relaciones humanas atesorables y de enriquecimientos mutuos esplendentes. ¡Cuánta candidez! Sólo hace falta arañar la superficie para darse cuenta de que cada uno de esos grupos es un campo de batallas sordas y subterráneas donde campean las relaciones humanas más mezquinas y más indignas de la sensibilidad de quienes las forman. Entonces sucede que el no capitalino que se asoma a esos grupos, retrocede horrorizado y profundamente desalentado y nunca logra acceso a las publicaciones ni a los editoriales. ¡Quién sabe cuánto talento habrá desperdiciado este país por no abrir sus cauces a los creadores que no son de la capital! (esa que aquí llamamos "periferia capital").

## JESUS GARDEA: EL OBSESIVO MUNDO DE PLACERES

Jesús Gardea (Ciudad Delicias, Chihuahua, 1939) publica su primer libro en 1979: *Los viernes de Lautaro*. En estos cuentos esgrime valores ya incontestables y un innegable oficio. Son textos que crean tanto una atmósfera de soledad, desencanto, amargura y pobreza, como un paisaje desolado y frío, al que sólo autores como José Revueltas, Ramón Rubín o Juan Pulfo lograron darle tanto vigor estético. El denso lirismo que caracteriza toda la obra de Gardea, es un recurso para presentar esa abrasadora geografía que ha merecido la atención de unos cuantos escritores: los desiertos del norte de México. (52)

El autor de *Los viernes de Lautaro* irrumpe en la literatura siendo ya dueño de una voz parca, precisa y evocadora, de una prosa pausada y certera, que logra una belleza hosca. Los cuentos de este primer libro están llenos de interrogantes, luces, ecos, silencios, fríos, vientos y sopores. No obstante que estos elementos son sobre todo sensuales, varios de los relatos, además de sus finales abiertos, tienen una fuerte carga intelectual ("El mueble", por ejemplo).

De la pluma de Gardea fluyen, en forma natural y abundante, los

(52) Al mirar el sol de Nuevo León, dice Gardea del sol de Ciudad Juárez: "Sí, como éste. Pero no igual. En Ciudad Juárez el desierto está muy cerca, a 30 kilómetros. Las dunas reflejan la luz: una claridad intolerable invade la ciudad. Es como vivir a orillas de un espejo". Sergio Corcaro, "Entrevista con Jesús Gardea", en *La Jornada de los Libros*, 9 de enero de 1988, p. 8.

figuras literarias (símiles, sinestesias, epítetos):

#)"No sé si llegue yo completo a la casa de mi amigo, pues sudo como si fuera un país de muchos ríos".

#)--"¿Quieres agua?"

--No. Me sabe sabrosa la oscuridad.

#)"Leñidas Góngora, bolsita de veneno, nos escupía".

Las pocas veces que Gardes toca el tema de la sexualidad, lo hace de un modo figurado, muy bello: "Yo abro a Laura. Yo, el avezado copulador, y no tardo en caer, en hundirme, en chéiporrotear como un cable eléctrico en el abismo. Amén. Orgasmo. Me devuelven, lentamente las olas a la playa donde todo empezó. Laura se ha dado vuelta sobre su costado derecho. Duermo. Ella es un guante de veinte dedos con el que acabo de masturbarme. Y yo encuentro, alrededor de su cuerpo apetecible, la fruta y los animales del paraíso pudriéndose ya". (63)

En 1950 aparece *Septiembre y los otros días*, que confirma los aciertos del libro anterior de Gardes y lo hace merecedor del Premio Xavier Villcarrutia en la rama de cuento.

En este segundo libro ya no encontramos relatos abiertos como en el primero, sino trabajos con un impecable desarrollo argumental. Los cuentos son más largos y adquieren mayor aliento. La temática se diversifica, pues algunos relatos ya no se ubicarán en los terrenos áridos del norte del país: aparece la ciudad como un monstruo hostil y los ojos de Gardes se vuelven otra vez hacia la provincia, como podrá observarse en sus dos novelas siguientes.



La narrativa de Jesús Gorda no sufre cambios notables al pasar del cuento a la novela; podríamos incluso decir que *La canción de las mulas muertas* (1981) es más un cuento largo que una novela.

El argumento de *La canción* es muy simple: en un pueblo llamado Placeres, se da la rivalidad entre el dueño de una cantina y el propietario de una fábrica artesanal de refrescos. La tensión de estas envidias no cabe en el pequeño pueblo y deciden jugar al dominó negocio contra negocio; pierde el fabricante de refrescos y sobreviene el derrumbe de todos los personajes: el coime del bar termina en la cárcel por asesinar a un empleado del refresquero; el fabricante de gaseosas muere de obstinación y de rencor, y el dueño del bar --que, significativamente, era forastero-- se va de Placeres. En todo el libro no aparece ni una sola bestia de carga; lo de mulas viene más bien a las fichas del dominó con que se juegan las desgracias y a otra cosa muy importante: es una manera de nombrar las sombras en que se envuelven los habitantes de Placeres para protegerse del calor asfixiante: "Las sombras las chijaba Vargas con mafia; cebándolas, quizá, con el silencio de él, de categoría, el más enorme habido hasta entonces en Placeres. Se oportaba a un rincón y ellos lo defendían, queridas mulas de grupa gorda". (84)

Desde la Comala de Rulfo, hasta donde sé, no se había dado en nuestra literatura la recreación de un pueblo tan abótico, estático y fantasmal, donde "el silencio puede tocarse con las manos". No hay en el libro bestias de carga ni cantos alegres, todo lo que nos llega es

el eco de una de esas dolientes condiciones monótonas que, apenas entre dientes, nuestros indígenas más desamparados murmuran el día de muertos.

Me parece que el valor estético de la novela radica en dos elementos fundamentales: primero, en el virtuoso impresionismo que Gardes pone en todo lo que nombra y, segundo, en el extraordinario manejo del tiempo, es decir, en el deslumbrante juego de expresiones bellamente morosas con que se alude a unos cuantos sucesos; el tiempo en que se dan los hechos narrados, se infla luminosamente a lo largo de más de 100 páginas. (65)

El sol que estás mirando (1981) es todavía menos novela que *La canción*. Se trata de un relato que carece de las violentas revelaciones del cuento y de la amplitud y la complejidad argumentales de la novela.

Nuevamente el tiempo de la narración, con su precisa morosidad, encierra unas cuantas cosas. Se trata de las evocaciones de un hombre (David) en las que el sol es un elemento que licúa los recuerdos de infancia y adolescencia; los recuerdos del narrador son inconcebibles sin la perenne presencia del astro rey: "El chofer llevaba el sol de un lado, echado en las piernas como una moneda de lumbre".

(55) En "Tiempo y tempo en la novela", Mariano Baquero Goyanes asienta: "En el tiempo se mueven los personajes de una novela y del tiempo se sirve el autor para montar sobre él su mundo imaginario. Pues existe un tiempo novelasco --el de la acción imaginaria-- y otro real --el de la ondulada narrativa--. Toda una vida puede sernos referida en menos de una página. Y, por el contrario, un acto brevísimo, que dura unos segundos, al ser descrito en una novela, puede llenar varios minutos de lectura (...). Pero esto no es sólo un efecto estilístico. Las diferentes gradaciones que en cuanto a lentitud o rapidez encontramos en los

David es un niño que descubre azerece las cosas del mundo e inquiera sobre lo que tienen los pienes en las tripas y lo que es una feria. Su mentalidad infantil es una puerta por la que Gardea muestra las huellas del realismo mágico y de lo real maravilloso:

Vivíamos en el piso de abajo, terroso, que una muchacha regaba todas las tardes. Se llamaba Felicitas y jugaba mucho conmigo y con mi hermana. La tenía horror a los tormentas. Por ella supimos que los espejos llaman al relámpago. Y que hay que cubrirlos. Mi madre la desmentía. Le decía que no alcanzaba a entender cuál era la relación entre un espejo y las cosas que suceden en el cielo. Felicitas callaba; pero nosotros le dábamos la razón a ella porque había fundado su ciencia en ejemplos sacados de la realidad. (66)

Como han hecho William Faulkner, Gabriel García Márquez y Juan Carlos Onetti, entre otros, Jesús Gardea creó el mítico pueblo de Floceres. Sin más alarde que la belleza, Gardea introduce una nota original en la literatura mexicana: toma algunos elementos como el lirismo y la temática rural, y los enriquece con un estilo absolutamente personal, moroso y bello, que no desprecia los objetos más nimios. Gardea presenta así una provincia muy distinta a lo

novelas, son algo más que simples recursos expresivos. Son, sencillamente, manifestaciones de unas distintas maneras de sentir el tiempo y, en los casos extremos, están tan asneridos a la inquietud temporal, que los objetos significantes pasan casi a ser cosa significada, es decir, llaga, herida, por lo que se derrama --suave o bruscamente-- el dolor que el paso del tiempo arranca al narrador (...). Otra cosa es el tiempo novelístico, es decir, el ritmo narrativo, independiente de toda posible angustia temporal. Un mismo asunto puede ser narrado más o menos prolijamente. De la gilidad o lentitud sintáctica --es decir, de la amplitud o brevedad del periodo--, del manejo del diálogo, de la descripción --según se haga ésta morosamente o con sólo un toque de color-- dependerá que el tiempo novelístico sea lento o rápido". Véase Agnes y Germán Gullón, *Teoría de la novela*. Madrid, Taurus Ediciones, 1974, pp. 231, 232 y 234.

(66) *El sol que estás mirando*, pp. 9-10.

exuberante e idílica que nos han mostrado escritores tan destacados como Ignacio Manuel Altamirano, Emilio Carballido y Sergio Galindo, entre otros.

El impresionismo (67) que fue ganando terreno en las novelas de Gardea, desembocó en la poesía con *Canciones para una sola cuerda* (1982), un conjunto de poemas breves que el lector desgrana palabra por palabra, como si descendiera una escalera para encontrar una sorpresa.

En el único libro de versos que ha publicado Gardea, hay dos constantes: la invocación de los elementos de la naturaleza (sol, palomas, tigres, ríos, colores a hierbabuena y menta), y el erotismo, que muestran a un escritor que sabe trabajar más con la presa que con la poesía.

El tornavoz (1983) es una novela que se lanza en busca de nuevas conquistas que, sobre todo, cristalizan en la estructura y en la atmósfera fantástica y mágica que se cierne sobre toda la obra. También Gardea es más dueño de sus figuras literarias, que le confieren carácter artístico a los más mínimos objetos: "Cándido caminando como un bendito con una silla patas arriba en la cabeza. Las patas, cuervos, en el crepúsculo matutino. Las cuatro patas, cuernos, solitarias raíces de árbol vuelto de ravés". (68)

Antes de señalar algunos aspectos de la novela, es interesante destacar que hay una afinidad (que quede claro que no hablo de

(67) "el impresionista recoge el latido fugaz de un color, el perfil tembloroso de unos objetos disueltos en una luz cambiante y deformadora." Mariano Baquero Goyanes, *op. cit.* p. 239.

(68) *El tornavoz*, p. 13.

influencias, que tan estóildamente suelen manejarse, como cuando se habló de los elementos comunes de William Faulkner y José Revueltas) entre *Pedro Páramo* y *El tornavoz*. Dicha afinidad radica en que tanto Comala como Placeres están habitados por muertos. En ambos la geografía es árida y sus habitantes son taimados, hablan entre susurros y no gustan de desperdiciar los palabras.

Mientras que en la novela de Rulfo llegamos a la certeza de que los personajes son muertos, en *El tornavoz* nos encontramos con personajes reales --la familia Paniagua-- que pertenecen a tres generaciones. Cándido Paniagua, un santo loco --quizá esto hasta sea un pleonazgo-- narra una epifanía en la cual vio cómo los santos y los ángeles de la iglesia de Placeres (Capuchinas) adquirían vida, volaban y se sacudían los calzones, los hábitos y los estandartes. Entre guiños, risas y toses, los angelitos rechonchos lo aclararon. Pero lo extraordinario de este episodio consiste en que, casi al final del libro, los ángeles y los santos de la iglesia toman la voz del narrador para decirnos que aquello no había sido una alucinación, sino que fue algo "real", ya que ellos recibieron el encargo de acompañar a Cándido Paniagua hasta el cielo. Estamos, como se ve, ante una insólita asunción.

Isidro Paniagua, sobrino de Cándido, era el único que se mostraba benévolo con las locuras del santo y, curiosamente, perdió la vista cuando le entregaron una fotografía de su tío; más adelante moriría víctima de una melancolía misteriosa, de un "estarse yando del mundo" que fue resultado de sus encuentros con Omar Vitelo, un espiritista que sobrevivió a tres generaciones y que intentaba comunicarse con los muertos.

Jeremías Paniagua, hijo de Isidro, nace también marcado por la desazonante figura de Cándido. Hay incluso un parecido físico entre ambos y, el chiquillo, va a ser capaz de obrar milagros --como hacer que las chicharras collien súbitamente, sumiendo a los árboles acolorados en el más hondo silencio--, de escuchar las voces del desierto que piden para Cándido un tornavoz. Y ¿qué es un tornavoz? Esta misma pregunta se hacen Jeremías y su enigmático amigo Colombino. Al final de la novela, cuando Jeremías ha consumado el viaje de donde vuelve sabio, cuando ha cambiado las populosas ciudades por el triste y silencioso pueblo de Placeres, contesta: "Es como una campana, como un palomar (...) Techito abombado entre el cielo y la tierra". ¿Qué significa esto? En virtud de que la respuesta, tiene que ver incluso con el título del libro, es preciso intentar una explicación.

Yo aventuré dos respuestas. La primera consiste en que Cándido, el santo, pide un tornavoz, un amplificador de voces, para expresarse desde el más allá. Ese tornavoz resulta, precisamente, Jeremías. la segunda posibilidad es más fantasiosa y resulta de la definición precitada: Cándido pide su templo, un lugar con bóvedas donde operar milagros.

Otro personaje enigmático de la novela es la partera Marta Licora, quien ayudó a Jeremías a ver la luz. Aunque aparentemente está viva, un buen día cierra su casa y desaparece, dejando sólo ese perfume de lilas que solía ponerse en los lóbulos de las orejas y en los pezones y que, según el contexto de la obra, es un símbolo de la muerte; la asunción de Cándido Paniagua, por supuesto, también estuvo envuelta en el aroma de las lilas.

¿Cómo definir, entonces, esta novela donde se da la asunción de un santo, donde Omar, Colombino y Marta Licora llegan de no se sabe

qué lugar, donde no se sabe de qué murieron Clivia e Isidro? El mismo Gardea tiene la palabra, pues se trata de "un tráfico de muertos y vivos".

Cabe destacar que, en este libro, Gardea no partió de un lirismo realista descorazonador y ha levantado el vuelo hacia lo fantástico. Para conseguir esto se ha ensimismado otra vez en la palabra bella, en la frase cincelada, pero ahora ha desarrollado una línea argumental que sólo aparecía esbozada en sus dos novelas anteriores. Esto ha hecho que el diálogo sea más abundante y que la estructura de la novela se fragmente, según las tres generaciones, y que haya adelantos y retrocesos, que el primer capítulo implique el tercero y viceversa. O que el epígrafe de la novela esté formado con las últimas frases del libro.

En *Soñar la guerra* (1984), Jesús Gardea vuelve sobre las mismas obsesiones que han motivado la fervorosa escritura de sus novelas anteriores. El virtuosismo narrativo se acentúa con el uso de giros arcaicos y con la ubicación final o inicial de los verbos, cuando no con su presencia en forma pasiva o con su franca omisión:

--"Culebra durmiendo la siesta, el chicote de Pinado".

\_\_"En el andén, la banca de barrotos de madera, asiento público".

--"Las tablillas del parque, de lejos, las colas de los alacranes. Prietas por las destemplanzas del clima".

Creo que dicha omisión sirve para mostrar tanto el estatismo de la atmósfera física y psicológica de Placeres y sus habitantes, como el interés de Gardea por la pura frase labrada, que encuentra su razón de ser en su inusitado y retorcido lirismo y no en un argumento que, a fin de cuentas, no sabemos si ocurre en la realidad literaria o sólo

fue un sueño de los personajes.

El mínimo o quizá inexistente argumento del libro, vuelve a suceder en Placeres, que evoca la atmósfera acolorada, hueca e incommunicativa de Delicias, Chihuahua. El mismo Gardón ha dicho que los seres de allí no tienen grandes proyectos de vida y quizá esto explique la historia que cuenta la novela, pues todo se reduce a la voz de un narrador omisciente --de quien sólo conoceremos su apellido, Asís, luego de leer la cuarta parte del libro-- que también utiliza el monólogo interior. A esto hay que agregar que la densidad de las primeras 50 páginas de la novela sólo nos permite entrever que Asís puede ser un muerto abatido en una guerra buabierina o un pobre hombre que, para tener un proyecto importante en su existencia, quiere iniciar una guerra atacando la guarnición de Placeres. Para ello recluta a cuatro o cinco hombres que parecen sombras o simples sonidos (Sustaita, Urquidí, Cronoz, Masser, Fong), les indica la estrategia y es todo lo que sabemos, pues aunque leeremos algunos pasajes de guerra, nunca sabremos qué es lo que sucedió realmente, pues la trama semeja un hilo luminoso tirado en la arena, que se enreda y se hunde para aparecer de trecho en trecho.

Hay otros elementos que contribuyen a la creación del caos en que nos sumerge Gardón. Por ejemplo, el que un perro se llame Fermín, o la presencia de una viuda vidente que pronostica la desgracia de Asís, es decir, la guerra que nunca sabremos si se realizó o se quedó en puros sueños, en ecos malos que provoca el desierto, pues "el llano es un vino que embriaga, entristece y vuelve locos a los hombres".

El desconcierto del lector crece al final de la lectura, cuando asiste a los viajes que las tumbas hacen del cementerio hacia el



caso y viceversa. E incluso la arena y el viento llegan a traerse tumbos que nunca habían estado en el cementerio de Píndaros. Como su vez, volvemos a presenciar, igual que en *El tornavoz*, un tráfico no sólo entre muertos y vivos, sino entre sueños y locuras, entre aspiraciones enfebrecidas y realidades abrumadoras.

Es importante destacar que la escritura de Gardea cada vez alcanza mayor lirismo pero es también más hermética, más difícil de seguir en sus saltos y en sus ecos, en sus guiños y en sus gestos.

Las primeras cincuenta páginas de *Sofar la guerra* son sofocantes, apretadas, pues el punto y aparte es un signo que aparece muy poco entre los demolidores signos de punto y seguido. Además, los diálogos no están indicados con guiones ni comillas, sino que los topamos en el fluir de la narración, sin mayores señas.

La segunda mitad de la novela respira más ampliamente, pues a esas alturas ya hemos identificado a los personajes y distinguimos o intuimos la línea del argumento. La tipografía se hace más convencional, aparece con más frecuencia el punto y aparte, los diálogos se indican con guiones y empiezan a entrar los espacios blancos.

En *Los músicos y el fuego* (1985) Gardea volvió por sus fueros: otra vez se entregó a la escritura deshuesada, a la creación de una atmósfera abrasadora donde habitan unos cuantos lunáticos para quienes los relojes son "los auténticos huesos de placeres", el tiempo muerto y sin esperanza. (69) Pienso que por esto Tanil Amézua quería

(69) Para éste y los siguientes libros de Gardea, véanse mis reseñas publicadas en *Sábado*: número 422, 16 de noviembre de 1985, p. 10; número 430, 4 de enero de 1986, p. 13; número 479, 13 de diciembre de 1986, p. 11; número 609, 3 de junio de 1989, pp. 11 y 12.

venderles relojes a los forasteros; pensaba que los músicos podían llevarse un poco de su tiempo viejo y sin futuro.

Frente a la céntrica casi total de argumento --todo lo que vemos es un relojero ahogado en sus diminutas máquinas y un grupo de músicos que llegan a Placeres no para interpretar sus piezas, sino para incendiar el viejo vehículo de su patrón a quien detestaban--. Gardea hace suertes con su lenguaje singular, con sus oraciones sin verbo o con éste al final de las cláusulas.

*De alba sombría* (1985) consta de una docena de cuentos que se desarrollan en pleno desierto, donde la soledad de los personajes es todavía más atroz que la que ya tenemos bien aprendida. Este libro vuelve a atacar una atmósfera asfixiante que ahora también encontramos vestida de nieve en uno de los cuentos más tradicionales pero también más bonitos que ha escrito Jesús Gardea: "Todos los años de nieve". Este cuento es bello tanto por la historia que narra --un viejo le pide a un muchacho que lo lleve a través del desierto para que pueda ver a una anciana que ya ni lo conoce, pero los sorprende una ventisca-- como por la forma pulcra y lineal que adopta. Gardea utiliza, como siempre, tropos muy bellos y, como en raras ocasiones en su trabajo, acaba el texto con un sentimentalismo rotundo sin diluirlo y sin que la ambigüedad elimine sus efectos.

Es curioso que Gardea lleque a coincidir en este libro con José Revueltas cuando va en el sol una especie de ojo divino: "En sus glorias el sol. Le había pegado fuego a los abismos del aire. Desde su lugar, él veía el destrozo; el azogue goteando del fondo azul del

cielo. Escupió su desprecio por el clima de perros. Por los hombres, sus empleados, que no habían aprendido a superarlo todavía." (70)

En este volumen podemos observar otras dos cosas. En primer lugar, se trata de relatos que destacan actitudes: por ejemplo, el desencanto del tendero, la conducta hosca y cruel de Bayona y la amargura del forastero, que encuentran sus complementos en los cigarrillos y los refrescos viejos, en los solares llenos de basura y en los árboles secos, que se vuelven espejos de un grupo de personajes para los que el tiempo, el amor, la ambición y la bondad, se pierden en el calor y en la inmensidad del desierto.

El segundo rasgo notable de los cuentos que integran *De alba sombría* es la intención perturbadora, aunque no fantástica, con que Gardea los concluye, tratándose de una inexplicable visita ("Vámonos ya"), de las figuras fantasmadas de algunos personajes que se van ("De Alba sombría"), de las dimensiones lunáticas en que se pierde Habacuc, del calor que puebla los desiertos con fantasmas ("Arriba del agua"), de la cárcel en que se convierten los espejos o de la sombra de una guitarra que adquiere la tibieza y la textura de unas caderas de mujer.

Aunque el universo narrativo de Gardea sigue siendo el mismo, los asedios y los armas del escritor son otros.

Decir que todo escritor trabaja con un limitado número de temas, ideas y obsesiones, es un lugar común del que tengo que echar mano para referirme a *Sébol*, el décimo libro de Jesús Gardea.

Sóbol, como sus cinco novelas anteriores, se desarrolla en Placeres --se ha dicho que Placeres no es más que el nombre ficticio que Gardea dio a su tierra natal, pero no debemos olvidar que los viejos gambusinos de Sonora llamaban placeres a los desiertos donde se instalaban para buscar polvo y pepitas de oro-- y se propone, una vez más, mostrar la asfixiante geografía norteña, las pobres vidas de los seres que la habitan --"mis personajes, una tropa de infelices"(71)--, los locuros y sueños que los acosan, y el tráfico de vivos y muertos que ya habíamos visto en *Soñar la guerra* y *El tornavoz*.

En la novela aparecen seis entes de ficción --Sóbol, Pastorelo, Coruca Avitia, Mauro Tolinga, Rafles y Oralia Salinas-- que intervienen en el desarrollo de un argumento mínimo: comienzan observando un juego de damas y después todo gira alrededor de una cuchara que Tolinga le roba a Sóbol. El lector se preguntará: ¿todo para esto? Pues sí, eso es todo lo que sucede en el texto, pero lo interesante está en cómo lo cuenta Gardea, es decir, en su despliegue de figuras literarias, en sus frases de abonista, en la eufonía que puede observarse en los nombres de sus personajes y en el sondeo de las mentes de sus pobres criaturas.

La acción se desarrolla como una pesadilla, entre nubes de polvo. Los personajes actúan como en cámara lenta --uno de ellos ataviado con una máscara cubierta de pelos y colores chillantes-- y los vemos como

(71) Así caracterizó Gardea a sus personajes en una entrevista que le hizo Sonia Morales para *Los escritores*, México, edición de la revista *Proceso*, pp. 85-87.

si fueran los últimos habitantes del planeta. En todo el desierto no hay más almas que las de ellos y la de un restaurantero. Y la de almas está por verse, pues hay un momento en que se insinúa que Oralia Solinas fue resucitada por las invocaciones del ladrón Tolinga. Detalles como estos nos dan la atmósfera de la novela, pues en ocasiones asistimos a "banquetes" --Gardea describe en cuatro páginas la caza de un estión con una cuchara, como si se tratara de una verdadera guerra dentro de una copa-- y golpizas que no queda claro si fueron sueños o sucedieron realmente.

Como ya lo había hecho esporádicamente --sobre todo en sus cuentos--, Gardea vuelve a entregarnos episodios típicos del realismo mágico: ahora se trata de una escena alucinante, donde un ejército de pájaros baña a Tolinga con unos cagarrutas que tienen la virtud de endurecerse como el cemento. Después de ello, el personaje camina a tientas, golpeándose contra todo lo que encuentra en su camino, hasta que alguien lo ayuda.

El final abierto de la obra nos deja sumidos en la pesadilla, pues nunca sabremos si el transgresor fue castigado o qué tanto de lo leído fue puro sueño.

Así como en *Los músicos y el fuego* el relojero y sus maquinitas eran un símbolo de las vidas de los habitantes de Placeres, en *Sóbol* nos encontramos con la existencia personificada en un tablero de damas: "El tablero es Placeres. Usted una de las fichas; la presa. La otra, su destino".

Cuando uno se acerca a *Las luces del mundo* (1986), sabe que está leyendo un libro parecido y a la vez distinto a las obras anteriores de Gardea. Es el mismo mundo, con tratamientos paralelos, repetitivos,

contradictorios o complementarios. Ahí están el llano y el desierto, los personajes ariscos, solitarios, enfermos de tiricia y avaros con las palabras. El estilo moroso y coruscante sirve para contar una historia mínima, cuando no para señalar unas cuantas intenciones que no sabemos si sus criaturas llevan a la práctica. Sus tórridas atmósferas a veces se pueblan de muertos, como en "Está vivo" y "Las luces del mundo".

Los cuentos de su más reciente libro vuelven a ser puras imágenes, puros cuadros luminosos que se transforman en interrogantes y requieren la participación del lector. Quizá algo novedoso sea la fuerte presencia del misterio en textos como "Puente de sombra", "La cizaña y los amigos", y el renovado interés que Gardea puso en el erotismo: "Las caderas de la mujer, nota el hombre al mirárselas por segundo vez, se mueven con ritmo profundo, coentuada. Son como un centro poderoso. Allí están mezclándose todos los ríos de la tierra. Turbios, caudalosos, pesados de murmullos y de hojas. Y encima de ellos, hay gran revuelo de confite y serpentinas (...) Vistas por enfrente, las caderas de la mujer tienen mayor amplitud. Encierran un vientre plano; un valle hasta donde llega, apagado, el rumor de los ríos." (72)

Jesús Gardea es un escritor renuente a todo lo que huelo a teoría literaria y casi nunca sale de Ciudad Juárez, ni siquiera para

presentar sus libros porque esos eventos le parecen meras ferias de vanidades. Allá pinta y dibuja seres que parecen salidos de sus novelas. Lee libros de autores raros, temas religiosos y cosas insólitas. Casi con susurros, sostiene que, cuando visita Delicias, siente que nunca está solo, y que quienes parecen acompañarlo son los muertos. Puesto que en sus libros ha jugado con vivos y muertos, varias personas lo han emparentado con Juan Rulfo. Como no ha habido una influencia mecánica, lo que los une es una misma visión del mundo, que es producto del cristianismo que se nos impuso a partir del siglo XVI, y del sustrato religioso indígena para el que los muertos siempre permanecen.

--En los resúmenes de la producción literaria del 85, se habló bastante de tus libros y se dijo que, si bien tienes muchas armas, no has entregado la novela "ambiciosa", "de largo aliento", que se espera de ti. ¿Te has propuesto esa "gran novela" que se dice puedes hacer y no has escrito?

--No entiendo nada bien la relación entre largo aliento y ambición. ¿No podría ser un ambicioso en literatura alguien que, por ejemplo, prefiera a ese mentado largo aliento una pelea más dura cada vez y que toda esa ambición cupiera en un puñado de cuartillas? Hay adobes en literatura que no suelen ser más que eso: paja y barro cocinados. Tengo en mente *Palinuro*. Bueno, de todos modos, todavía no me he propuesto esa gran novela. Además, ¿por qué habría de hacerla? Si un día viene, y los casos se prestan y Dios lo quiere, pues la escribiré. Y si no ¡I'm sorry!

--¿Se que escribes diariamente, pero ¿lo haces con un esquema previo?  
¿Ya sabes cuál es el argumento de tus libros o te va saliendo?

--Hasta ahora, nunca he usado esquemas para escribir. Vagas ideas sí,  
que luego, andando la escritura, se van a la perra. No todas, desde  
luego. Creo que el argumento, o como quiera que se llame eso, me va  
saliendo. Yo, como los franceses de la intervención --nos decía un  
maestro allá en los días de la secundaria-- no soy dueño más que del  
terreno que piso. Lo demás es oscuridad, o casi. En tales condiciones  
¿qué esquema va a haber?

--¿En qué se distinguen un cuento y una novela de Jesús Gorda?

--La diferencia entre un cuento y una novela más es cosa que atañe al  
lector o al crítico hacerla. A mí me resulta muy difícil ver desde  
fuera las cosas que he escrito. Sin embargo, arriesgaré al respecto  
una idea: si escribir, para mí, es como pelear a sablazos, entonces  
digamos que a una novela la "liquido" (esto no es cierto, la novela  
siempre queda viva, siempre, de algún modo, resulta vencedora) de cien  
sablazos, mientras que el cuento de diez.

--¿Aceptarías que tu escritura es hermética?

--Mi escritura es una entre otras muchas posibles. Etiquetarla tampoco  
es cuestión mía. No me interesa, además, en absoluto una etiqueta para  
ella.

--¿Hay en tus libros una mezcla de sueño y realidad?

--No. ¿Por qué no la mezcla de dos realidades y tal vez, de más?



--He observado que en tus libros anteriores y posteriores a *El tornavoz* no importa demasiado contar una historia. ¿Por qué en *El tornavoz* sí hay un desarrollo argumental amplio?

--Hay una razón: la primera novela que escribí fue ésta, que es anterior incluso a *Los viernes de Lautaro* y *Septiembre* y *Los otros días*. Es más, *El sol que estás mirando* fue escrita al mismo tiempo que *El tornavoz*.

--¿A qué obedece el título de *El tornavoz*?

--Un tornavoz es una concha acústica, un techito. Cuando el cura echa su discurso en el púlpito, arriba tiene su resonador. Yo no lo encuentro ningún simbolismo, quizá los críticos lo encuentren y esté bien. Muchas veces los críticos encuentran cosas que el escritor mismo no sabía. Simplemente me gustó la palabra tornavoz.

--Volviendo a la idea que interrumpimos ¿por qué tu trabajo evoluciona hasta llegar a una escritura más "deshuesada", como diría Sergio Fernández?

--Creo que esto se debe a que tu trabajo lo haces con palabras. Acuérdate de lo que decía Alfonso Reyes: estilo es economía. Entonces, para lograr un estilo más depurado, más efectivo, se deshuesa, como dices, la escritura. Esto quizá repercuta en el trasfondo de la historia.

--¿Esto explica tu llegada a la poesía?

--No, hace años que no escribo poesía. *Canciones para una sola cuerda* fue escrito entre 1976 y 1980.

--¿Por qué tus personajes ostentan nombres tan raros como Lautaro, Cristóbal, Trinitario, Nubdo, Colombino?

--Es por razones sufónicas, porque me suenan bien, porque me gustan.

--¿Hay algún simbolismo en esos nombres?

--No, simplemente que no es igual Juan que Lautaro. Yo creo que Lautaro tiene más sonoridad.

--¿Por qué publicas tu primer libro a los 40 años de edad y no tempranamente, como suelen hacer ahora la mayoría de nuestros escritores?

--Porque hasta ese momento encontré una puerta abierta, alguien que me ayudara. Me refiero a dos amigos: José Luis González y Jaime Labastida. Ellos provocaron esta especie de suerte. Yo tenía escritos *Los viernes de Lautaro*, algunos cuentos que nunca se han publicado y otras cosillas, pero nada más.

--La siguiente es una pregunta demasiado necia, pero me interesa saber qué piensas sobre las semejanzas que se han señalado entre tu trabajo literario y el de Juan Rulfo. Algunas personas lo han manejado incluso de una manera malévola.

--Lo único que te puedo decir es que si me identifican con Juan Rulfo, que si ven mis textos y piensan en él, lo único que puedo decir a quienes han tratado el asunto malévolamente, es que para mí es un honor. De que me comparen con Carlos Fuentes a que me comparen con Juan Rulfo, pues prefiero que me comparen con el autor de *Pedro*

*Páramo.*

--¿No piensas que esta semejanza pueda derivar de la misma geografía en la que están inmersos?

--Quizá no de la misma geografía porque la de él es distinta; Comala y su región son otras. Tal vez lo que sí haya sea una misma actitud vital ante el medio ambiente.

--Las semejanzas de que hablamos se acentúan si observas el mundo muerto de Comala y lo que sucede en El tornavez, donde hablas de un "tráfico entre vivos y muertos".

--Sí, probablemente sí.

--¿Por qué tu trabajo es tan obsesivo cuando abordan la geografía del norte de México; por qué el sol es una presencia constante en tus libros?

--El sol se aparece tanto en lo que escribo que no alcanzo a saber por qué; a lo mejor es un ajuste de cuentas a su opresión. Trato incluso de sacarlo físicamente y quizá sea mi personaje principal. El paisaje árido que destaca, el polvo y las gentes sin grandes proyectos de vida son experiencias que me marcaron desde mi infancia. Por eso me retiré constantemente a ellas y siento que *El sol que estás mirando* es el más autobiográfico de mis libros.

--¿Cuáles son tus hábitos de trabajo?

--Nunca hago planes ni esquemas. Tengo la disciplina de escribir dos o tres horas diarias, y como de gota en gota se llena el vaso, cuando

veo ya tengo algo terminado. A esto se debe que no crea en la inspiración, sino en el oficio que va dando el trabajo.

--¿Cómo han sido recibidos tus trabajos por la crítica?

--Mira, yo tengo muy poco conocimiento de la crítica. No leo el periódico. Cuando de chiripada me llega algo es porque me lo manda algún amigo de México. Las poquitas cosas que he visto son favorables.

--Has dicho que llegaste a la escritura después de ser un buen lector. Entre tus gustos personales ¿a quiénes consideras tus maestros?

--A los americanos: Hemingway, Mc Cullers, Dos Passos, Faulkner; con todos ellos empecé a leer. De hispanoamérica puedo citar a José María Arguedas --es un tipo que a mí me gusta muchísimo, más que algunos que truenan y suenan--, Lezama Lima y Onetti, entre los que ahora recuerdo.

--Ya que has citado a Faulkner y a Onetti, ¿podemos decir que estás elaborando una saga sobre Placeres?

--Si lo estoy haciendo es de una manera inconsciente; no hay la voluntad de elaborarla. Simplemente así me está saliendo y quizá un día se termine. ¡Yo qué voy a saber! No tengo ningún plan previo para hacer un ciclo.

## RICARDO ELIZONDO: LOS AZARES DEL DESTINO

Ricardo Elizondo Elizondo (Monterrey, Nuevo León, 1950) se dio a conocer con un libro que apenas contenía tres cuentos: *Relatos de mar, desierto y muerte* (1990). Allí estaban la recreación de dos espacios caros para los prosistas norteros --el desierto y el mar-- y el surgimiento de una voz que mucho daría que hablar en la presente década pues era festiva, suelta e irremisiblemente lírica. Elizondo Elizondo es dueño de una envidiable imaginación y no le faltarán historias que contar ni se podrá quitar de encima esa capacidad expresiva que lo acompaña por todas partes. Está condenado a ser un escritor auténtico porque nunca andará buscando historias apantalladoras ni estructuras de repostería. (73)

"Donata" es un trabajo circular pues Concha, una maestra estéril, recoge a Donata, quien tiene la desgracia de enamorarse de un marinero homosexual; al término de sus años libidinosos, le llevan una niña que lloraba a la orilla del mar; y la bautiza con el nombre de Concha, para sugerir los círculos viciosos del destino.

La descripción del personaje es consecuente con el telón marino en que se desenvuelve el cuento: "Era fría como manajo de algas. Sus

(73) Sobre Ricardo Elizondo he escrito los siguientes artículos en el suplemento Sábado: "Cuenteros en el desierto", número 533, 19 de diciembre de 1987, p. 11; "Una obra en ascenso", número 504, 30 de mayo de 1987, p. 13.

carnes no destilaban humor alguno, ni tan siquiera sudaba (...) Así la niña se volvió de mar y fue como él, insomne y hachisero, placentero y traidor. También como el mar, cuando Donata creció no quería a las mujeres, mas se llenaba de placer dando confianza a los hombres para después hundirlos, tragarlos." (74)

"La visita" es un texto que relata los últimos días de la última habitante de un caserío perdido en una "arruga del desierto". Es la madre de un brácora que, con la esperanza de ver de regreso a su hijo, se queda para enterrar al penúltimo habitante, a quien encuentra una mañana "con un hilo de senguaza saliéndole por la boca y una lagartija grande chupándole los ojos." (75) Este cuento muestra los paradojos de la vida, pues el hijo fue a buscar una fortuna que sí encontró, pero que de nada le sirvió a su madre, quien se contentó a esperar la muerte "respirando el fuego de un condente perol de cinabrio".

"La casa concria" es un relato contado a dos tiempos: en el presente, vemos los cotos de una mujer loca; en el pasado, vemos la historia de su juventud y de su matrimonio. Su vida y la de Sebastián, el esposo, son demoledoras: todos sus proyectos económicos y familiares se derrumbaron por el azar que adquirió la forma de un rayo. Con este su primer libro, Elizondo dice que el hombre lucha y hace grandes planes, pero el destino juega un papel muy importante y echa por tierra las esperanzas que sostuvo en vidas enteras.

*Setenta voces siete* (1987) habla de dos poblachos desérticos

(74) *Relatos de mar, desierto y muerte*. pp. 15-18.

(75) *Ibidem*. p. 51.

(Cherco Blanco y El Sobinal) y de un villorrio acurrucado junto al Río Gordo (76). Ellos no tienen nada de atractivo ni de grandioso; lo más importante que pasó por sus solares fue la epidemia de tullidera (poliomielitis) y algunos ecos de la fiesta de los bolos que empezó en 1910.

Como en las genealogías bíblicas, uno tras otra se fueron formando los parejos de los tres pueblos, y se regaron sus hijos, y los hijos de sus hijos: Carolina Govea, la blanca, y Cosme Villarreal, el duraznero, engendraron a Carlos Nicolás (quien naufragó en el juego), a Emilio (quien murió en Estados Unidos), y a Joaquín. Agustín Govea y Virginia, adoptaron a Carlos Agustín y protegieron a Emilio. Ramón Govea y Amanda engendraron a Teresa (quien se fue a Estados Unidos), y a Josefina, Amanda y Guadalupe, que se agarraron con los uñas de la codicia y la estupidez de todo cuanto estuvo a su alcance. La ciega Nicolosa presiente todos los desastres y mira morir a todos sus seres queridos...

*Séptima veces siete* no es olharoquenta ni deslumbrante; es una novela que corre como un río subterráneo, haciendo sus efectos con tristezas, amarguras y resignaciones. Es una novela que, con uñas de gato, da golpecitos en el corazón de los lectores. Así lo demuestran

(76) Sobre el título de su novela, dijo Ricardo Elizondo: "Lo que pasa es que yo conozco cosas que la mayoría de la gente desconoce. El título de mi libro no tiene que ver con la Biblia. A mí me interesa más bien el mundo de símbolos y signos. En toda la región de Israel, de los sumerios y los arcadios el número 7 simboliza el principio y el fin de algo. Decir 7 veces 7 es nombrar casi lo eterno, y 70 veces 7 es el infinito. Cristo tomó esta simbología porque sabía que su gente conocía su significado, pero para mí no tiene nada que ver con el perdón. Tiene que ver

la entrega del mantel blanco a Virginia, o Nicolasa, la anciana ciega, que se levanta la falda para bailar el son que canturreaba Virginia.

En *Setenta veces siete* la muerte y la enfermedad son dos luces que siempre están encendidas, como en la oscuridad de los cines, para recordar la fugacidad y la fragilidad de nuestras vidas. Ahí están el corazón y la cabeza partidos, de don José; la tragicómica muerte de Cosme; la muerte de Emilia con el médico a la cabecera; o la enfermedad de Agustín --espondilitis-- que le fue doblando la columna vertebral y le fue escondiendo los ojos verdes, que de tan ojochados como estaban, sólo podían ser admirados por los niños y por los perros. Esta enfermedad de Agustín --como las paulatinas mutilaciones de José de la Torre, ese personaje de *Donde deben estar los catedrales*-- lo convierten en un símbolo del hombre quebrantado por la vida (sin metáfora, pues para que Agustín cupiera en el átomo, tuvieron que romperle la espina dorsal).

Técnicamente, la novela no muestra ninguna gala; lo más que encontramos son los diálogos, las cartas y los recados como partes de una narración omnisciente, que de vez en cuando y de manera inopinada, brinca hacia los labios de los personajes. Su virtud está en el manejo de tantas criaturas, en el tejido de la trama y en la creación de personajes profundos y memorables que, quizá, deban su intensa vida interior a la cárcel donde los encierra el desierto (77): como no hay

con el principio absoluto, que está ahí y estará siempre, aunque cambiemos nosotros." Véase Margarita Pinto, "Entrevista con Ricardo Elizondo", en *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, número 514, 3 de agosto de 1987, p. 12.

(77) *"Setenta veces siete no es histórica porque este tipo de novelas tienen como común denominador estar citadas a una realidad*



paisajes ni cosas llamativas, los seres humanos le prestan más atención a los afectos. Incluso cuando la muerte llega para espantarlos y ellos sienten que la mazorca de su sangre está casi desgranada, algo les dice que un solo grano germina y produce muchos más, y que "la vida va a seguir y seguirá siempre, setenta veces siete y luego de nuevo comenzar". ¿Qué más nos dice ese mantel bordado en blanco sobre blanco, con guirnaldas, lirios y ondas de agua, que cuando la muerte se asolea sentada en el desierto, aparece envuelto en un papel de chino?

En *Setenta veces siete*, Elizondo arrulló una idea tierna y trascendente: la vida es como el agua, que fluye y toma distintas formas. Los afanes del hombre para conseguir amor, salud o felicidad, son proyectos de arena que el tiempo derrumba. Siempre acabaremos extinguidos, pero nuestra dignidad radica en perseverar y en guardar el agua un rato en nuestras manos: "*Setenta veces siete* es una forma de ser relativista, en el sentido histórico: las generaciones se suceden una a otra, y lo que la primera pudo haber forjado con mucho esfuerzo, la siguiente lo extermina en seguida. A veces nos gusta trabajar como si fuésemos eternos y no hay tal, todo es relativo."

(78)

*Naurilia Maldonado y otras simplezas* (1987), junto a los dos libros anteriores, es una obra menor, pero no desdeñable, pues recoge

cronológica e histórica, y la mía no la tiene: más bien se sustenta en una base geográfica", le dijo Ricardo Elizondo a Ana María González. Véase "Somos escritores relativistas", en *La Jornada*, 22 de agosto de 1987. p. 34.

(78) *Idem*.

una vertiente narrativa que cultivan autores como Eraclio Izabela, Herminio Martínez, Dónaco Murga, Gerardo Cornejo y el mismo Miguel Méndez, autor de *Peregrinos de Aztlán* (1974). Me refiero a la oralidad de los cuenteros. Dice Elizondo:

En el pueblo de mis padres son una tradición los colchales hechos con trechitos de telas, con jirones geométricos pintolillos y distintos. Yo crecí viéndolos, cobijándome con ellas, jugando sobre ellas en el enfado de la siesta obligada. Para sus dueñas, esas mantas son empalme de recuerdos, porque cada pedacito, tela es de antiguas prendas (...) Los trece relatos presentes fueron concebidos, y escritos, en forma parecida. A ratos muertos, en medio del sol de la tarde o en la soledad fresca de la alta noche. Se imaginaron para presencias queridas, o fueron contados a miradas de amor. Luego la palabra, que es caricia, se tornó tinta, y aquí están. Relatos donde los recuerdos se empalman -- igual que los pedacitos de tela-- distintos y pintolillos. Relatos que no lleguen a ser cuentos, que ni tan siquiera son simplezas, sino simplezas --cuando la palabra no exista-- que tal vez en conjunto sirvan para jugar sobre ellas, para un poquito cobijarse --a refrescarse-- con ellas. (78)

El autor está consciente de que sus trabajos no son cuentos --y está consciente porque él sabe hacerlos--; sólo quiso rescatar otra faceta de su labor en un libro que, a mi juicio, pudo haber ganado en brevedad y en calidad. En todos los textos está su amor por la palabra, sus regodeos en la dulzura coloquial --"Seré melón, seré sandía"-- y hasta su capacidad imitativa ("Cuento chino"), pero hay algunos, como "El callejón de las tortilleras", donde falta el efecto final de los cuenteros, ese empuje mnemotécnico que es algo así como su pasaje para circular de boca en boca y de sorpresa en sorpresa.

--¿Quién es Ricardo Elizondo Elizondo?

--Soy economista e historiador porque me gusta el pan con mantequilla. El pan como quiere a lo contrario, pero para la mantequilla tengo que trabajar. En un momento pensé que la literatura no me iba a dar para lo que yo quería. Por eso dirijo, en el Tecnológico de Monterrey, pues el director pensó que valía la pena y, desde entonces, no me he desconectado de la escritura.

--¿En qué autores has bebido?

--Son muchos los que me han enseñado el color de un adjetivo. A algunos les tengo mucho miedo por las influencias. Le tengo mucho miedo a García Márquez y trato de leerlo en dosis homeopáticas.

Hay otra cuestión: tengo demasiada facilidad para mimetizar la prosa de otros. En algún momento esto ha sido bueno porque he hecho cosas que otros firman. Tengo una extraña facilidad para imitar, pero quiero hablar con mi voz. Para mí es más fácil establecer fobias que filias.

Como sería muy fatuo pretender no tener influencias, lo que yo quiero es ser honesto y no imitar conscientemente.

--¿A qué obedece tu intención de señalar esos dos espacios que son el desierto y el mar?

--Los dos son inmensos, apabullantes y silenciosos. En los dos, el hombre está solo. Son extremos que me dan la sensación de inmensidad, de paura, como dicen los italianos. El hombre siempre trata de establecer un orden en el caos. El mar y el desierto me dan la impresión de lo caótico y trato de encontrarles un orden.

--¿Tienes el afán de darle al desierto una presencia en la literatura?

--Sí. Mi madre y mi padre nacieron en pueblos salitrosos, en pueblos que están sobre puntas pelonas, reseacas y pedregosas. Sus entornos naturales fueron arbustos espinosos y algunas curas que volaban para devorar animales muertos. De aquí se derivó una actitud importante: la de cuidar muchísimo el agua.

Ambos se fueron a las ciudades pero se llevaron en el alma aquellos imágenes. Tanto, que a mí me las dieron en los cantos de cuna. Me dijeron que era un medio bastante adverso, pero que allí se podía vivir. Mi familia tiene 300 años metida en esos lugares y yo soy producto de ella.

Cuando empecé a escribir en *El Porvenir* noté que, cuando hablaba de lo que veía en el desierto, la gente que ya lo conocía, no lo había visto nunca. Lo veía sin mirarlo. Te pongo un ejemplo: tú has ido a Laredo por carretera. Atraviesas toda la zona desértica y sólo recuerdas lo ancho y lo gris. Pero allí hay vida; el aire sopla entre los arbustos y canta. El oasis es una bendición del cielo cuando lo encuentras. El aire fresco del desierto es sensacional y, como no hay agua, no hay podredumbre; los aromas del desierto son extraordinarios.

Noté que yo observaba muchas cosas en el desierto que la gente no veía, y quise participarlas. Cuando túomas algo, hablas de ese algo porque quieres que los demás lo amen.

Del mar he hablado por contraste. Lo conocí de la mano de mi padre cuando tenía cuatro años. Fue enmudecedor. Era el mar de Tampico, que es grisoso, sin color.

En mis lecturas, coleccionaba autores que aman al desierto.

como Antoine de Saint-Exupéry --quien incluso se perdió en el desierto-- y algunos alemanes. Me hice costólogo inclusive. Sobre los mexicanos debo decir que no tengo contacto con escritores; no soy de capilla. No tengo grupo. Prefiero, para que sean mis amigos, a personas que no estén en la literatura.

Yo me pregunto si el desierto no es el alma del hombre de ahora. Yo no sé cuál es el verdadero desierto, si el mío que está solo, o el de mis amigos de la gran ciudad, que está poblado, pero igualmente solo. ¿Cuál es más dañino?

--Tus cuentos dan la impresión de estar inspirados en una anécdota real, por la cantidad de elementos dramáticos, tan bien ensamblados, que manejan.

--Varias veces me han preguntado lo mismo. No recuerdo ningún incidente que reúna todo lo que mata en un cuento.

Con "La casa canaria" sucedió algo extraño. Una vez, andaba en un pueblo y le dije a un amigo que iba conmigo: "vamos hasta dar la vuelta en aquella esquina". Y él respondió: "Ah, frente a la casa canaria". Yo vi una casa inmesamente amarilla, y me pareció algo muy hermoso que el hombre aquel le llamara la casa canaria. El título de mi cuento allí estaba, pero mi historia no tiene que ver con aquella casa amarilla.

--Háblame de tu novela.

--Setenta veces siete quiere mostrar que lo que está más allá del altiplano y se convierte en una llanura solitrosa, llena de gobernadora --dividida por el Río Gordo y que cruza y se prolonga

hasta Estados Unidos-- tiene su fuerte manera de ser, tiene su perfil bien hecho, su definición de amor y su manera de ser feliz. La gente de allá tiene tan profundas vivencias como las que puede tener cualquiera del altiplano. Lo que pasa es que no ha habido quien las escriba. Hemos tenido escritores importantes que nunca han vivido allá. Traicionaron su terruño y se vinieron a la gran ciudad. Sólo cutures como los que has mencionado (Cardea, Sada, yo mismo) queremos permanecer donde estamos; nos gusta estar allá. Alfonso Reyes no regresó a Monterrey; Vasconcelos y José Alvearado también fueron jalados por las grandes ciudades y luego los invadió la melancolía. Nosotros no; estamos en la tierra misma. Cuesta quedarte donde estás. Yo no cambio mis tardes en el desierto por ir a Bellas Artes.

MI novela habla del desierto; trata otra forma de estar en la tierra. También en ella rebota el sol y el cielo es una gran cazuela azul. Trata de un pueblo que se llama Charco Blanco. Es un pedacito de agua que se está consumiendo en un ambiente salitroso.

--¿Cómo eliges los nombres de tus personajes?

--No sé si uno elige o son ellos quienes lo hacen. Vienen de un área brumosa. El nombre va íntimamente ligado con lo que hace el individuo y el creador después hace asociaciones. En Setenta veces siete hay un personaje que se llama Carlos Nicolás sólo porque creí que en ese nombre había acentos bonitos. Sin embargo, su madre se llama Carolina y su tía Nicolasa; ¡y él tiene en su carácter cosas de las dos!

Con Donata descubrí que su nombre significaba "la regalada", "la que se da", y ella resultó una niña regalada que cuando fue adulta se entregaba a los demás. Es como si tuviéramos un sensor interno que

sehe más que nuestra conciencia. Unos dicen que es la Providencia.

A Agustín, en *Setenta veces siete*, no le podía encontrar nombre. Es un negociante hábil y ranchero. Un día, su mujer, que yo se llamaba Virginia y había sido puta, o actriz --el matrimonio hace contraste porque ella tenía muchas vivencias, y él era casto y bueno-- le llamó Agustín, y así quedó en la novela.

En "La visita" los personajes son tan pobres que ni nombre tienen. Viven su muerte desde antes de nacer. Eran tan pobres que ni la sombra completa tenían.

--¿Qué me puedas decir del título de la novela, que ha sido un poco criticado?

--La expresión "setenta veces siete" se popularizó con la Biblia, pero proviene del medio oriente, donde el siete es el principio o la medida de los ciclos. El Ziqurat es una pirámide de siete pisos y cada uno simboliza uno de los planetas visibles, y están divididos en siete colores, en siete días... Los sumerios acadios inventan el mito de la creación del mundo con Gilgamés; esto sucede mucho antes de que existiera el mito de Adán y Eva.

Setenta veces siete quiere decir que sólo cambiamos; ya lo decía Ursula Buendía, la de *Cien años de soledad*: el tiempo es un eterno teatro donde sólo cambian las caras de algunos personajes. La acción es la misma: siempre se descubre el amor, la pasión y la envidia. Uno hace dinero y a otro se le acaba. Somos efímeros en forma particular, pero tan permanentes como la tierra misma.

Mi novela plantea una aventura que al final se olvida. La desmemoria se lleva todo y allí empieza el dolor. Hay un mantel al

comienzo, lo vemos a lo largo de todo el relato y, cuando aparece al final, se arruga el alma porque hace recordar tantas cosas que ninguna importa ya. [Tanta pasión para que todo termine en babas y sangre!] Somos tan efímeros como el agua, que a veces está en una pera, en un pedazo de pescado, y otras es agua pútrida. [Siempre el mismo líquido reciclado] No hablo de las almas que reviven y esas cosas magicoides; sólo pienso que si pudiéramos ser como el judío errante, nos daríamos cuenta que luego de 300 años las cosas vuelven a repetirse pero con distinta cara. El judío errante sería como el mantel de mi novela...



## DANIEL SADA: INVENTAR UN LENGUAJE

Cuando Daniel Sada (Mexicali, Baja California Norte, 1953) publicó su primera novela, *Lampa vida* (1980), era consciente que no deseaba que su escritura fuese semejante a la de algún escritor contemporáneo suyo. Quizá sólo aceptaba un parentesco con Jesús Gardoes pues la geografía los acercaba y la acendrada voluntad estilística era para ambos una aspiración de primer orden.

Si bien *Lampa vida* (80) contaba una historia --una bella y rutilante historia de amor: la de un payaso ("artista chistoso") que seduce y que con engaños retiene a una mujer-- Sada se negaba a entregarla mientras uno no reparara en su virtuosismo léxico. La sintaxis daba tumbos y maromas y a menudo encontrábamos oraciones con los verbos omitidos; su extraño vocabulario nos presentaba regionalismos norteños, términos inventados o distorsionados y una lista de nombres propios que le conferían al texto una bella sonoridad: rechire de ansias, agorzemado aire, caído en ese paular era el silencio, harto de mañeras, ingrimo, blanco pupoñito, soñoso, Narcedalia, Filiberto Maciel, Saulo Jiménez, Hugo Retes, Lola Tuñín, Maloja, Camoati...

(80) Véase mis artículos "Los recursos del verso" (Sábado, número 448, 10 de mayo de 1986, p. 13) y "Sufrir en el desierto" (Sábado, número 607, 20 de mayo de 1989, p. 13).

Daniel Sada explica así el origen de su arsenal léxico: "En *Lompa* vida expongo a un payaso fracasado que quiere divertir a la gente y no lo logra. Además, hay una preocupación por el lenguaje, por rescatar un lenguaje perdido, que no es precisamente un caló sino un argot, un argot que, a diferencia del caló, es un lenguaje que continuamente se está deformando, no sufre transformaciones sino deformaciones. Dije, bueno, si cada quien hace sus propias deformaciones del lenguaje por qué no hacerlos en una novela..." (81)

Aunque los motores de todo este empeño eran la eufonía y la sorpresa, la falta de un contexto que ayudara a comprender las palabras desconocidas dificultaba todavía más la respiración dentro de esta apretada novela, que resulta una epopeya en la que dos amantes sobreviven en el desierto y terminan por vivir sólo para ellos, olvidando los remordimientos y las murmuraciones pues son, como sugiere un epígrafe del libro, seres que han nacido para amar y no para vivir conforme a las normas comunes y utilitarias de la sociedad.

Los cuentos que integran *Juguete de nadie y otras historias* (1985) tienen una coherencia que deriva de lo ambiguo y sugerente de sus temas --los límites entre el bien y el mal son muy sutiles, tal demuestran un mozo que rapta de un burdel a una mujer a quien amaba, o un ciego místico y ladrón que obraba prodigios en una playa, o ese marido que para no enterrar a su segunda esposa junto a la primera,

decide tirarla en un barranco-- , pero, ante todo, de su trabajo estilístico: Daniel Sada conforma su prosa con la medida y la acentuación del tetrasílabo, el hexasílabo y el heptasílabo. Para evitar la monotonía que pudiera resultar de una cadencia previsible, Sada mezcla los acentos y las medidas e incluye largas frases que sirven como respiraderas. (82)

*Albedrío* (1989), segunda novela de Daniel Sada, narra las aventuras de un grupo de "húngaros" en un valle norteño que tiene dos pueblos--Lamadrid y Sacramento de las Vírgenes-- y un rancho llamado La Polka. (Recordemos que para el hombre común y corriente de México, la palabra húngaro designa a una persona errante que para sobrevivir recurre a varias actividades que van desde la lectura de la palma de la mano hasta el robo, pasando por la venta de diversos objetos y comestibles).

Todo empieza en Castañón, un lugar a donde llegan los húngaros para ofrecer una función de cine. Aunque nadie acude a su corpa, Chuyito, un adolescente, les pide que lo lleven con ellos, pues le interesan más los viajes y la aventura que la escuela y los regaños paternos.

Los cineros --Filiastro, Concha, Olga Nidia, Luis Cesáreo y Manducho-- se van y fracasan en varios intentos para presentarse con

(82) A este respecto, ha dicho Sada: "Siempre he tenido la pretensión de recuperar el sonido del norte en la literatura y creo que el sonido natural, no sólo del norte sino de todo el español, es el octosílabo y porque siempre me llamó la atención el arte popular. Opino, como Marcel Schwob, que las grandes obras tienen como raíz la popular ya que la mayoría de las grandes obras clásicas están inspiradas en la literatura popular de los pueblos (...) Mi primera novela es en endecasílabos, los cuentos están en

sus números de magia y la novedad de la enana barbuda. Toda la novela será huir y buscar la fortuna en los caseríos perdidos en el desierto. La única vez que logran dar una función, es porque se los permite un alcalde casi como obra de caridad.

Lo mismo que en sus libros anteriores, el desarrollo argumental es denso, lleno de distorsiones de vocablos, de palabras inventadas -- chulosa, tronateo, capricantes, piscuintía, churringos-- y de imágenes oníricas. La irrealdad de los trashumantes se acentúa si observamos su fe en los talismanes, en las yerbas milagrosas y en los golpes de suerte que les permiten robar.

Otra vez, el autor recurre a la prosa medida y ritmada: "De ayer es la historia de hoy, de ayer la malversación. En Castaños, en invierno, pocas son las diversiones que entretienen a la gente. El acurruque es mejor, el gozo junto al fogón. Los ambientes embebidos de cocinas olorosas y mujeres trabajando; muy fume y fume los hombres dado que se saben cómo desviar el aburrimiento que traen los días desiguales de ventoleras y hielos..." (83) En *Albedrío* predominan los octosílabos y, para hacer obvia su empresa, cuando tiene que presentar unos versos "formales", Daniel Sada los somete al ridículo o los

alejandrinos y ésta [*Albedrío*] en octosílabos. Trato de explorar todos los ritmos clásicos del español. Quise que el sentido del octosílabo no fuera demasiado monótono, sino que hice rupturas constantes, utilizo de repente endecasílabos y lo que hago, es que a través de sinalefas voy rompiendo el ritmo, con acentuaciones y fisuras. Es decir, una palabra me puede servir para cerrar un ciclo rítmico y al mismo tiempo propiciar otro". Adriana Mancada, "Descentralizar la cultura implica regionalizarla", en *Uno más uno*, 24 de junio de 1989, p. 23.

(83) *Albedrío*, p. 7.

entrega sin ritmo, trastacalleantes:

Por esta calle derecha  
hay un farol encendido  
a mí no me chingan  
ahí venden menudo.

La vaca es un animal  
todo forrado de cuero  
tiene tan largas las patas  
que le llegan hasta el suelo.

Al contemplar juntas las dos novelas del autor, vemos que en ambas hay personajes semejantes --en *Lampa vida* aparece un payaso el cual escapa con su mujer--, que son acosados por la vida y no pueden encontrar la dicha ni el sosiego. Si a esto hubiera que hallarle un sentido trascendente, me inclinaria a pensar que Saca quiere exhibir el fingimiento de nuestras vidas, toda la amargura y la tristeza que esconden las máscaras y los maquillajes de los seres humanos. Y la vida no sería más que "largo acceso, una huida sin más razón que ser vivida con intensidad. Quizá por esto Saca elabora su prosa con las galas del verso (el metro, la eufonía) y recurre al retorcimiento de palabras para decir que aun en medio de su fugacidad, el hombre puede crecer y encontrar en el sueño y el ensueño otros recursos para alargar un poco el pedacito de eternidad que le tocó vivir. De este modo, *Albedrío* muestra que con todo y lo fallidas que resulten nuestras empresas, tenemos la voluntad de elegirles y de arrojarnos a ellas. Ahí está el sentido de la maltrecha vida del hombre.



--Se ha dicho que *Lampa vida* es una novela muy densa, demasiado engolosinada en su escritura...

--Sí, definitivamente. Para mí era un deslumbramiento porque quería

fusionar el tono poético y el tono narrativo. Es un libro vibrante, pero si tuviese oportunidad de volverlo a escribir, le haría muchísimas correcciones. Por ejemplo, pondría más énfasis en la tensión dramática que a veces siento que se pierde por este regodeo. Yo de antemano sabía que era un libro cargado de metáforas y que fácilmente se le podría escapar de las manos al lector; y más que escapársele, se le podía caer. Es curioso, pero ese libro lo entendí como un fracaso y nunca pensé que tendría repercusión porque para mí era un descubrimiento apenas.

--¿Qué tanto se nutren tus libros de regionalismos, en qué medida distorsiones o inventas palabras?

--Hay muchos regionalismos. La mayor parte de los pueblos son inventados. Por ejemplo, hablo de Maloja y digo malojí como gentilicio; estos términos son inventados pero la mayor parte son deformaciones. Ahora, yo no me circunscribí a una zona específica, sino tomé vocablos de todas partes del norte, desde California hasta Tamaulipas, incluyendo Durango y Zacatecas. Lo que yo hacía, cuando iba a los pueblos, era apuntar las palabras y sus significados en una libretita. Pero si me pusiera a hacer un glosario, yo no podría definir esas palabras. Sólo las puedo identificar como voces de tal o cual estado. De hecho, ahora que acabo de ir a Chihuahua, me encontré con una caterva de neologismos que yo desconocía.

--¿De dónde deriva tu gusto por las palabras?

--Yo escribo poemas desde niño y, desde que iba en la primaria, me gustaban las palabras raras. No tanto por su significado sino por sus

acentos. Cada que voy al norte apunto palabras aunque nunca las utilice. En *Juguete de nadie* y en la novela que estoy terminando, *Albedrío*, he reducido en un ochenta por ciento los vocablos extraños, no la distorsión porque en el norte, a diferencia del sur, no hay paisaje; todo se añora, hay que imaginario todo. Por esto mucha gente inventa palabras y cada quien tiene su propio lenguaje y sus propias deformaciones. Yo viví en ranchos, desarrollando labores de un campesino común y corriente y me di cuenta de que esas personas tenían un vocabulario de 50 ó 100 palabras, pero cuando no logran expresar un estado del alma o una sensación, inventan o deforman las palabras. Por ejemplo, en lugar de decir sonsonete, dicen chillidito. A esa misma libertad yo apelo. No sé qué tan válido sea, porque no quiero que mis libros sean vistos como documentos antropológicos, sino como literatura. Por eso evité los glosarios; fue una recomendación que me hicieron Rulfo y Elizondo, que no pusiera ningún glosario. Si hubiese puesto glosarios, estaría obligado a explicar muchas leyendas de los kikapús, de los seris y de los mayas, que están insertos en *Lampa vida*. Tomemos un caso. En la novela digo: "Un pajarete de chebol sonando su desacartonado vuelo". Esto significa, según los kikapús, que cuando pasa un pájaro encima de tu cabeza, en la misma dirección en la que avanzas, presagia mala suerte. El pajarete de chebol puede ser cualquier pájero, no es una raza. Y así manejo muchas cosas, nomás enunciadas porque no las explico.

--¿Crees, con Gardea, en la simple sonoridad de las palabras?

--Sí, porque fuera del desierto todo es museo. Todo lo añoras, tienes una sensación de lejanía porque no están las cosas a la mano. Hay una

anécdota muy significativa para mí. Cuando fui a un rancho de Coahuila, en el municipio de Ocampo, estuve aislado de todo contacto humano; allí me pasé tres meses. Cuando regresé al pueblo más cercano, que era Sacramento y estaba como a 100 kilómetros, me llamaron la atención todas las formas, las líneas, las curvas, las texturas. Si eres un escritor del desierto, a lo primero que despiertas es a las formas, pero porque las añoras, no porque las poseas.

--¿Esto determinaría tu interés por los tropos?

--Por los tropos y por los tópicos. Desde luego que no me gustan los sistemas de escritura preestablecidos. Esto es, que si yo escribí *Lampa vida* de una forma, no quiero seguir escribiendo igual. En *Juguete de nadie*, aunque el tono es el mismo, el tratamiento es diferente. Mi próxima novela es más coloquial. Yo quiero escribir sobre historia, quiero hacer novela de la ciudad, pero para poder escribir sobre ella necesito añorarla porque me resulta difícil vivir a expensas de las circunstancias. No puedo inspirarme en lo que estoy viviendo cotidianamente, necesito de la nostalgia para escribir.

--Como sucede en la obra de Severino Salazar ¿tus libros plantean un ajuste de cuentas que la provincia le hace a la gran ciudad?

--No, yo no tengo nada contra la ciudad. Lo único malo es que la tengo demasiado cerca. Aquí los modas te asaltan; en la provincia el tiempo transcurre de otra forma. Hay una concepción más alotargada del tiempo. Es tanta la información que hay en la ciudad, que es difícil abordarla. Son muchos mundos. Si yo escribo sobre Tepito o sobre los Lomas, no siento que esté abordando la ciudad. Percibo muchos acentos



dentro de la capital; los de Coyoacán no hablan igual que los de la Guerrero.

--¿Qué escritores admiras o con quiénes te identificas?

--Me identifico mucho con Gerdea y con Ricardo Elizondo Elizondo. Me gustan Rulfo y Josefina Vicens. También la novela del siglo XIX (Gambá, Payne). Si me preguntas de la onda, te diré que ha envejecido demasiado, que aun cuando se siguen leyendo, no son novelas que interesen más que a gentes que tienen una fuerte dosis de ingenuidad, vital y literaria. Personas que ya tengan ciertos desencantos, no creo que las lean. El público cautivo de las novelas de la onda no rebasa los 5 años. Y si hay alguien de 40 años que tome una novela de la onda, pues tiene mucha ingenuidad [Y que Dios se la conserve]. Esas novelas, comparadas con las de Rulfo y Arreola, son obras viejas que a los jóvenes no les hablan de lo que están viviendo. Tal vez en los 60 y principios de los 70 sí decían, pero ahora las cosas han cambiado. Es el problema de quienes escriben novelas de moda, novelas de circunstancias y de chismes.

--En *Juguete de nadie* ¿te interesa mucho la ambigüedad?

--La ambigüedad y la ambivalencia. Me gustan los cánones del bien y el mal. Todo lo que es tópico: lo bello y lo feo; los extremos que se tocan. Esta idea parte de mis lecturas de Sor Juana. Ello siempre maneja extremos en sus poemas; es la lucha de los contrarios, porque lo que es malo para unos es bueno para otros.

--En tus libros es notoria la inclinación por los que sufren, por los

jodidos, por los fracasados.

--Ahí hay mucho de humor negro. Pienso que los personajes de las grandes obras siempre han sido personajes trágicos, aunque no vivan una tragedia. Mis personajes siguen los mecanismos del drama: "todo se complica mas todo vuelve a la normalidad".

--El caso más evidente es el de Hugo Retes, el payaso que no triunfa en su oficio, sino es abuchado y apedreado. Incluso le oculta su oficio a su mujer, a Lola Tuñín.

--Eso es una ética del payaso. Todos mis personajes esconden algo que no son capaces de revelar. Es un misterio que ellos mismos no entienden. No lo revelan porque lo desconocen. Mis personajes creen en algo que para ellos es muy importante y eso los va a llevar al fracaso o al éxito. Es el caso de Celadonio. A él no le importa que Miroslava sea una puta. El va tras ella. Miroslava quiere ser rica, don Ramiro Terrazas quiere ser explotador y todo le vale madres. Todos van tras un fin y en eso descansa su ética, una ética *sui generis*, que no se apega a cánones sino que surge de las convicciones de esos seres, de sus deseos y de su modo de enfrentar el mundo. Esto halo misterioso no se le revela al lector; el escritor sólo debe buscar preservarlo.

**CAPITULO III**  
**LAS BUSQUEDAS OSCILANTES**

LUIS ARTURO RAMOS: LA REALIDAD TRASTOCADA

En 1979, después de un largo aprendizaje en "El Tianguis de la Cultura", de El Dictamen, de Veracruz, se dio a conocer Luis Arturo Ramos (Minatitlán, Veracruz, 1947) con un libro de cuentos y una novela: *Del tiempo y otros lugares y Violeta-Perú*.

*Del tiempo y otros lugares* está dividido en tres partes y, cada una de ellas, va precedida por una suerte de epígrafa que es a la vez un pequeño cuento.

Lo que desde el principio observa el lector, es una prosa irreprochable, que aunque recurre a los tropos, se enfría con la pulcritud, lo sugerente y lo turbador. Cualquier suceso mínimo, como un papel hecho pedazos que cae en un excusado, le permite a Ramos exhibir una prosa dúctil que huye de lo melifluo: "Ahora sí lo rompe. Lo arroja al cono del excusado. Mira las goletitas navegando en círculos, ajenas a la tormenta, a la vorágine que ya se desata con voz de trueno. Broom, como un auto, como una motocicleta que arrancara no sólo el motor sino árboles y césped ciudadano. Las aguas se agitan, giran sobre su propio eje, abren un agujero justo en el medio, zarandean las barquichuolas impresas hasta devorárselas." (24)

En estos cuentos, la escritura reta al tiempo (y así se hace tiempo porque se sabe capaz de dominarlo para dibujar apenas un deseo.

una situación o un gesto. Además, el motor que mueve varias historias es el tiempo: en "Cristóbal Colón", el tiempo es el enemigo que azuza a los marineros para que se rebelen; en "Reencuentro", el tiempo se echa hacia atrás y le recuerda a un hombre el día en que aventó a un niño desde lo alto de un tobogán; en "Foto click" y en "Estela escucha voces en los roperos", el tiempo devora despaciosamente los cuerpos.

Es curioso que sólo en los relatos fantásticos se cuente una historia, y eso para trastocar el sentido común, para que la fantasía someta a la realidad y todavía deje pruebas, como en "Bungalow", donde el cuerdotermina siendo loco y la mentira se vuelve verdad. Otros ejemplos de dicho trastocamiento: en "Foto click" un hombre, de tanto contemplar una foto, termina integrándose a ella; en "Estela...", la tradición, los murmullos y la boca de un mueble se tragan a una mujer; en "A quien pueda interesarle", la visión de unas sirenas del desierto (la mitad superior de su cuerpo es de mujer y la inferior de saurio) no desaparece, sino que huye arrastrándose con toda calma.

Violeta-Perú (85), formalmente, es un viaje tanto interior como exterior que emprende un tipo apodado el Topatío a bordo de un camión de la ruta Violeta-Perú.

La ventanilla del autobús, sirve como pantalla cinematográfica donde Ramos va plasmando imágenes afortunadas de ese tramo de la ciudad de México que abarca el camión en su recorrido que hace desde

(85) Sobre Luis Arturo Ramos, publiqué: "Escribir partiendo" (Sábado, número 455, 28 de junio de 1988, p. 11), "La ambigüedad como recurso literario" (Sábado, número 481, 27 de diciembre de 1986, p. 12), "Literatura infantil" (Sábado, número 512, 25 de julio de 1987, p. 10) y "En busca de la ambigüedad" (Sábado, número 544, 5 de marzo de 1988, p. 12).

la Merced hasta la zona militar asentada sobre el Hipódromo de las Américas: "Te fijas otra vez en los letreros y en las cosas que se deshacen allá afuera como si el camión fuera jalando el hilo con que están tejidas todas las cosas (...) El camión corre por una avenida llena de viento y el viento hace uuuh, por las aberturas de la ventana y ninguna cosa puede quedarse quieta; en cambio aquí los sobacos del pasaje te cantan en la creja como un coro de niños leporinos (...) Te despierta la lluvia que se enmaraña en los cristales. La ciudad se frunce detrás de la ventana como un papel arrugado..."(86)

Armado con una botella de tequila, el Tapatío aborda el camión. Luego sube un ciego a cantar el corrido que protagoniza Santos Gallardo y, después de entonar sus coplas, vende a los pasajeros una hoja donde se consigna el corrido completo con un dibujo del personaje. Con el volante en la mano, el Tapatío comienza a imaginar las aventuras de Santos Gallardo y los asocia con sus propias preocupaciones. De aquí que el personaje se transforme en Santos Terror, Santos Desmadre, Santos Siluetas y Santos Ojales. Al mismo tiempo que desata su fantasía, el Tapatío comienza a beber tequila y, además de Santos Gallardo, incorpora a sus ensueños al músico ciego (lo bautiza como el Extasiado por sus ojos espumosos) y a su ex novia Yolanda del Mar (a) la Sirena. Cuando los efectos del tequila aumenten, confundirá a los pasajeros con sus amigos de antaño (el Tetereto, el Filín Gud) y empezará a ofrecer versiones distintas de un mismo suceso: ¿fue realmente chofer de don Coyetano? ¿lo despidieron

por acostarse con la gata en la cama de la patrona o por acostarse con la patrona en la cama de la gata? ¿La regulación la botella de tequila o la compró él mismo? En los momentos más agudos de su embriaguez, el Tapatío imagina (¿o sueña?) el asalto a un banco y el asalto a la casa de su patrón.

Como sucede en el relato titulado "En el bosque", de Ryunosuke Akutagawa, al final de la novela no sabemos cuál fue la versión real de los hechos. El Tapatío se desploma no sin antes jugar nos otra broma según la cual dos policías lo bajaban del autobús. Quizá la única certeza en la que insiste el libro está dada por la alusión al movimiento estudiantil de 1968.

Gracias al sabio manejo de la primera y la segunda personas, Ramos logra mezclar en su relato la prosa pulcra y el habla popular, llena de coloquialismos y de frases secas: "los zapatos volteados, los esqueletitos de las zapatillas, chingonil pares de zapatos tirados por ahí como si hubiera habido una convención de cienientas".

Respecto a la forma, es necesario agregar una cosa más: cada capítulo está señalado por un momento de lucidez en que el borracho se hace cargo de su situación; cuando vuelve a ser presa del alcohol, comienza una nueva fantasía y la narración continúa.

Novela experimental, escrita con todo el rigor de un cuento pues no hay en ella párrafos o imágenes inútiles (97). *Violeta-Perú* se

(97) "Sería injusto afirmar que *Violeta-Perú* es una buena novela primeriza. Es una buena novela a secas y hasta posee momentos de grandeza". Sandro Conen, *Violeta-Perú*; conciencia, confusión y sueño", en *Excelsior*, 19 de junio de 1984, p. 1 de la Sección Cultural.

ubica a principios de los 70, cuando surgió la efímera guerrilla y los asaltos bancarios se pusieron a la orden del día. Tan fuerte resultó su impacto formal que, en 1983, cuando Ramos publicó *Intramuros*, no faltó quien proclamara cierta superioridad de *Violeta-Perú*. Creo que se trata de dos obras distintas en las que Luis Arturo Ramos muestra su magnífico oficio: mientras en la primera acentuó la forma, en la segunda coló en la humanidad de sus personajes. Que a cada lector le guste más una novela que otra --aquí sí cabría decir que por razones sentimentales--, es algo muy diferente.

*Los viejos asesinos* (1981) consta de tres partes y se caracteriza por sus finales ambiguos o abiertos. En la primera, encontramos a la muerte como motivo central. En la segunda, aparecen el asesinato y el juego de las posibilidades. Mientras en "Bajo el agua" el personaje central puede narrar desde la vida o desde la muerte, en "El segundo viaje" un marinero pudo haber degollado a una prostituta por dos razones: porque era su hermana o porque, como almirante, había dispuesto del destino de un hermano de ella.

La tercera parte consta de un solo cuento extenso y magistral, "Cortas para Julia", que por medio de coincidencias folletinescas describe un atormentado triángulo homosexual femenino. Es una narración plácida, misteriosa y bella donde lo que se dice en el texto es tan importante como lo que apenas se insinúa.

En general, cabe señalar que la presencia de la muerte, junto a médicos, medicinas, enfermeras, aparatos quirúrgicos e ilustraciones de hígados, pulmones y huesos, obedece a que este libro fue concebido y escrito durante una enfermedad que el autor tuvo que soportar en un hospital estadounidense.



*Intramuros* (1963) es consecuente con la voluntad estilística que el escritor veracruzano manifestó desde su primer libro de cuentos. Se trata de una novela cuya lectura se dificulta al comienzo, pero que una vez identificados los personajes, el lector se adapta al ritmo lento y coruscante de la narración.

Si al principio el argumento parece un tanto enfadoso --se describe la llegada a Veracruz de un grupo de refugiados españoles que viene huyendo del régimen instaurado por Francisco Franco--, los recursos técnicos que emplea Ramos empiezan a hacer guiños: la novela se construye con el juego de los planos temporales, pues unos sucesos se adelantan y se retardan otros, o de manera inopinada nos encontramos leyendo la continuación de un acontecimiento interrumpido.

Aunque *Intramuros* entrega el retrato del típico gochupín que viene a hacer la América (Gabriel Santibáñez), el acento de la novela no está puesto en la consignación de esos lugares comunes (el enriquecimiento turbio de los peninsulares a base de panaderías, vinaterías u hoteles de paso, su altanería en el trato con los mexicanos prietos), sino en el trazo profundo de esos personajes en cuanto seres humanos y no en cuanto españoles: Gabriel Santibáñez se levanta de una quiebra económica para prosperar de nuevo, para engendrar una hija demente y para que le sea arrebatado otra vez el negocio por su sobrino Esteban Niño quien, luego de tomar en unión libre a una mecanógrafa y volverse un periodista pusilánime, saca a relucir su condición de pequeño burgués y se porta insolidario con la revolución cubana. Los únicos heridos que ostenta de la guerra civil española son los mote de rojo y comunista que, cuando es necesario, sabe aprovechar muy bien.

José María Finisterre, otro refugiado, también toma en unión libre a Goya, una pobre muchacha que vendía pulseras de conchitas y caracoles en el puerto.

*Intramuros* es una novela de ambientes y personajes (88). El mar, el sol, la sal que flota en el aire y la arena menuda que uno sorprende entrando a todas las casas del puerto, son los escenarios donde las vidas de estos refugiados naufragan: el aragonés se desmorona en medio de sus enigmáticos viajes; José María Finisterre protagoniza una triste, cobarde y apbullante historia de amor; Esteban Niño, aun con su riqueza atrocemente conseguida, se derrumba ante su verdadera condición: es un tipo cruel que vino a enriquecerse con la etiqueta de exiliado.

La locura como recurso para huir de los dolorosos filos de la realidad (caso de Gabriel Santibáñez, quien en sus cartas inventa la realidad que a él le gustaría vivir, o de los últimos días en que José María Finisterre deambula por el puerto), como obscena mueca de la desgracia que acecha (caso de Chicho, a quien apodaban Cuchillo) o como un surtidor de tensiones narrativas (ahí está Felicidad, la hija de Gabriel), forma también parte de esa atmósfera estrujante que recuerda en sus sorpresas a otra novela con monstruo: *La que se murió de amor* (1977), del también veracruzano Carlos Isla.

Las tristes y turbias vidas de estos españoles, nunca se

(88) En una entrevista, Luis Arturo Ramos le dijo a Margarita Pinto: "Siempre me interesó la guerra civil española, tanto políticamente, como por razones de tipo ideológico. Pero el tema fundamental es el deterioro del ser humano, la cotidianidad, la vejez... Véase *Sábado* número 336, 7 de abril de 1984, p. 10.

aventuran más allá de las viejas murallas del puerto. A esto y a la interioridad de sus criaturas obedece el título de la novela: las vidas silenciosas de los personajes se extinguen dentro de las antiguas murallas, o allí mismo quedan deshilachadas, según muestran las historias inconclusas de Esteban Niño, el futuro incierto de Goya y la convicción de Teodora para asesinar a su hijo loco cuando sienta que se le acerca la muerte.

Me parece importante consignar que, como señaló el mismo Luis Arturo Ramos en una entrevista con Evelia Maitret (89), la novela es producto no sólo de un trabajo estilístico, sino de un largo periodo de investigación: "Intramuros trata de la llegada de un grupo de refugiados españoles en 1939 al puerto de Veracruz. Tomando esto como pretexto, en la novela se habla de 60 años de la historia de inmigrantes, pero sobre todo siempre me ha interesado la vida del puerto porque mi familia es de ahí. Mi conocimiento entonces viene más que nada de haber vivido en Veracruz durante diez años, y de haber escuchado a mis padres y a mis parientes. Además, de imágenes, libros, leyendas, historias y de mi experiencia personal".

De la misma entrevista, quiero consignar otras palabras del autor, que arrojan luz sobre todo su trabajo literario. Cuando Maitret le pregunta qué es lo que lo lleva a escribir, Ramos contesta:

--El inventor. En una ocasión, le pregunté a un sobrino que tiene 12 años y que también escribe, por qué lo hacía, e inmediatamente contestó que porque le encanta inventar. Cree que en pocas palabras es lo que a mí me sucede. Me encanta inventar mundos, crear determinadas situaciones y además porque me conozco por medio de lo que estoy escribiendo. Es una especie de investigación

(89) Excélsior, 3 de noviembre de 1983, p. 1 de la sección O.

hacia adentro y hacia afuera. En todo lo que hago, prácticamente reaparecen, son constantes, determinados elementos, como el hombre tratando de conjurar la terrible realidad mediante sus sueños y sus invenciones; la presencia de la muerte, del tiempo y la lucha constante contra la circunstancia que te va volviendo mediocre, que te está obstaculizando a cada rato. El hombre que tiene un proyecto de vida y que poco a poco las circunstancias se lo van tergiversando, desviando o de plano destruyendo. Intramuros es eso; es el enfrentamiento con una realidad terriblemente adversa, trágica, y que a todos nos viste con el sambenito de la mediocridad. A pesar de nuestros buenos deseos, de creer en epopeyas, en heroísmos, la vida nos destroza, nos oscurece y nos mediatiza.

Pocos autores, entre la promoción que surgió a finales de los 70 y comienzos de los 80, se han preocupado por encontrar lectores entre los niños. Además, sucede que no se trata simplemente de querer, sino de estar dotados para iluminarle el camino a la poesía y de tener la intuición suficiente para escoger temas que interesan a los pequeños. Entre dicho grupito de prosistas destacan, entre otros, Roberto López Moreno, Gabriela Rábago Palafox, Carlos Isla (q.e.p.d.) y Luis Arturo Ramos.

En 1982, apareció el primer texto infantil de Luis Arturo, *La noche que desapareció la luna*, donde ya encontrábamos las preocupaciones ecológicas del novelista veracruzano: la luna, bajo el aspecto de una niña luminosa, aparece amenazada por Kohetón quien, por sus intenciones, sus actos, su caracterización física y su residencia en la tierra, bien puede representar a la contaminación que intenta destruir a la naturaleza personificada en el satélite de la tierra. Si continuamos con la equivalencia, a esto se debe que los estrellas se hayan ido, es decir, que ya no se vean por los humos pestilentes de Kohetón.

En *La voz de Cóatl* (1983), la inquietud que Ramos había mostrado

en la noche que desapareció la luna, volvió a manifestarse, chora bajo una petición. Alguna dependencia de la Secretaría de Educación Pública solicitó a un grupo de escritores que participaran en una campaña para resolver, o al menos para hacer notorios, los problemas que crea la contaminación ambiental. A Luis Arturo le tocó hablar de las refineries de Minatitlán e inventó una niña protagonista y narradora a quien llamó Mina, como un homenaje al sitio donde había nacido el padre de dicho ente de ficción.

Ramos también aprovechó la oportunidad para informar que Coatzacoahuac significa, etimológicamente, "donde se encierra la culebra". Entonces sus personajes fueron en busca de los dioses de sus antepasados, que remiten además a aquella vida donde el hombre se encontraba en armonía con la naturaleza. Y de aquí surge la moraleja: si Coatl no es sólo el agua, el aire y las plantas, sino también la voz que llevamos dentro, hay que ir en su busca para recibir consejo, pues ella ordenó a todas las serpientes que se escondieron hasta que los cosas volvieron a su sitio, es decir, hasta que el mundo escapara de las garras de la contaminación.

*Cuentario* (1986), está integrado por dos relatos breves: "Zili el unicornio" y "Telésforo, el teléfono descocupado".

El primero hace hincapié en la necesidad que tenemos los seres humanos de inventar o de imaginar; es lo que Onelio Jorge Cardoso llamaba las dos hambres: la de pan y la de sueños. Dice Ramos: "Muchas veces resulta que los seres como Zili, que nunca vemos en nuestra casa ni encontramos por la calle, parecen más reales y más vivos porque son más necesarios. Necesitamos inventar y Zili es producto de esa necesidad (...) La máquina y el personaje fantástico son dos extremos

de nuestra imaginación. Y ésta una estrella de tantas puntas como tú  
estrellas que tenga..." (96)

Cuando Zili --enterado de que para los terrícolas él es parte de  
la zoología fantástica-- decide visitar nuestro planeta, el director  
de un zoológico, en lugar de maravillarse por la presencia de un  
unicornio, pregunta si el cuerno es de oro auténtico y ofrece  
comprarlo. Esto pone en evidencia el materialismo del hombre y su  
incapacidad para maravillarse. Por ello no es gratuito que sólo  
Serafín, el poeta equilibrista, crea en él, lo alabe, lo admire y,  
finalmente, sea tachado de loco y enarletón.

La conclusión de este cuento es triste: entre los hombres casi no  
hay lugar para la imaginación. Todo lo que tenga que ver con ella, se  
asocia con la locura. La fantasía está considerada como cosa de locos  
y de postas.

"Teléforo, el teléfono desocupado", es un bonito cuento que  
humaniza un teléfono y lo hace vivir varias aventuras. Aquí Ramos,  
como en sus textos infantiles anteriormente citados, muestra todo lo  
que se puede hacer con una imaginación maleable y humilde, pero muy  
bien nutrida.



--¿Qué autocrítica le harías a tus cuatro libros para adultos?

--Del tiempo y otros lugares reúne mis primeros cuentos notables.

legibles y débiles. Ahora no estaría muy de acuerdo con su factura ni con su calidad. Sacaría tres o cuatro relatos y conservaría los demás por cuestiones sentimentales. Esos cuentos se centran en la creación de ambientes más que en la resolución de un argumento o en la creación de personajes. Estaban apuntalados con el final sorpresa, un recurso que utilizan todos los escritores principiantes. Ante la imposibilidad de crear un personaje profundo, trascendente, histórico, se agarran de esa especie de adivinanza al revés que es el final sorpresa.

Hoy en *Del tiempo y otros lugares* dos cuentos que ya pertenecen a mi segunda época, la de *Los viejos asesinos*. Estos dos volúmenes plantean una preocupación en el orden de los temas y, quiero creer, hoy de uno a otro un progreso del escritor. Los libros son diferentes porque hay distintos escritores, aunque sea siempre yo. Hay diferentes grados de madurez, no sólo existencial, sino de oficio.

Entre ambos libros está *Violeta-Perú*, que, a veces, yo siento muy coloquial. Me resulta fácil escribir de manera coloquial, soltar el monólogo interior, soltar la pluma y retratar el habla de un personaje.

De *Intramuros* cuestionaría sus primeras páginas: Me hubiera gustado que el arranque fuera más tenso, más captador de los lectores. Pero, como es una novela que tiene tres o cuatro líneas argumentales, me resultaba muy difícil, en el primer capítulo, presentar todas las historias y a todos los personajes. Es una novela que va creciendo y, en la medida que avanza, puede dar más. Estoy satisfecho con *Intramuros*.

Entre *Violeta-Perú* e *Intramuros* hay años de diferencia. La primera respondió a una preocupación por la técnica narrativa que

sentí hace siete u ocho años y que ahora está más aceitada. *Violeta-Perú* es artificiosa: su estructura da la pauta para el lenguaje y los contenidos. Es una novela muy de ambiente: el del camión, el de la cantina, el de la huelga. Tiene agilidad verbal pues trató de interpolar el lenguaje culto de un narrador con el monólogo y el diálogo de los personajes.

En *Intramuros* se crea también un ambiente, pero hay mayor interioridad en los personajes. Está estructurada más convencionalmente --no me gusta la palabra por sus connotaciones peyorativas, pero en fin--. La diferencia entre mis novelas está dada por la estructura y el trabajo de personajes. En *Intramuros* me interesa trabajar a los personajes hacia adentro y hacia afuera; en *Violeta-Perú* hay un solo personaje que con sus borracheras y sus proyecciones inventa a todos los demás; antes que personajes, son figuras que se mueven.

--¿Hay en *Violeta-Perú* el deseo de capturar la atmósfera de los 70, con sus expropiaciones bancarias y la incipiente lucha guerrillera?

--Sí. Ese era el ambiente, el medio que rodeaba al personaje. El es un lumpen que tiene una conciencia política aprendida de los alrededores. Lee los pintos y los rayones del camión. Escucha y mira, por eso Lucio Cabañas y el 68 aparecen como reverberación, como un eco que lo rodea pero no le toca, tal como sucedió con los capitalinos para quienes el movimiento fue un tumulto, un ruido que estaba por allá, donde andaban soldados y jóvenes, pero eso no los afectó. Esto es lo que la realidad le da al personaje y él, en su subconsciente, asume su papel de vengador, por todas las miserias y las cosas que lo han golpeado.



Curiosamente, al final, él va a motor, en la figura de Santos Gallardo, lo mejor de sí mismo, lo más rebelde, su parte más contestataria.

Las pintas, con sus siglas que quedaron para la historia (G.D.O.), y las canciones del 68 olímpico que él repite, lo ubican para tratar de expresar su situación personal.

--¿Qué diferencia hay entre una novela y un cuento de Luis Arturo Ramos?

--Aparte de la más evidente, que es la extensión, está el tema. Me siento mucho mejor en las novelas para insistir en mis preocupaciones de orden social. *Violeta-Perú*, aunque nadie la pela como tal, es una novela de planteamiento político; e *Intramuros* también. En los cuentos se cuelan más mis fantasmas personales. Son más egoístas y viscerales. En los cuentos aparezco yo y en las novelas aparezco yo también, pero acompañado por la sociedad que me rodea.

--¿Qué te movió a escribir relatos para niños?

--Tres razones. Una, de carácter casi mesiánico, porque me preocupa que en mi país no se lea. Pienso que buena parte de lo que nos está sucediendo como país se debe a la poca formación que tenemos para el acto de la reflexión y el enjuiciamiento crítico que derivan de la lectura. Un país que lee es inteligente y crítico. No tenemos adultos lectores porque no hay niños lectores. Entonces dije, vanidosamente: voy a participar en la formación de los pequeños lectores.

Por otro lado, era una especie de reto para tomar más en cuenta al lector, para dirigirse a un niño de nueve a 12 años, aunque esto no

significa que esos relatos no puedan leerlos personas adultas, cosa que me encantaría. Van dirigidos a niños que saben leer, que tienen experiencia de lectura y que ya no necesitan que les lean. Para lograr esto, tengo que utilizar una estructura específica y un lenguaje particular porque no los puedo estar mandando al diccionario cada 10 palabras, pero sí cada 100, porque se trata de un aprendizaje. Además el niño no puede asimilar la ironía ni los dobles sentidos. Creo que no tiene la suficiente experiencia ni existencial ni social para entender una ironía.

Había también otro reto: el de la amenidad. Yo quería contar una historia siguiendo la tradición oral. No la del cuentero, sino aquélla que va hilvanando con interés una anécdota.

La tercera razón que me llevó a incursionar en la literatura infantil fue un compromiso. Me hablaron y me dijeron: "hay esta colección de libros. Se trata de que escribas un cuento donde el personaje sea un niño o una niña de 10 años de edad, que se enfrente con un problema de tipo ecológico". En este caso se trataba de la contaminación de las refinerías de Minatitlán. Tenía que dar información real sobre el problema y ser ameno. Acepté el reto para intentar que los niños se dieran cuenta de los daños ecológicos.

--¿En qué proyecto literario trabajas?

--Acabo de terminar una novela que se llama *Este era un gato* y creo que es la síntesis de *Violeta-Perú* e *Intramuros*. Si *Violeta-Perú* fue una tesis e *Intramuros* una antítesis, *Este era un gato* es la síntesis. Creo que es más directa y ágil que la segunda y menos artificiosa y desmadrosa que la primera. Es una novela de problemas trascendentes.

donde planteo las tendencias fascistoides de la clase media mexicana y de la juventud, para resolver los problemas del país.

HERNAN LARA ZAVALA: DOS UNIVERSOS CERRADOS

En 1981, Hernán Lara Zavala (D.F., 1946) publicó *De Zitilché* (91), un libro coherente y redondo por sus propósitos --todos los relatos contaban la historia de un pueblo imaginario-- y por su calidad. Desde entonces, esta obra pasó a ocupar su sitio junto a otros de su especie como *El llano en llamas*, *La caja vacía* o *Dormir en tierra*.

Era extraño que un joven de 35 años supiera nombrar la naturaleza (plantas, animales, alimentos) y escribiera relatos un tanto costumbristas y hasta folclóricos, pero con un estilo ágil y moderno aprendido en escritores estadounidenses como William Faulker, Sherwood Anderson y Edgar Lee Masters. Ya no se trataba del planteamiento de las creencias mayas, sino de enfrentarlas con el occidente ("Macho viejo", "A la caza de las iguanas") y de indagar en la interioridad de los personajes con recursos humorísticos y hasta paradójicos, como en "Morris" y en "El padre Chel", quien creía que con sus aventuras sexuales hacía caridad a sus ovejas.

Los cuentos de este libro estaban protagonizados por personajes típicos como los mayitas fantasiosos, los apicultores, los viejos

(91) Para el comentario de los libros de Lara Zavala, me baso en mis reseñas "Un libro cosmopolita" (Sábado, número 506, 13 de julio de 1987, p. 12) y "La literatura puesta en juego" (Sábado, número 585, 17 de diciembre de 1988, pp. 13-14).

amantes de las tradiciones, el presidente municipal corrupto y marrullero, el fuereño seductor, el médico que ejerce más de una terapia con sus pacientes femeninos, el cura, etc. Y había otro rasgo notorio en este libro: Lara Zavala rehuía las patadas de ahogado e insinuaba deliciosamente ("Cuando llegaba el circo") y dejaba entrecerrados sus textos para que el lector pusiera en juego su imaginación.

El mismo cielo (1987) está integrado por once historias que se desarrollan en diversas partes del planeta (México, Estados Unidos, Inglaterra, Francia, Japón, Viet Nam, España y Rusia) y, así, se sitúa junto a libros como los que escribieron Rafael Bernal y Sergio Galindo: *En diferentes mundos* y *¡Oh hermoso mundo!*, respectivamente.

Si *De Zitilchén* tejía sus mexicanísimas anécdotas para crear la historia de un poblado del sureste, *El mismo cielo* no conoce límites geográficos, pues su unidad literaria está señalada por el mismo título del volumen: hay distintos anécdotas y distintos problemas (amorosos, económicos, psicológicos, de clase social), pero lo que los une es que suceden bajo el mismo cielo o, invirtiendo la fórmula, sobre el mismo planeta. Lara Zavala es tan consciente de su empresa que, en "La cometa", él aparece como personaje --un escritor mexicano con barba, que tiene publicado un libro de título extraño y que habla de un pequeño pueblo-- y se plantea esa dicotomía que ya ha atendido: escribir sobre un espacio reducido (como lo hizo en *De Zitilchén*), o relatar vivencias cosmopolitas (como las que aparecen en *El mismo cielo*). A la pregunta de por qué los latinoamericanos escriben sobre pequeños pueblos, el escritor mexicano responde: "Uno no elige sus temas... Quién fue el que dijo que valía la pena escribir sobre un

lugar tan pequeño como una estampilla pero tan valioso como una mina de oro? (...) No importa si se trata de un lugar pequeño o grande. Es la manera de mirar, de percibir, en lo que se reconoce a los escritores." (92)

Pero si *El mismo cielo* --igual que *De Zitilchén*-- puede jactarse de ser un libro de cuentos y no un amontonamiento de textos, hay rasgos que singularizan cada uno de los relatos: "Eclipse" es una revisión y un cuestionamiento de los niños gruesos de los 60 que fueron ensombrecidos por la sobreprotección de sus padres; "Al filo del bosque" es un cuento fantástico (el único que ha publicado Lara Zavala); "Crucifixión" es un juego seductor y mórbido; "Rumbo a la historia" muestra el férreo control y las carencias de algún país socialista...

He dejado al último uno de los cuentos más conmovedores del libro ("Lejos, en invierno y de madrugada"), pues, si la anécdota es cierta, al escuchar este texto, Juan José Arreola saludó a Lara Zavala como colega. Pero más allá del dato útil para la historia de los talleres literarios de México, cabe señalar que, con este relato, Hernán estaba mostrando que tenía la piel desollada típica de los artistas, pues descubría de golpe cómo la vida va ensuciando a los seres humanos y les va complicando las cosas. Y, vaya, tampoco ignoraba que un hombre puede guardar tanto dolor que hasta necesita escapar de él mismo.

Hernán Lara no ha publicado ni a lo tonto ni a lo loco. Dos libros en seis años son un síntoma de salud, pues ni la fama, ni la

soberbio, ni la cantidad de páginas impresas lo han tentado. Entregó dos proyectos diferentes y consumados. A mí me toca más íntimamente su primer libro, pero eso no quiere decir que no me deslumbran el oficio y la capacidad para navegar por diferentes mundos que Hernán ha mostrado en *El mismo cielo*.

Hernán Lara Zavala, en 1981, inventó un pueblo. Zitilchén, que carecía de ubicación geográfica precisa y, sin embargo, designaba esa zona donde se juntan Campeche, Quintana Roo y Yucatán. Más tarde, el autor sabía que lo que inicialmente era pura sonoridad, tenía un significado: Zitilchén significaba "pozo chiquito".



--Hernán, creo que en tus dos libros está presente la idea de unidad, de crear volúmenes coherentes.

--Desde *De Zitilchén*, tenía el anhelo de escribir un libro de cuentos que tuviera unidad. Tal vez por ello ninguno se titula como alguno de sus cuentos; traté de encontrar un común denominador que pudiera englobar cada uno de los libros en su diferente rango.

Zitilchén es el lugar que da unidad al primer libro. Este nació como volumen de cuentos y no como novela. Pensaba que un buen libro de cuentos era menos común que una buena novela.

En *El mismo cielo* me propuse evitar la autocomplacencia de haber creado ya un pequeño universo y quise lanzarme a otro proyecto, que también tuviese unidad: en este caso, paradójicamente, estaría dada por la diversidad.

--¡Por qué un escritor como tú, formado en la literatura inglesa, decide iniciar su carrera literaria con un libro aparentemente

regionalista?

--Yo no quería caer en lo que estaban haciendo los compañeros de mi generación (la novela urbana de Narvarte, San Rafael...), Además, ese libro no respondió a una motivación artificial porque yo tenía una experiencia infantil y juvenil muy importante que me inquietaba. Esa experiencia estaba muy lejana en el tiempo pero muy fresca en los sentimientos y, tal vez por eso, me gustaría volver a Zitilchén porque es una fuente que no ha agotado sus posibilidades en términos cuentísticos. Además, parte de mi familia paterna vive todavía en la zona de los chenes; por eso no se ha terminado el deseo de escribir en esos términos regionales. Yo nací y crecí en la ciudad de México, pero tuve esa veta por la frecuencia de mis viajes.

Ahora tengo dos proyectos grandes que no sé si los vaya a realizar, pero he estado trabajando mucho en lecturas y notas: primero, una novela de corte épico donde pueda tratar la guerra de castas en Yucatán. El otro proyecto, menos ambicioso y tal vez más realizable, es seguir escribiendo más relatos sobre Zitilchén. Esto obedece a comentarios que me han hecho lectores y amigos. Dicen: ya tienes el lugar, las circunstancias, la atmósfera; escribe más sobre Zitilchén. Está incluso la posibilidad de ir hacia atrás. Fíjate que saqué varios cuentos del primer volumen porque pensé que rompían la armonía del texto y porque cronológicamente no encajaban en lo que yo quise hacer. Como dato curioso, eran relatos que ocurrían antes del momento que yo escogí para *De Zitilchén* (años 50 y finales de los 70), se ubicaban a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Por eso pensé que rompían la estructura. Los dejé fuera no porque no estuviera satisfecho con ellos, sino porque se disparaban de la idea de unidad



que me había planteado.

--Volvemos a la idea de coherencia...

--Sí, porque los buenos libros de cuentos (los de Revueltas, los de Rulfo, los de Inés Arredondo) generalmente tienen una unidad. Si nos vamos a la literatura universal, vemos que los libros de Joyce, Cortázar y Sherwood Anderson, para citar sólo algunos, tienen esa unidad. Le dan un valor individual a cada cuento y un valor acumulativo al libro. Cada cuento funciona en sí mismo, va influyendo en los demás y te da la sensación de una novela.

--¿Qué presencias reconoces en esta concepción del universo narrativo?

--Guardando las distancias y los respetos, reconozco a William Faulkner, Sherwood Anderson y Ernest Hemingway.

--¿Qué tan consciente fue esa búsqueda de identidad que aparece en los personajes de tu primer libro?

--No fue tan consciente. En la península de Yucatán hay una gran proporción de cultura indígena que ha influido de manera determinante. Ellos han marcado la manera de hablar y el modo de ver el mundo. Esto se da hasta en las mismas capas altas, en las "costas malditas" (hacendados y grupos económicamente privilegiados) porque tuvieron nanas mayas.

Yo quería partir de lo mítico, de lo mágico --sin caer en el realismo mágico-- para mostrar el proceso en que ese modo de percibir el mundo se va acabando en la medida en que los pequeños pueblos se

integran a los grandes núcleos mediante los medios masivos de comunicación.

--En tu primer libro, son notables los finales abiertos. ¿Qué busca Hernán Lara con ese recurso?

--Eso para mí es muy importante porque da la posibilidad de juego, de colaboración del lector. Por otra lado, dentro de mi concepción del cuento, es muy importante el final; un final que puede ser adivinado por el lector, por bueno que resulte en su construcción; es de un cuento frustrado. El final abierto permite que el lector no se me adelante. Me interesan esos finales de que hablaba Chejov, que son como la vida porque no tienen comienzo ni fin: se trata de una concatenación más completa.

--¿Qué importancia tiene "En la oscuridad", dentro de la unidad geográfica de tu primer libro?

--Ese fue uno de los cuentos más criticados; mucha gente dijo que rompía la coherencia del libro. Pero para mí era muy importante porque, con él, yo quería llevar el presente social y cultural de México hasta la provincia. Haciendo una serie de transposiciones -- como en mi caso personal-- quería señalar la situación de gente que vive en el Distrito Federal y que de pronto se tiene que enfrentar a otro entorno por una crisis de orden político. Tú sabes que los líderes huyeron a Europa, pero la gente que era más base escapó hacia sus lugares de origen, donde vivían sus tíos o sus abuelos.

--Hablemos de esas dos constantes que hay en *El mismo cielo*: el viaje

y el erotismo.

--El erotismo me interesó desde mi primer libro, pero en el segundo yo quería explorar sus misterios. Por ejemplo, "Correspondencia secreta", lo escribí ex profeso para un número sobre fetichismo que hizo Juan García Ponce en su revista *Diagonales*. Este cuento, curiosamente, creo que debe leerse con sentido del humor porque está hecho a base de los lugares comunes de la sexualidad. Gracias a eso pude jugar con las dos fuerzas. No comparto la visión erótica del fetichismo, pero sí comparto los juegos donde la violencia, la imaginación y el sensualismo están unidos, pero sin conocer sus límites exactos. Otra cosa que quería yo analizar era la reacción de la mujer ante el erotismo. Además del viaje que ya mencionaste, creo que en mis dos libros hay otro punto que les da unidad: en ambos los ojos del narrador son frescos, ajenos; los historias no los escribe alguien del lugar.

Aunque en *El mismo cielo* haya algunos cuentos turísticos ("El abrigo azul", "Rumbo a la historia" y "Reflejos"), no me propuse que el libro tuviera ese corte. Yo quería insertar y ambientar los cuentos en los diferentes lugares, porque fijate que cuando cambias de residencia --sobre todo cuando es una temporada larga--, hay un efecto psicológico fuerte. No sólo afloran tus neurosis, tus inquietudes y tus angustias, sino además las costumbres del lugar te trastornan, como en Londres, por ejemplo, pues, cuando no es verano, la ciudad está desolada.

--¿"Eclipse" sería un ajuste de cuentas con la onda?

--Si el patito feo de mi primer libro es "En la oscuridad", el del segundo es "Eclipse". Siento que hay un poquito de desconfianza hacia él, pero para mí era un cuento muy importante por varias razones. La primera de ellos es que no fue escrito en la época de la onda ni lo escribí como una crónica del eclipse. Quise decir cómo veo a la distancia lo que sucedió en aquella época. Para esto tuve que reproducir el lenguaje de entonces, hecho que a varias personas les molestó. Para mí ese era un momento simbólico, aunque arbitrario, que marcaba el final de una actitud y de una posibilidad. Había que cambiar de expectativas y de métodos de lucha. Es una reflexión sobre cómo vivimos las clases media y alta ese proceso que trajo una serie de frustraciones políticas, emocionales y sexuales. Por ejemplo, la revolución sexual que se veía como una panacea, terminó en libertinaje. Además, hay hasta una alegoría, porque aproveché el eclipse para hablar del eclipsamiento que sufrimos los que vivimos el 68.

--¿"Al filo del bosque" es tu primera incursión en el relato fantástico?

--Sí, salió espontáneamente porque el ambiente de Londres lo propiciaba. Esto no hubiera sido posible en un lugar tan brillante como Zúrich, donde la luz es tan fuerte y donde puedes jugar, sin embargo, con otro tipo de mitología (la Xtabay, por ejemplo).

--¿Cómo nace "Lejos, en invierno y de madrugada", uno de los cuentos más celebrados de tu segundo libro? ¿Es un homenaje a Lowry?

--Fíjate que este cuento lo escribí al mismo tiempo que "A la caza de

iguanas", cuando Severino Salazar, Gonzalo Celorio y otros asistíamos al taller de Juan José Arreola, que ya no era un petit comité, sino un salón con mucha gente que se lanzaba a leer sus cuentos. Como verás, ya estaban en mí las dos tendencias que luego se desarrollaron.

Por otro lado, no lo pensé como un homenaje a Lowry. Es un cuento de crecimiento, una reflexión. Cuando uno es joven, ve la vida con cierta ingenuidad y, cuando eres adulto, se te revelan las complejidades del mundo, de la vida cotidiana. Lo que de niño observaba, resulta que ahora lo sufro. Lo que antes veía sin malicia, ahora lo miro con angustia.

CAPITULO IV  
LAS CULTAS DAMAS

SILVIA MOLINA: ENTRE LA HISTORIA Y LA NOVELA

El primer libro que publicó Silvia Molina (México, D.F., 1946) lo colocó en un lugar destacado de las letras mexicanas por el Premio Xavier Villaurrutia de novela que obtuvo. (93)

La historia que contaba *La mañana debe seguir gris* (1977) era muy atractiva para los amantes de la poesía de José Carlos Becerra, que poco sabían de la efímera vida del autor de *Relación de los hechos*. En la novela, Silvia Molina narraba su encuentro en Londres con el poeta tabasqueño, quien por entonces --fines de 1969 y principios de 1970--, gracias a la beca Guggenheim, iniciaba un recorrido por Europa mientras preparaba otros libros que aparecerían, póstumamente, en *El otoño recorre las islas* (1973). Así, la pareja inicia una relación amorosa --entorpecida por las impertinencias de una tía y las dudas de Silvia Molina-- que nutrirá la obra y alcanzará momentos bellos e impactantes. Con una prosa límpida, dulce y audaz al mismo tiempo, Silvia Molina entraba en la literatura mexicana.

Creo que los valores estéticos de *La mañana debe seguir gris* radican en la osadía con que la autora afirma su feminidad. Estamos

(93) Véanse mis notas: "Primeras obras de Silvia Molina", en *Revista Mexicana de Cultura*, número 137, 13 de octubre de 1985, p. 12; "Relatos de Silvia Molina", en *Revista Mexicana de Cultura*, número 118, 2 de junio de 1985, p. 12; "La violencia institucionalizada", en *Sábado*, número 505, 6 de junio de 1987, p. 10; "Pequeñas tragedias", en *Sábado*, número 627, 7 de octubre de 1989, p. 12.

frente a una joven que sabe hacerse cargo de sus actos, que lucha contra los prejuicios familiares sin más armas que el amor y el arrojo. Estamos ante una voluntad femenina que en ningún momento cae en el hembrismo. A los férreos hábitos machistas no opone una conducta caprichosa ni hombruna, sino una actitud dulce pero decidida.

Otro rasgo de osadía que muestra la novela radica en su estructura: la primera parte tiene la forma de un diario donde Silvia registra noticias de importancia mundial con alusiones a su relación con José Carlos Becerra; hay un contrapunto entre lo público y lo íntimo.

De hecho, en el diario está resumido el argumento de la novela y es donde observamos la confianza que la autora tiene en su trabajo, pues la segunda parte no será sino el desarrollo pormenorizado de lo que ya sabíamos por el diario. Quien lea esta segunda parte lo hará por puro gusto, por observar las dotes de la autora quien, además de hilvanar su historia, hará una especie de homenaje a José Carlos al integrar como epígrafes algunos poemas del tabasqueño.

Un buen recurso del libro --que vuelve a los contrastes planteados en su primera parte-- consiste en la alusión a los hechos del dos de octubre como telón de fondo para el relato de la muerte de José Carlos Becerra.

En febrero de 1981, atendiendo una sugerencia de Huberto Batis, Silvia Molina publica *Leyendo en la tortuga*, una antología donde dicho animal aparece analizado desde diferentes puntos de vista: mitológico, simbólico, sexual, zoológico, literario y hasta culinario. Cabe señalar que la escritora sucumbió a una fascinación que tiene como antecedentes estudios tan prestigiados como la *Mitología del pulpo*, de



Roger Caillois, y el trabajo monográfico que sobre la luna preparó José Luis Martínez en 1969 para la *Revista de Bellas Artes*, bajo la dirección, en aquellos tiempos, de Huberto Batis.

*Ascención Tun* (1981), su segunda novela, tiene pretensiones históricas pues, al mismo tiempo que narra la vida de una Casa de Beneficencia en la que padece cautiverio un niño maya llamado Ascención Tun, evoca --mediante las memorias del director de la Casa y los recuerdos de un anciano que había tomado parte en las batallas-- algunos episodios de la guerra de castas de Yucatán.

En *El escritor y sus fantasmas* (1963) Ernesto Sábato sostenía que la ficción histórica oscila entre dos polos: o rescata los elementos humanos que pueden encontrarse en cualquier época, o bien se apega al detalle histórico y hasta folclórico. Creo que *Ascención Tun* pudo explotar la historia profundamente humana de los personajes que habitaban la Casa de Beneficencia, pero la evocación de la guerra de castas no alcanzó ninguna intensidad e incluso debilitó a la novela como totalidad. Los recursos formales puestos en juego por Silvia Molina --resonancias de los textos sagrados, memorias, confesiones, recuredos-- no cuajaron porque hubo una desproporción entre la intensidad de la anécdota de la Casa y los ecos muy lejanos e inarticulados de la guerra de castas.

En reiteradas ocasiones se ha sostenido que no existe una literatura femenina porque tampoco se puede hablar de una literatura masculina; las obras de ficción, se dice, sólo pueden dividirse en buenas y malas. Aunque esto es una verdad incontestable en *Lides de estaño* (1984) resulta un libro tiernamente femenino tanto por la sensibilidad, el ritmo y el estilo con que está escrito, como por sus

personajes y sus temas (94). Y aquí adelanto un juicio: el libro me parece excelente si quitamos "De palomas y cuerpos en el espacio" porque es un texto que rompe la unidad temática y hasta técnica --pues el punto de vista narrativo no es el de una mujer-- que le da coherencia y valor a todo el libro. (95)

Diez de los doce textos que integran el volumen están narrados desde diferentes puntos de vista (a veces nos encontramos con el monólogo de una niña, en ocasiones escuchamos los diálogos amargos de una adolescente y también observamos la forma en que se van ordenando los pensamientos de las mujeres maduras).

Silvia Molina se impuso el reto de escribir sobre problemas cotidianos y en apariencia intrascendentes, y ganó porque pudo mostrarnos el origen de muchas amarguras y soledades a las que uno presta poca atención. Si Agustín Monsreal --En Sueños de segunda mano (1983)-- se embarcó en una aventura semejante al tratar los "pequeños y vulgares apocalipsis" de la clase media, Silvia Molina se limitó a los universos femeninos que conoce a la perfección.

Aunque el libro en su conjunto es magnífico, no todos los cuentos logran los mismos efectos. Así como encontramos trabajos impecables -- "La casa nueva", "El paraíso perdido", "Amira y los monstruos de San Cosme", "Lucrecia", "El primer día diferente" y "¿Qué hubieras hecho?

(94) Las afirmaciones aquí asentadas, coinciden con las apreciaciones de Ignacio Trejo en "Lides de estaño", *Excelsior*, 22 de febrero de 1985. p. 4.

(95) Es curioso que otra mujer coincida con lo que aquí afirmo: "La mujer es el personaje por excelencia en las novelas de Silvia Molina". Patricia Zama, "Molina y su prosa femenina", en *El Búho*, número 446, 12 de noviembre de 1989. p. 5.

--también leemos textos medianos como "Ya no te voy a leer".

¿En qué pienso cuando digo que se trata de textos magníficos?

Primero, en su factura: monólogos bien ritmados que logran mostrarnos el origen de las fantasías y de los ensueños de sus personajes; experimentos de *escritura* semejantes a los que ha emprendido Salvador Elizondo; una larga conversación telefónica que se combina con una narración desde el punto de vista omnisciente. Luego habría que señalar sus atmósferas tanto provincianas como ciudadinas, así como la nostalgia urbana de que habla John S. Brushwood y que tan bien ha explotado José Emilio Pacheco en textos como "La zarpa" y *Las batallas en el desierto* (1981). Finalmente podría señalar las tensiones diestramente manejadas como en "Qué hubieras hecho?" y "Lucrecio".

"Juego de muñecas" --el texto final del libro-- aunque se aparta del cuento propiamente dicho, no deja de ser coherente con los demás textos por su temática, por sus personajes y esa sensibilidad maternal que se trasluce en varios trabajos de *Lides de estaño*.

En 1980, la revista *Proceso* editó *La sombra de Serrano*, libro que aborda un hecho largamente silenciado por el gobierno y la historia oficial: la matanza de Hutzilac, ocurrida el tres de octubre de 1927. Este crimen que, como dijeron Francisco y Federico Serrano, "inauguró la etapa de la violencia institucionalizada del régimen de la Revolución", sería la materia prima para la elaboración de esa gran novela que es *La sombra del caudillo* (1929). Más tarde, la figura de Francisco R. Serrano, quien murió asesinado por callistas para que Obregón subiera a la presidencia otra vez, sería retomada por una de las novelas fundamentales de los 80: *La difícil costumbre de estar lejos* (1984), de José María Pérez Gay.

En *La familia vino del norte* (1987), Silvia Molina utiliza algunos hechos históricos para crear una ficción que marcha sobre dos rieles: la historia de la familia revolucionaria (los caudillos que llegaron del norte) y la historia de la familia que encabeza el general Teodoro Leyva. (96)

La narración sale de la pluma de Dorotea Leyva --nieta de Teodoro--, quien atraviesa por una crisis de valores, pues no desea heredar los privilegios burgueses que le dejó la revolución a través del abuelo y, además, se encuentra de pronto con dos fracasos sentimentales en las manos: su novio tuvo que casarse porque embarazó a otra muchacha y, el romance que estableció después con un periodista, terminó descorazonadoramente cuando, traicionándola, éste publicó, bajo el título de "El camino de Texcoco, 1927", las investigaciones que durante largos años Dorotea había hecho sobre su abuelo. A ella le intrigaba un largo periodo en que Teodoro Leyva había permanecido oculto en el sótano de su casa.

Según Dorotea, la historia no registraba el nombre de su abuelo a pesar de haber trabajado junto a Benjamín Hill, Calles y Obregón, pero en *La obra de Serrano* José Emilio Pacheco señalaba un acontecimiento difícil de aclarar y que es, precisamente, lo que se pretende iluminar en la novela de Silvia Molina. Decía Pacheco: "Nunca se sabrá por qué

(96) Cuando Martha Cantú le pregunta si su novela es histórica, la autora responde: "No. En realidad mi mayor problema fue el lograr que un libro no fuera una novela histórica, sino que fuera una novela en donde de alguna manera aparecieran ciertos hechos que fueran históricos. La historia más importante no es la del general Teodoro Leyva, sino la de ella, la de Dorotea". Véase "Mi relación con el texto es chistoso", en *La Jornada*, 4 de marzo de 1985, p. 21.

en vez de apresar a Amaro e irse con sus fuerzas a Chapultepec. [Héctor Ignacio] Almada toma el camino de Texcoco --no el de Cuernavaca-- para reunirse con [Arnulfo R.] Gómez en Perote". (97) En medio de su crisis sentimental, de clase y hasta profesional, Dorotea Leyva viene a descubrir que a su abuelo le dieron el pitazo de que la conspiración antirreleccionista había fracasado y, antes de luchar -- en un pronunciamiento que el mismo Pacheco ha calificado como "obra maestra de la ineptitud (...) indigna de un país experto en cuartelazos como el nuestro" (98)-- decide refugiarse, primero en Veracruz y luego en el sótano de su casa, hasta que Portas Gil le asegura la vida y, ya en el mandato de Lázaro Cárdenas, la familia revolucionaria vuelve a acogerlo en su seno y le da nuevamente puestos de confianza. Esta es, quizá, la reflexión más importante que Dorotea, ya heredera millonaria, se hace al final de su relato: "Durante mucho tiempo, la rebelión de Serrano fue tabú para los dos familias. [Y quién lo dijera] Saber por qué estuvo escondido el abuelo, por qué en la familia se callan las cosas o se miente, por qué Teodoro Leyva terminó siendo al final de su vida lo que salió a combatir en 1910, me lleva, inevitablemente, a preguntarme quién soy, puesto que formo parte de esa realidad". (99)

San varios los aciertos de *La familia vino del norte*: el arroyo para abordar un tema ya tratado por Martín Luis Guzmán y José María Pérez Gay; el plácido relato de las contradicciones de Dorotea; su

(97) José Emilio Pacheco. "Crónica de Huitzilac", en *La sombra de Serrano México, Proceso*, 1980. p. 23.

(98) *Ibidem*. p. 20.

(99) *La familia vino del norte*. p. 151.

tano tan poco pretencioso, tan sencillo, que por momentos parece que sólo estamos leyendo una historia de amor; y su pericia para jugar con la ambigüedad de la familia (la revolucionaria y la de Dorotea).

La novela épica no se escribe hoy en nuestro país porque no vivimos momentos de convulsión ni de grandes sucesos. Obras como *Gringo viejo* (1985), *Otilia Rauda* (1986) y *La familia vino del norte* muestran que, aun hablando de la revolución, ya no se exaltan los heroísmos ni las traiciones; ahora los artistas reflexionan, interpretan, relacionan, explican o muestran nuestra historia con sus errores, sus aspectos humanos y hasta cómicos, tal como nos enseñó Jorge Ibarbengoitia a mirar los grandes acontecimientos.

Si bien en nuestras letras más recientes hay escritores que desde un principio mostraron calidad --Jesús Gardea, Luis Arturo Ramos, Hernán Lara, entre ellos--, otros titubecron o dejaron ver altibajos. Creo que Silvia Molina estuvo en el segundo grupo con *Ascención Tun*, pero luego de *Lides de estaño* y de *La familia vino del norte*, ya no hay duda. Silvia Molina no ha defraudado a sus lectores, pues perseveró y consolidó las dotes que había mostrado.



--¿Cuál es tu actitud al tratar, en *La familia vino del norte*, unos episodios que ya habían manejado espléndidamente Martín Luis Guzmán y José María Pérez Gay?

--Yo sabía que era un reto y tenía un miedo horrible; por eso me tardé tanto tiempo en escribir la novela. El reto no era precisamente lo que ya había dicho don Martín Luis Guzmán, sino entender qué había

sucedido en esa etapa de la Revolución mexicana. Una vez que entendí eso, me pregunté ¿cómo me voy a atrever a tratar un tema que ya han tocado plumas reconocidísimas? Pero yo tenía una ventaja; poseía la historia humana de uno de los protagonistas y eso me daba impulso. Se trataba de rescatar una de tantas historias interesantes que no se conocían.

--¿No te parece sintomática esta búsqueda histórica de novelas como *Setenta veces siete*, *Sombra de la sombra*, *Otilia Rauda* y la tuya misma, entre otras? ¿A qué crees que obedezca este fenómeno?

--Creo que en la medida en que tenemos cierta conciencia de nuestra escritura y del mundo que nos rodea, ya no nos conformamos con lo que nos han dicho. Pienso, en general, que estamos tratando de encontrar nuestra propia verdad. Personalmente, todo lo que he hecho es un intento de asumir mi realidad, mis circunstancias.

--Si recordamos *Ascención Tun*, vemos que tu interés histórico ya se había hecho presente desde tiempo atrás.

--Esta inquietud está dada por la búsqueda de mis orígenes, pues mi familia está dividida en gente del norte y gente del sur. Por ejemplo, yo no conocí a mi padre y en su búsqueda escribí *Ascención Tun*. En la medida que quise saber quién estaba del otro lado de mi familia, escribí *La familia vino del norte*. Como ves, se trata de un intento de asumirme, de saber quién soy, de dónde vengo y por qué. Ya no me

conformo con lo que se ha dicho, y he averiguado.

Por otra parte, me interesa aclarar que ni en *Ascención Tun* ni en *La familia vino del norte* quise hacer novela histórica. Quizá por lo segunda, más adelante, me achaquen la sencillez con que traté el tema. A mí me da horror que se diga que escribo novela histórica, porque si de por sí en México la gente no lee y le dicen que lo mío es novela histórica, pues lo van a tirar al rincón. Prefiero que digan que es una novela muy sencilla, pues siempre he buscado la sencillez, y eso no me apena ni me preocupa. Lo que hice en *Ascención Tun* es un juego y las fichas del final del libro son apócrifas. Sólo algunos personajes son reales.

--El abuelo de *La familia*... como parece indicar un artículo de José Emilio Pacheco en *La sombra de Serrano* es Héctor Ignacio Almada?

--No. A Ignacio Almada lo nombro incluso en la novela. El es quien huye al frente de una facción levantada porque sabía que su revuelta estaba perdida. Teodoro Leyva, aunque no tiene un equivalente en la realidad --porque es un personaje literario--, está inspirado en Manuel Celis.

Es al contrario de lo que sucede en *La mañana debe seguir gris*, donde todos tienen su nombre: Hugo Gutiérrez Vega, José Carlos Becerra...

Teodoro Leyva no corresponde a mi tío Manuel Celis; por eso no le puse este nombre. Mi personaje está armado con varios generales a quienes yo conocí, porque mi madre tuvo tres hermanos que fueron generales de división.



De niña conocí a muchos generales. En la casa de mi abuela estaban las fotos. Uno de ellos tenía una casa en Cuernavaca y allí iban a comer el general y muchos personajes. Partí de un hecho real: el encierro del general como consecuencia de la revuelta serranista. Un Celis fue el que se encerró un año, pero los demás hechos los acomodé para que cupieran en mi novela.

--¿Crees que hay una diferencia entre la literatura que escriben las mujeres y la que hacen los hombres? Me refiero al tono, al punto de vista, y pienso en *Lides*... y en *La familia*...

--Sí la hay pero a veces no se nota. Hay hombres que escriben como mujeres y tú crees que el narrador es una mujer. Nunca pones en duda la perspectiva del escritor. No dices: "se equivocó porque una mujer nunca haría eso". A veces una mujer escribe sobre un personaje masculino y lo hace muy bien. Te das cuenta de que hay verosimilitud, de que se supo meter en la piel de su personaje. Además, pienso que hay una diferencia fundamental: se trata de la manera de apreciar el mundo, y creo que esto sale a relucir en la escritura.

--¿Hubo en *Lides de estaño* el proyecto de construir un todo coherente, digamos, por sus temas y por sus personajes?

--Sí, salvo "De palomas y cuerpos en el espacio", que está narrado por un hombre. Cuando tenía escritos tres o cuatro textos, me di cuenta que planteaban una búsqueda de identidad de la mujer. Entonces, ya conscientemente, me dije: ¿qué pasa si cambio las circunstancias de los personajes? En realidad, resultó como un solo tema, pero visto desde diferentes ángulos, desde muchos espejos. Ahí sí fue intencional

la búsqueda de que hablamos. Incluso tengo dos textos que escribí después, cuando el libro ya se había publicado, y me di cuenta que había vuelto a caer en lo mismo.

--¿No pensaste en sacar "De palomas y cuerpos en el espacio" a fin de conseguir que *Lides de estaño* fuera un libro redondo?

--Pensé quitarlo, pero era un homenaje a Salvador Pinocelly y preferí sacrificar dicha unidad puesto que el mismo Salvador es el narrador.

--En *La familia vino del norte* ¿hay pistas como *Adiós, Señor Mackenzie*, para entender tu actitud en *La mañana debe seguir gris*? Me refiero a la concepción del amor y de la pareja, o a la manera de autocontemplarse sin concesiones.

--Sí. Toda la novela está llena de claves. Son juegos míos. Antes, cuando me reprochaban que escribiera sobre mí misma, me sentía muy avergonzada y decía que no era yo. Dorotea Leyva no es Silvia Molina, pero eso me permitió hacer el juego de la literatura. De alguna manera yo viví eso que me hubiera gustado protagonizar. Toda la novela es un juego; habrá quien se horrorice por esto, pero para mí la literatura se ha vuelto un juego que tiene sus reglas y hay que conocerlas.

--¿Cómo ves el trabajo de tus colegas? Creo que difícilmente en otra época de nuestras letras pueda encontrarse un grupo tan numeroso de mujeres que estén escribiendo.

--Este es un fenómeno muy estimulante porque están cultivando todos los géneros. Aunque parezca cursi, creo que una de las cosas que más me han marcado, que me enseñaron el lugar de la literatura donde yo

estaba sentada, fueron los encuentros, aparentemente sin importancia, que organizaba Marco Antonio Campos. De repente descubrí que había muchas cosas en común, otras que había que dejar de lado y unas más que era necesario retomar para salir adelante. Fue interesante descubrir que cada día hay menos misoginia entre los escritores, y que estamos haciendo un trabajo serio. Además, muchos de los escritores son profesionales; ahora salen de la universidad. Antes nadie terminaba una carrera y decían que la universidad te bloqueaba. Hoy no. Muchos de los escritores jóvenes están saliendo formados de la universidad; están llenos de cosas que les dio el 68.

--¿Qué piensas del hembrismo en la literatura?

--Lo que yo hago, no es buscar ni una feminidad ni un hembrismo. Mi preocupación es ser congruente conmigo misma, como mujer, como madre, como profesora y como escritora. Nunca he buscado retratar una sensibilidad que ni me convence. No me interesa decir que la mujer es lo máximo en el mundo. Mi actitud, sinceramente, es más humilde.

ALINE PETERSSON: LA PERENNE INCOMUNICACION

Cuando Aline Pettersson (México D.F., 1938) publicó su primera novela, *Círculos* (1977), había elegido ya un estilo pausado, atento a las cosas nimias e íntimas y un marcado interés por los problemas de la pareja y, en especial, por el de la incomunicación. (100)

*Círculos* relata lo que sucede en un día de la vida de Ana. Empieza desde que abre un ojo y va retardando poco a poco el inicio de la rutina: vigilar el desayuno de los niños, arreglarse para salir, su tránsito por la ciudad, su llegada al mercado, el regreso a casa, los preparativos para la comida, su indecisión ante una posible reunión de señoras, la vigilancia de las tareas y, final y excepcionalmente, la preparación de lo que supone será una cena íntima con su esposo.

Junto a este relato, en cursivas, aparecen sus recuerdos de infancia, cuando vivía no en la gran urbe, sino en medio de la naturaleza. Con la adolescencia empezaron los problemas porque ella pensaba ir a la universidad para estudiar, y aquello fue todo un escándalo pues sus padres querían que sólo se preparara para atender su hogar: "Pero pensar que el horrible crimen que pido es estudiar. Para qué estudiar si te vas a casar y todo se va a quedar botado?"

(100) Sobre la autora, véanse mis artículos "Una hermosa novela breve", en *Sábado*, número 470, 11 de octubre de 1986, p. 11; "Es innecesario el ojo de Dios", en *Sábado*, número 473, 10 de noviembre de 1986, p. 12; "La mujer es su propia enemiga", en *Sábado*, número 624, 15 de septiembre de 1989, p. 6.

(...) A los hombres no les gustan las mujeres sabihondas y mandonas  
(...) Además, ¿no dicen que sólo las feas estudian?" (101)

Poco a poco se va dando cuenta de que la mujer, con esos modos de pensar, está destinado a la dependencia. Por ejemplo, cuando va a los bailes, tiene miedo de que no la saquen a bailar, de que las elegidas sean sus amigas y ella deba permanecer sentada. Más adelante verá que, con la sola presencia del esposo, la mujer pasa a un segundo plano.

Ya casada, Ana se niega a ser una señora como todas, con esposo, hijos, casa, sirvientes y reuniones sociales donde priva el chisme y la intrascendencia. Pero el marido ignora que las nimiedades domésticas son verdaderos problemas y se empiezan a distanciar. Cada uno vive en un círculo distinto: él en el de los negocios, los seminarios y las juntas; ella en el de los problemas domésticos.

La novela no sólo trata el tema de la incomunicación de Ana y su marido, sino plantea el problema de la inercia que se repite a lo largo de las generaciones: "Cada día los niños traen nuevos conocimientos. Están aprendiendo a vivir. Llenos de esperanzas. Y algún día estarán también en un cómodo sillón, maltratado por el uso, con los ojos cerrados y el círculo también. Estarán empequeñecidos a fuerza de consumirse en la vida diario. Poco a poco irán bajando de altura. Irán hundiéndose en el fango de la rutina. Con los ojos cerrados repasarán sus sueños. Ya se habrán convertido en adultos razonables." (102)

Al final de la jornada, el marido llega cansado, rechaza la

(101) *Círculos*, pp. 49 y 50.

(102) *Ibidem*, p. 66.

botella que Ana había puesto a enfriar para la cena íntima y el día termina con cada uno de los esposos tendidos en su respectiva cama.

En seguida vinieron dos novelas extensas en las que, a mi juicio, Aline no se desarrolló con la misma eficacia que mostró en *Círculos* y que volvería a poner de manifiesto en *Sombra ella misma* (1986) y *Los colores ocultos* (1986).

*Casi en silencio* (1980) entrega, alternados, los monólogos de dos estudiantes de literatura --Gabriel y Virginia-- y el de su profesor, Bruno Fabela. Ellos inician un curso en el que analizan *Orlando*, de Virginia Woolf, y establecen una relación triangular tanto homosexual como heterosexual. La novela no plantea reflexiones profundas ni sobre el amor ni sobre la creación literaria. Todo se reduce a pensamientos banales en los que no encontramos diferenciadas las hablas de los muchachos y del profesor maduro. El texto es insustancial y monótono. Cuando el curso termina, los personajes se dicen adiós y se quedan como quien ve llover.

*Proyectos de muerte* (1983) vino a confirmar que lo mejor de Aline Pettersson está en la novela breve y no en la extensa, digresiva y farragosa.

*Proyectos de muerte* es el monólogo que sostiene un arquitecto internado por cirrosis en un hospital. Allí ve cómo sus compañeros llegan, mueren o, aunque sea unos cuantos, salen. En ningún momento la obra adquiere intensidad, ni siquiera el dramatismo que sería de esperar por la condición en que se encuentra el narrador.

Pero seguir el trabajo de Aline Pettersson tuvo su recompensa: *Sombra ella misma* y *Los colores ocultos* resultaron novelas depuradas,

conmoveras y bellas. (103)

*Sombra ella misma* consta de dos partes. En la primera Aline Petersson, con un punto de vista omnisciente, cuenta un día de la vida de Adelina Pardo. Ciertamente este recurso formal no es nuevo -- pensamos en James Joyce, Alexandr Solzhenitsyn y Stefan Zweig--, pero lo importante es observar qué consigue la autora con ese artificio. (104) Aquí nos asomamos a lo que será, aparentemente, un día rutinario de esta mujer apagada (en este sentido, creo que su apellido no es gratuito): sale de su casa, va al mercado y compra unos nardos, abre su negocio de papelería, atiende a sus clientes, regala algunos de sus artículos y algunos pesos, cierra la papelería para ir a dar de comer a su canario, escucha en la calle "Cuatro vidas" y le pide al cilindrero que la repita. Este día rutinario se ve enriquecido con varias zambullidas al pasado que no harán sino acentuar la impresión de soledad y de abatimiento que ya presentíamos: los personajes que iremos conociendo son tres primos viejos y solos, una loca, un señor que golpea a su hijo, una amiga que fallece, un cura que ve huir a Adelina del confesionario, un pretendiente a quien rechaza por miedo

- (103) Federico Patán escribió: "En Aline Peterson se va dando, novela a novela, una mayor seguridad de narradora, clara de ver en el manejo cada vez más limpio de la técnica del relato". "Una novela introspectiva", en *Sábado*, número 472, 25 de septiembre de 1986, p. 11.
- (104) Sobre ese recurso, afirmó la autora: "Si reflexiono un poco sobre lo que escribo, creo que busco un momento límite que de alguna manera, a mi modo de ver, ofila las percepciones, porque un día es también el lapso de *Sombra ella misma*, y un instante, el tiempo que toma abrir y cerrar la puerta, es el tiempo que transcurre en *Los colores ocultos*. Reinhard Teichmann. *De la onda en adelante*. México, Editorial Posada, 1987. p. 318.

al padre posesivo y un amigo con el rostro marcado por un accidente infantil. Todo esto, más la escritura misma, las comparaciones y las observaciones, van creando la atmósfera nostálgica, brumosa y poblada de ensueños en que se mueve Adelina con sus 60 años de edad; el pretendiente de ayer entra hoy con su hijo a comprar cuadernos. "el niño que entró un día por crayones sale ahora, de la mano de su novia, con un cuaderno de contabilidad bajo el brazo". (105)

Es justo señalar que Aline Pettersson no niega la procedencia de sus recursos --en este caso aprendidos en Marcel Proust--, pues cuando empieza a sacar los recuerdos, junto con su personaje, piensa: "A veces hasta una taza de té puede revestirse de una importancia fundamental (...) El tiempo interior puede extenderse tan milagrosamente..." (106)

Pero la segunda parte de la novela, que formalmente se presenta como un monólogo de Adelaida ya agonizante, muestra que no se trataba de un día cualquiera sino de un día especial: sabremos que ella es consciente de su situación --"la vida se va haciendo a rechazos (vivir es irse recortando las alas, irse llenando de plomo, hasta quedar inmóvil, como esos infelices pájaros que venden, parados sobre una rama, con los vientres llenos de municiones (...)) A veces en verdad la vida puede deparar grandes sorpresas y no digo las externas: un cataclismo, el premio de la lotería. Las mayores sorpresas se descubren en el fondo de uno mismo, en el fondo de esas grutas insondables que se ignora que existen por debajo de la piel, por

(105) *Sombra ella misma*. p. 18.

(106) *Ibidem*. p. 67.



debajo del alma" (107)-- y descubriremos que una serie de detalles que habíamos observado en la primera parte, cobran sentido: por qué rechazaba los viajes en tren, qué importancia tenía para ella un botón, qué la movió a pedirle al cilindrero que repitiera "Cuatro vidas", la importancia de un vestido que había diseñado y por qué su canario se llamaba Felipe.

Ese día de la vida de Adelina Pardo no era común y corriente, porque fue cuando decidió quemar todos los recuerdos (las sábanas matrimoniales que nunca usó, la colcha y la ropa del niño que nunca tuvo, las fotos de la familia y las tarjetas perfumadas que nadie le envió y ella sustrajo de la papelería) y transitar por última vez todos los rincones de la casa. Luego se puso su vestido ya amarillo, que se confundía con las sombras de la casa, del mundo todo y de ella misma, asfixió su canario, rodeó con flores su cama y se acostó a esperar que el gas del calentador hiciera lo suyo.

Si *Sombra ella misma* es una novela que echa mano del sentimiento, la sorpresa y el dramatismo, *Los colores ocultos* es un volumen sobrio, calculador, filosófico y tiene un lirismo bastante acentuado. Como ejemplo véase la manera como Aline habla de la mujer solitaria que permanece atada a un hombre: "Y René se ausentaba, no es que se fuera, que muchas veces lo hacía, sino que se retiraba de la arena que era Elena, él, el mar que se recoge en su propia marea hasta que la arena se seca, huérfana de la espuma. A lo largo del litoral, el mar se

derrama sobre otras superficies tan impetuosamente como siempre."

(108)

Los colores ocultos es un monólogo indirecto que Elena Bernal desarrolla mientras cierra una puerta con un golpe rutinario. A lo largo de ese instante y gracias a los planos temporales que se alternan, sabemos que Elena se casó con Carlos (o quien le dio un hijo llamado Andrés), vivió un tiempo con el pintor Daniel Montemayor y, finalmente, se encuentra viviendo con René. En este momento empieza la novela, cuando Elena, fastidiada de su trabajo en una galería donde posterga su propio trabajo para organizar el ajeno, decide no compartir más las cenas que René da en casa.

Sus tres fracasos amorosos --el amor se derrumba cuando se <sup>con</sup>vierte en rutina--, la muerte de su hijo y sus proyectos artísticos no cumplidos, la llevan a preguntarse qué es la vida y por qué es de un modo específico. La narración de sus fracasos está salpicada con pensamientos de este jaez: "Quizá de eso se trata la vida, de la inercia para ensayar de nuevo desde la derrota (...) La vida es una sucesión de imposibilidades que se van encadenando, que nos van encadenando (...) La vida está hecha de desencuentros, de rectificaciones que finalmente nada resuelven". (109)

Como esconder la obra propia mientras se expone la de los demás lleva implícito cierto miedo. Elena compensa esa debilidad mediante una empresa temeraria: la de hurgar ferozmente en su interior --"Es

(108) Los colores ocultos, p. 97.

(109) Ibidem, pp. 14, 26 y 97.

innecesario el ojo de Dios, cuando la mirada interior escudriña tan inmisericorde, sin dejar rincón alguno intocado" (110) para descubrir los colores ocultos de las cosas y de la vida, para apreciar sus matices y su profundidad.

Esta búsqueda de Elena nos pone sobre la pista del concepto que Aline Pettersson tiene de la ficción narrativa: nos explica su estilo ensimismado y susurrante y su convicción de que la vida no está hecha con actos rotundos, sino con el monar constante de las cosas de cada día, con las ansias ahogadas y la rutina. De aquí que no sólo la vida, sino la literatura también, sean una tarea de interpretación y ponderación.

En esta larga inquisición sobre el sentido de la vida, cobra un interés primordial el fracaso de la pareja pues Elena, luego de sus tres intentos, en la penúltima página del libro, recuerda una pintura donde había dos líneas negras que buscaban reunirse fuera del cuadro. ¿Cuántos afortunados pueden decir que las parejas no son así?

Además de un pequeño libro para niños --*El papalote y el nopal*, 1985-- Aline Pettersson tiene publicado un volumen de poesía --*Cautiva estoy de mí*, 1988-- donde destruye o complementa la imagen que de la mujer había entregado en *Círculos*, *Sombra ella misma* y *Los colores ocultos*. Su más reciente libro muestra un erotismo gozoso y osado que contrasta con las mujeres silenciosas y sufrientes de las novelas mencionadas. Aquí el erotismo es un grito de afirmación que desafía las convenciones.

--¿Qué vasos comunicantes identificas entre tus libros de narrativa y el de poesía; crees que los planteamientos de aquéllos y los de éste son complementarios?

--Pienso que sí. Por un lado, a mí me indigna que la mujer sea su propio enemigo en muchos casos. Ella educa al hombre para que, en la siguiente generación, reprima de la misma manera en que ella fue reprimida. Las mujeres no se atreven a luchar porque su carga emocional o cultural es muy fuerte. Como esa situación me ha interesado desde mi adolescencia, la planteo en mis novelas.

Por otra parte, puesto que soy una persona dinámica y la poesía es producto de un momento muy exaltado --que puede ser gozoso o doloroso--, he encontrado en el poema la llave para sacar esa presión tan terrible. Como personalmente soy muy activa, aunque mis personajes resulten pasivos, eso se refleja en la poesía.

En ambos géneros he intentado decir cosas sobre la condición humana; plantear ciertas carencias, algunas limitaciones. Aunque me identifico con los personajes de mis novelas, mi voz está más directamente plasmada en la poesía.

*Proyectos de muerte*, que trata la vida de un alcohólico, surgió debido al interés que tengo por el ser humano. Josefina Vicens me regañó porque dije que, como la muerte es algo tan terrible, yo no quería hacerla melodramática poniendo la novela en una voz femenina. Ello me dijo que cuando uno se enfrenta a la muerte no se puede hablar de melodrama. Un hombre o una mujer están en el mismo dolor o temor. El hecho de que yo escogiera un personaje masculino para evitar cierta cursilería que pudiera tener el femenino, era hablar muy mal de la

mujer.

--¿Establecerías alguna diferencia entre la literatura escrita por hombres y la que hacen las mujeres?

--Siempre he dicho que eso no existe. En el momento de la escritura, encontramos al mismo ser humano, con las mismas dudas, frente a las mismas preocupaciones: el amor, la muerte y la trascendencia. Eso va más allá del sexo. Hay matices, determinados quizá por naturaleza o por cuestión cultural. Las mujeres --con excepciones como la de Proust, entre otras--, son más minuciosas, mientras que los hombres tienen una visión más global.

--¿La visión del mundo no sería diferente?

--Cada quien ve el mundo desde su propio ángulo. Yo no lo puedo ver como un banquero porque no lo soy; pero desde mi condición, hay temas que me resultan más fáciles de abordar. A propósito, Peggy Job, una persona que está escribiendo en Australia una tesis sobre mis libros, observó que en la crítica escrita por hombres, hay cierta incomodidad por Elena Bernal, la protagonista de *Los colores ocultos*. Por otro lado, las mujeres que escribieron reseñas, se identificaron con el personaje.

--¿Cuáles crees que son las bondades del monólogo, que usas tanto en tus novelas?

--Creo que los diálogos son difíciles y que -- en mi caso, porque hay gente que lo domina muy bien-- pueden resultar acartonados. Yo desconfío de ellos porque no se puede reproducir lo que se dice. A mí

me resulta más fácil meterme en el laberinto del pensamiento. Ello permite elucubrar sobre cosas que no saldrían en las conversaciones.

--¿Aceptarías que te desenvuelves mejor en la novela corta que en la larga?

-- Definitivamente. Cuando pienso en una novela mía, larga, tengo en mente 120 cuartillos.

--¿Qué te movió a incursionar en la literatura infantil?

--Hace años escribí cuentos para mis hijos y nunca pretendí que tuvieran un valor literario. El *papalote* y el *popal* lo escribí cuando mis hijos ya habían rebasado la edad en que les pudiera interesar que les leyera cuentos. Lo hice porque me lo pidieron. De este librito proviene mi satisfacción literaria más grande porque, en Venezuela, en un concurso, fue premiado por un jurado de niños.

--¿Sigues de cerca el trabajo de los autores que empezaron a publicar más o menos al mismo tiempo que tú?

--De cerca, no. He leído a algunos, pero como soy dispersa en mis lecturas, no sigo la trayectoria de alguien en especial. Me gustan Luis Arturo Ramos, Severino Salazar, el primer libro de María Luisa Puga...

--¿Cuál te parece el mejor logrado de tus libros?

--La gente dice que los dos últimos, lo que significa que hay un progreso.

--Jean Franco afirmó que la literatura femenina ha sido una especie de "visión de los vencidos". ¿Qué opinas de esto?

--Puede que tenga razón, porque las mujeres han estado del lado de los vencidos. Eso implica varias cosas: que las mujeres deben ser más obstinadas porque han tenido en su contra muchos siglos y muchos prejuicios como para descollar en la literatura. Jean Austin o Safo han sido excepciones. Esto hace que la mujer tenga una visión distinta pues como en cualquier relación de poder, la persona subyugada actúa de una manera diferente. La mujer tiene que dar cuenta de esa situación; ya no miro eso como un pataleo, sino como la voz que se quiere incorporar al concierto del mundo.

--¿Tu visión del mundo no estaría marcada por algún escritor en particular?

--Quizá no haya un escritor terriblemente definitivo. En mi adolescencia quería imitar los poemas de Sor Juana, pero poco a poco fui encontrando un modo de decir las cosas, que quizá tenga que ver con mi interioridad. De aquí que me relacione con escritores intimistas, como Virginia Woolf, por quien tengo una admiración infinita. Comparto su manera tan retorcida de darle vueltas a las mismas cosas. Tengo cierto aire de familia con ella para encarar la escritura. Virginia Woolf no fue una mujer convencional; por la gente con que se relacionó, por los alcances del grupo de Bloomsbury. No la hicieron una inglesa que escribiera en sus ratos de ocio, como sería el caso de Jean Austin o las hermanas Brontë.

--¿Te parece que el problema de la educación de las mujeres, planteado

en *Círculos* y en *Sombra* ella misma sigue vigente?

--Acaba de aparecer un libro donde he reunido, precisamente, esas dos obras. Me pidieron que escribiera unas palabras para la edición y allí digo que una muchacha no encontrará mayor objeción de parte de sus padres para seguir una carrera universitaria. Sin embargo, la actitud de sus padres, comparada con los estudios de sus hijos, sigue siendo la misma que planteo en las novelas. A este respecto, Virginia Woolf se preguntaba qué hubiera pasado con uno hermano de Shakespeare que hubiese sido tan genial como él. Eso no ha cambiado de modo radical. Se mira condescientemente: "esta muchacha tiene 17 años y no se va a casar ahorita; qué bueno que estudie". No se toma el asunto con la misma seriedad del muchacho de 17 años que se va a meter a ingeniería.



CAPITULO V  
LA NOVELA COMBATIVA

AGUSTÍN RAMOS: ¿POR REFORMA O POR REVOLUCIÓN?

Si vemos *Al cielo por asalto* (1979) como un primer momento al que se agregarían *La vida no vale nada* (1982) y *Ahora que me acuerdo* (1985), tendremos un todo orgánico caracterizado por una búsqueda estilística a base de cuadros centelleantes cargados de significados políticos y que tienen como preocupación fundamental los antecedentes y los consecuentes de la masacre del 10 de junio de 1971. (111)

En la obra de Agustín Ramos (Tulancingo, Hidalgo, 1952), política y literatura forman un todo indivisible. El autor no concibe una literatura neutra como tampoco acepta un realismo que no permita los juegos del lenguaje, el humor y la fantasía sin freno.

*Al cielo por asalto* es una obra de ficción y como tal se atiene a una fiesta del lenguaje que va del lirismo a la elaboración de párrafos atroces, como el siguiente, donde se alude a la presencia de Dios:

- (111) Cuando Javier Molina le pregunta por qué le interesa contar y aclarar los sucesos del 10 de junio, dice Ramos: "Porque es lo que me tocó vivir. Si me hubiera tocado la Comuna de París, qué maravilla. Tal vez sea más modesto, pero es lo que yo le tengo que buscar sentido porque eso me propuse hacer en los tres novelas que he publicado. En el futuro ya no pienso apoyarme tanto en experiencias directas o muy cercanas". Y ese sentido que buscaba Ramos radica en "Descubrir que la historia nunca es como te la pintan, que se puede montar un enorme simulacro en las propias narices del más atento observador de su historia, de su presente..." Véase "El jueves de Corpus, un suceso histórico: el 68 un movimiento", en *La Jornada*, 25 de enero de 1986, p. 31.

Estás donde sea, donde haya un ser o un esqueleto dando reglos, dirigiendo, ostentando poder y mandamientos. Estás en las palabras, en lazaretos y cárceles y hospicios y hospitales de pisos encerados y cristales lustrosos que nunca lograrán rehabilitar su sordidez, su descarnada faz de inmundicia y mortandad. Estás en palabrejas hechas carne, echas madre, echas mecha de un averno coagulado. Estás en la mentira que me zompan los psiquiatras con el nombre de realidad; brotas como pus de las heridas, a través de los vidrios vaginales y de las venas gangrenadas. (112)

Precisamente los fueros literarios del libro le permiten la escritura de pasajes fantásticos memorables, como el del diluvio, el sueño del socialismo cumplido, la plaga de langostas o el de Lot, quien al cubrirse de fechas y de sellos con "No sale de biblioteca" muestra magistralmente la enajenación del hombre.

De los tres novelas que hasta la fecha ha publicado Agustín Ramos, ésta es la más celebrada, la que mayores elogios ha recibido:

Los capítulos se dividen cada uno en tres secciones, de las cuales la primera --siempre la mejor-- es netamente narrativa, fantaseos, imaginaciones, juegos de lenguaje. La segunda sección la componen "actos", especie de interludios dichos desde un manicomio, un hospital, un crematorio, una zona fabril, el local de un sindicato, etc. La tercera, por pequeños textos que a falta del patrón se diría que son intermedios entre las narraciones propiamente dichas y los "actos" (fragmentos de un diario, reflexiones, breves narraciones que constan más bien de una sola escena). Para enredar o hacer más caótica la estructuración, muchas de estas secciones aparecen fechadas, es decir, aparecen fechadas en la historia. Están aquí, obedeciendo a un designio del narrador, ciertos momentos clave de la historia del mundo, la insurrección de los comuneros de París (1871), la muerte del Che Guevara (1967), de Carrero Blanco (1973), la derrota de los yanquis en Bahía de Cochinos (1961), el Ocho aghau Katún, fecha en que los mayas vaticinaron el final de toda la tiranía. Estas fechas históricas (o míticas, en el caso maya) se superponen al tiempo de cada capítulo de la novela de Ramos y le dan un carácter singular: no se trata de novelar sobre el vacío de la sentimentalidad o sobre el polifacetismo de la biografía; de una manera directa, quizás un

poco forzada pero a fin de cuentas efectiva, Ramos inserta la acción de sus personajes dentro de un mapa cronológico de mayor envergadura, o sea, la proyecta en la historia. (113)

Tal vez podría hallarse, a partir de esta novela, otro correlato de la realidad: su constante haz de referencias que cruzan la historia y la geografía, anulándolas, sería signo de una realidad no sólo mexicana, sino latinoamericana: continente disperso y fragmentado, en que la historia se repite o bien convive en múltiples etapas simultáneas, puede legítimamente narrarse a través de la fragmentación y de la pasión del lenguaje poético. Acaso la nota que Ramos ayuda a introducir en la nueva novela mexicana es esta propuesta de quebrar las fronteras de tiempo y espacio, romper el corsé de la nacionalidad y apelar así a una realidad más vasta aunque igualmente propia. (114)

En muchas ocasiones se ha señalado la similitud que existe entre el trabajo de Ramos y el de Revueltas debido a la militancia política de ambos, pero creo que casi no se ha destacado que también el biblismo los une: ya no sólo el marxismo como dogma, sino Dios contemplado como una presencia inmisericorde y la religión vista como lazo de unión entre los seres humanos.

Al cielo por asalto también tiene otras propuestas: la oposición vital entre la provincia y el D.F., que ya había señalado Emilio Carballido y que en su momento refrendarían Severino Salazar, Octavio Reyes y otros; la desolemnización de la jerga cultista e izquierdosa; y el amor como salvación frente a las crisis individuales y sociales.

Cuando apareció *La vida no vale nada*, el lector de *Al cielo por asalto* no dejó de experimentar desconcierto, pues de un libro desbordado y combativo, el autor pasaba a un texto jocoso --lo

(113) Evodio Escalante, "La novela mexicana y el movimiento del 68", en *Tercero en discordia*, pp. 85 y 86.

(114) Jorge Ruffinelli, op. cit. p. 52.

invocación de modelos como *Tres tristes tigres* no podía evitarse-- donde los juegos formales volvían a estar presentes y la verosimilitud de escenarios y personajes no salía triunfante del todo.

Los personajes de *La vida no vale nada* integran un grupo que busca el cambio social fuera de los caminos ortodoxos que marcan los partidos políticos. Sin embargo, son unos pobres seres amolados que no cuentan con recursos para llevar a cabo sus deseos, pues el desempleo, la miseria, la homosexualidad, la prostitución y el desamor los colocan en una marginalidad que termina cuando se suicidan o cuando los desaparece la policía.

Con un estilo ágil y humorístico, Ramos baraja las vidas de sus personajes: a veces hablan ellos y a veces el autor; las dobles versiones de un mismo suceso, pelotean sobre el riel del tiempo; los devaneos reformistas de un senador aparecen grotescamente en un cabaret y en un departamento de la Colonia Obrera --la de las tres corporas: la Olímpica, la Apolo y el PRI--; y, como la vida no vale nada, los personajes juegan con ella. En este sentido, el episodio de los "esculeros" de secundaria que mueren cuando choca el metro, es revelador: el único que se salva es el Kóyoc, gracias a sus compañeros maldosos que lo bajaron del tren en la estación Bellas Artes.

Tal como sucedió en *Al cielo por asalto* y como pasaría en *Ahora que me acuerdo*, en *La vida no vale nada* abundan los cuños políticos -- chingamucitas las llamó José Revueltas-- que le dan fuerza a la línea argumental: el padre de Adriana fue maestro y líder en la huelga magisterial de 1956; el Círculo se forma luego del choque con el Partido; la violencia policial aparece con toda su brutalidad cuando desaparecen a Gabriel; y Gabriel entrenó con los guerrilleros de la

Veintitrés pero no formó un grupo como supuso la policía.

Si *Al cielo por asalto* era una novela ambiciosa y seria, *La vida no vale nada* --sin perder el interés por la búsqueda formal ni su combatividad política--, con el humor y la agilidad expresiva llena de juegos lingüísticos, aportó un aprendizaje que cristalizaría en *Ahora que me acuerdo*, a mi juicio su mejor novela por el equilibrio estético que logra entre la experimentación técnica y la diáfana expresión de sus ideas políticas. (115)

*Ahora que me acuerdo* se abre y se cierra con un par de "envoltorios" --presentados en forma de collage-- que contienen algunas noticias publicadas cerca del 11 de septiembre de 1981 y del 21 de marzo de 1985, días en que Ramos inició y terminó su libro. En el primero vemos una Red Privada de Manuel Buendía, la muerte de Jacques Lacan, el cierre de un congreso del sindicato Solidaridad, de Polonia, el incendio del árbol de la noche triste y un paro de labores organizado por el S.T.U.N.A.M. En el segundo encontrábamos un artículo de Heberto Castillo y noticias que aludían al 68, a los desaparecidos políticos y al I.V.A. Después entrábamos a una "Casa de citas" que, junto con los "envoltorios" nos mostraba el compromiso del libro con la realidad, es decir, su permeabilidad política.

*Ahora que me acuerdo* es una obra que no se explica sin la nostalgia: es añoranza de la ciudad, del amor y de la militancia

(115) Dice Federico Patán: "Esta tercera entrega tiene el aire de un cierre, de una cancelación, de un punto definitivo en el desarrollo de esa generación, la cual habrá en lo futuro de acomodarse bien o mal, a las circunstancias..." Véase "Propuesta de carácter teórico, en Sábado, número 433, 25 de enero de 1986, p. 12.

política de la década de los 70. Desde que Ramos destaca las figuras de Valentín Campa y Demetrio Vallejo e invoca al movimiento del 68 como un momento culminante de nuestra historia inmediata, comprendemos que la preocupación central de la novela está en los sucesos del 10 de junio de 1971.

El antiguo D.F. es el de la "Villita", el de la librería Robredo, el de los anuncios del ungüento 666 en las esquinas que han tumbado los ejes viales. Ahora vivimos la era de las criptas funerarias a plazos, la época de la neurosis generalizada que no conoce el amor, porque "esta ciudad no es camarón, jamás duerme y siempre ronca: perpetua y putrefacta duermevela." (116) Aquí habría que agregar una preocupación de un numeroso grupo de escritores de provincia: la nostalgia del amor y la paz de su terruño frente al egoísmo de la "civilización del malestar". (117) Creo que a esto responden las constantes alusiones de algunos personajes a la vida provinciana (Uruapan, Apatzingán) y uno de los capítulos más bellos del libro: me refiero a una estancia del narrador en la sierra de Pueblo.

La parte medular de la novela, como dije antes, es la que hace no sólo una crónica del 10 de junio, sino su análisis e interpretación. Para el registro de los acontecimientos, el novelista echa mano de personajes con diferentes intereses: mientras unos van a la asamblea del Poli y después a la manifestación que sería masacrada en un costado de la Normal, otros asisten a una conferencia que daba Octavio

(116) *Ahora que me acuerdo*. p. 42.

(117) *Ibidem*. p. 41.

Paz rodeado por Carlos Fuentes, Ricardo Guerra, Víctor Flores Olea, José Luis Cuevas y José Alvarado, entre otros.

Cuando una brigada estudiantil llevó la noticia de la matanza, los intelectuales se indignaron pero, como escribe Agustín Ramos, más tarde serían complacientes con los culpables de aquel Jueves de Corpus.

El monólogo indirecto de un halcón le permite a Ramos completar la visión de aquella triste fecha; el jovenzuelo, rescatado del vicio y la holgazanería, recibirá un buen sueldo y unas grandes "borracheras de patria" que, al momento del ataque, lo ayudarán a usar la metralleta y el bastón eléctrico.

El festival de Avándaro, la vida efímera de la guerrilla y los diarios donde el narrador consigna sus problemas sentimentales --con la (otra vez) claudicación de los militantes ante los pequeños goces de la clase media acomodaticia-- nos muestran que *Ahora que me acuerdo* es un texto desencantado y radical en sus críticas --¿por Reforma o por Revolución?: las dos vías están congestionadas por los dogmas, el miedo y la desesperación-- que no encuentra una salida a los problemas que plantea. Quizó después del 10 de junio se han conseguido avances en la democratización de la enseñanza, pero ¿se ha logrado el rechazo a los engaños de la apertura? Creo que la novela, aunque no de un modo explícito, muestra el fondo del problema: las masas no han participado en la lucha. Los héroes y los mártires han salido de la burguesía intelectual y de la clase media. Por esto el reformismo ha dado resultados. Cuando el pueblo sea protagonista, otro gallo cantará.

Novela de hallazgos lingüísticos, humorísticos y de imágenes, *Ahora que me acuerdo* es un recuento de la vida política del país desde



el 68 hasta el sexenio de Luis Echeverría. Llena también de aciertos formales --monólogos, "envoltorios", esbozos de capítulos que terminan siendo capítulos reales y referencias a los dos novelas anteriores de Ramos-- *Ahora que me acuerdo* es una magnífica muestra del equilibrio que deben guardar el arte y el compromiso. (118)



--¿Qué cambios experimenta tu trabajo desde *Al cielo por asalto* hasta *Ahora que me acuerdo*?

--Te voy a ser franco: me gusta hacerme el *hara kiri* porque cuando me preguntan esto no puedo contestar más que con la verdad: ha habido un cambio mínimo en cuanto a valor. Puedo manejar más la escritura; *Al cielo por asalto* está lleno de errores de escritura, pero está cargado de una intensidad que no puedo duplicar ahora, a riesgo de caer en la impostura. Manejo mejor mis materiales y las estructuras, pero la búsqueda en que ando es la de un fondo interesante, donde me exija más. Sólo he tenido este aprendizaje y lo digo a riesgo de ser criticado por la poca modestia. Creo que ahora soy más escritor, pero no sé si tengo algo más que decir y eso me preocupa.

--¿Qué tan estrechos ves los vínculos entre literatura y político?

--La literatura es una forma de hacer político, definitivamente. El

(118) Sobre la obra de Ramos publiqué los siguientes artículos: "Una visión orgánica" (Sábado, número 474, 9 de noviembre de 1986, p. 13); "Una escritura juguetona y ágil" (Sábado, número 489, 14 de febrero de 1987, p. 10); "¿Por Reforma o por Revolución?" (Sábado, número 432, 18 de enero de 1986, p. 10).

problema son las conclusiones a las que llegas después de practicar cierta política, no cierta literatura. Lo que está entrando en crisis es nuestra forma de hacer política, y no la manera de escribir. Toda escritura es política y de algún modo tiene una repercusión.

Hace tiempo --cuando yo ya estaba escribiendo-- pensaba que lo más importante para nuestras preocupaciones no era hacer literatura sino política, porque ésta era más eficaz para una transformación. Ahora me permitiría ponerlo en duda pues creo que la literatura puede ser más lenta, pero no menos eficaz. Por el contrario: una puesta en duda de los valores (como la que hace José Agustín), o una puesta en escena de los marginados (como la que hace Armando Ramírez), son tan importantes como el 68. La literatura de José Agustín, con todas las fallas que pueda tener y con todos los contras que se le puedan ver, es una escritura que ya está hablando de la crisis del 68, aunque no la toque directamente.

Quizá esto te parezca bastante audaz, pero ya no podemos hablar de una izquierda y una derecha --que están bastante manoseadas--, pero sí de un quehacer consecuente con tu ideología. La literatura y el arte en general pueden trascender ciertos estrecheces que tiene la ideología, ciertas deformaciones. No hay una literatura de izquierda o de derecha; hay una literatura que sensibiliza a la gente y que puede transformar las cosas.

Esto no quiere decir que uno se debe conformar con hacer literatura, pues hoy más que nunca debemos somernos a una acción, pero la literatura no debe quedar en un segundo plano.

--En una obra tan empapada de preocupaciones políticas como es la tuya

¿qué lugar tiene la fantasía?

--Te he hablado de la influencia de Julio Cortázar, que me impactó mucho por su incidencia en una realidad política, pero también por su manejo de la fantasía. Cuando la fantasía está destinada a poner en crisis los valores o las certidumbres con respecto a una realidad, es válida y, cuando sirve como mecanismo para descubrir malestares políticos, es genial. Es lo que hizo Kafka, según mi opinión. El recurrió a la fantasía para mostrarnos la realidad de la manera más cruda, sin salidas.

--¿Reconoces los nexos que se han establecido entre tu obra literaria y la de José Revueltas?

--Yo tendría la obligación de reconocerlos porque fue un autor que me afectó muchísimo. Lo admiro no sólo como escritor, sino como hombre. Creo que es uno de los mexicanos más completos, coherentes y valientes, no tanto para enfrentar lo que vivió, sino para ser un pensador independiente. En un país en el que siempre tiene que buscar una protección --en el terreno de las ideas y de la literatura, sobre todo--, él es el prototipo del hombre libre, o del hombre que quiso ser libre. Leyéncelo, uno tiene que aprenderle. Algo de esas lecturas aparece en mis libros y, si la gente lo reconoce, yo no puedo menos que agradecer que se me emparente con él.

--Otro punto que tienes en común con Revueltas es el biblismo, la religión.

--Sí, porque forma parte de una realidad sanguínea, cromosomática.

Hemos sido educados con este filtro judeo cristiano que no podemos quitar de encima. Pero, además, resulta que la Biblia, como lectura, libre de cuestiones religiosas, es de una gran riqueza. Pienso que la lectura de la Biblia te tiene que marcar literariamente. Si además de que has sido educado de esta manera, con valores que pones en crisis y te encuentras con un autor que recurre a personajes bíblicos, a las citas bíblicas, a la atmósfera y al sentido de la Biblia, estás casi condenado a pisar esos terrenos.

--¿Te sientes identificado --o al menos cercano-- con algún narrador de tu generación?

--Sí, con varios. Por razones de tema, con Salvador Castañeda. Hubo autores que admiré mucho en sus principios, como Carlos Chimel. Después ya se me hizo menos accesible, confuso. Tengo admiración por Samuel Walter Medina. Son afinidades que descubro a posteriori porque he trotado de no hacerme amigo, de no intimar con los escritores. Soy una persona demasiado tímida, y peor con gente que está en lo mismo que yo.

Cuando me encuentro con alguna persona de mi generación, de lo menos que trato de hablar es de literatura. También admiro a Luis Arturo Ramos y Jesús Gorda.

--¿Aceptarías que en *Al cielo por asalto* está presente la atmósfera de los años 70, cuando se dio la efímera guerrilla?

--Sí, absolutamente. Es una buena pregunta. Me habían hecho comentarios algunas personas que estuvieron cerca de la izquierda a ultranza. Esa presencia no sólo es atmosférica, sino se da en la

manera misma en que está escrito la novela. Allí se habla de comerse un sueño y ten en cuenta que yo estaba, en aquel momento, muy influido por Julio Cortázar. Me gustaba su deseo de confundir la realidad con la ficción para hacer una crítica de aquélla.

--¿Por qué crees que no hay novelas mexicanas que se ocupen de aquellos hechos armados?

--Porque la mayoría de los escritores somos pequeñoburgueses privilegiados, y el guerrillero tenía que hacer la guerrilla y no tenía tiempo para otras cosas, aunque hay garbanzos de a libra como Roque Dalton o como aquel poeta guatemalteco que decía: "Vamos, patria, a caminar yo te acompaño..." No es frecuente que se dé el gran peleador por la libertad y además el gran escritor. Tenemos el caso de José Revueltas, pero él fue mucho más cuerdo, menos acelerado y su militancia no lo llevó a la guerrilla.

--¿Es deliberado que nombres bíblicamente a los personajes de *Al cielo por asalto*?

--Sí, en dos sentidos: en el más llano de la anécdota y en el estructural. Como quería hablar de las plagas, la mejor forma de hacerlo fue siguiendo el modelo bíblico. Además, recuerda que esa novela tiene un espíritu apocalíptico, y cuando decimos apocalíptico ya estamos aceptando un modo de ver los cosas, un providencialismo del que no podemos escapar fácilmente.

--¿Qué tan decisiva fue *La guaracha del Mocho Camacho* para la elaboración de *La vida no vale nada*?

--Es curioso: yo leí *La guaracha* cuando mi novela estaba terminada.

Enrique Aguilar dijo que yo era el mejor novelista puertorriqueño de México, pero la verdad es que un amigo puertorriqueño que vivía en Toluca me mandó una fotocopia del libro. Sin embargo, hay razones por las que se puede emparentar *La vida con La guaracha*. Fíjate que obedecen a los mismos impulsos y a las mismas influencias (Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante, Quevedo). Hay una tradición que nos une, un deseo que subyace en ambas obras. Te podría hablar de una sorpresa todavía mayor: mi relación con lo que hace Rubén Blades en su novela disco que se llama *Maestra vida*. Me siento muy afectado por las letras de la primera época de Rubén Blades, cuando no era muy conocido entre el personal de la clase media. Yo estaba cerca de su sentimiento y de su búsqueda.

--Los hechos y los nombres que mencionaste en *Ahora que me acuerdo* ¿Te trajeron algún problema?

--No, ninguno. Sé que no les soy muy simpático a ciertos jefes políticos, pero no de la derecha --que ni me pelan, ni se toman el trabajo de leerme--, sino de la izquierda oficial. A mí nunca me han invitado a un festival del PSUM. Hay una especie de prejuicio en contra mía, porque soy trotskista o anarquista o antipartido. Es una marginación de la que no me quejo porque es hasta sana, sobre todo cuando vemos lo que pasó con un escritor como José Revueltas, quien sí hacía una crítica radical y no como yo, que estoy en pañales.

--¿Crees que se agotó la veta social de donde surgieron tus tres novelas?

--El tratamiento creo que sí. Uno nace con una vocación, con una tendencia para mirar las cosas y yo las miro desde una óptica de cambio. Lo que puede pasar es que trate mis materiales de otra manera. Cuando digo que quiero escribir una novela histórica, hablo de un reto, de un deseo sano de no repetirme. No para evadir una problemática, sino para tomarla de una manera más eficaz. Si lees libros como *El perfume* --con todos sus asegunes-- o *El nombre de la rosa*, te das cuenta de que, a veces, una recreación de época puede hacer una crítica mucho más eficaz de tu tiempo que si escribes sobre el momento en que te encuentras. Es otra manera de hacer las cosas y lo que yo busco es que sea eficaz.

--¿Qué opinión tienes de la literatura tlatelolca?

--Me parece muy inmediatista. Elena Poniatowska hizo *La noche de Tlatelolco*, un libro que influyó muchísimo pero que pudo ser mejor, más vertebrado en el terreno periodístico.

Carlos Monsiváis, con su estilo, hace que sus temas se caigan, hace que uno finalmente no entienda qué carajo quiere decir.

He releído a González de Albo y creo que sí es un mal escritor. Pero siento un gran afecto por *Los días y los años* que me impide encontrarle defectos. Yo la escribiría así como está.

**CAPITULO VI  
LA OTRA LITERATURA**



PACO IGNACIO TAIBO II: LOS RECURSOS DE LA NOVELA POLICIACA

Paco Ignacio Taibo II (Gijón, España, 1949) reside en México desde los ocho años de edad y tiene publicadas hasta la fecha varias novelas policiacas, una novela de aventuras, un libro de cuentos y varios volúmenes de historia. (119)

Desde *Días de combate* (1976) aparecen cuatro características que van a estar presentes en sus novelas policiacas: la ciudad como una jungla de asfalto, insegura y señoreada por la violencia; su preocupación por los problemas sociales que aquejan a nuestro país (huelgas, desempleo, represión, corrupción); el uso de un lenguaje soez, alburero y lleno de giros populares; una firme voluntad de incorporar a la literatura policiaca algunos de nuestros espacios más sórdidos (cabarets, cuartos de azotea, hoteles de paso).

*Días de combate* (120) presenta al detective Héctor Belascoarán Shayne, que comparte con un plomero y con un ingeniero experto en drenaje profundo su oficina ubicada en Artículo 123. Como se trata de atrapar a un estrangulador de quien no se tienen pistas, el detective

(119) Además, debemos consignar un librito protagonizado por obreros, *Irapuato mi amor* (1984), y *De paso* (1985), una suerte de apostilla a la novela *Algunas nubes*.

(120) Sobre Taibo II he publicado: "Otra novela policiaca" (Sábado, número 492, 7 de marzo de 1987, p. 15), "Campaña para dignificar la literatura policiaca" (*Uno más Uno*, 12 de marzo de 1987, p. 23) y "Un hoyo en un país de injusticias" (Sábado, número 537, 16 de enero de 1989, pp. 13 y 14).

lo reto desde la televisión participando en el Gran Premio de los 64 mil pesos con el tema "Estranguladores famosos". Esta aventura, que termina en las Lomas de Chapultepec, tiene como telón de fondo una huelga que rompe un grupo de esquirolas.

En la segunda novela policiaca de Taibo II, *Cosa fácil* (1977), encontramos a Héctor Belascoarán Shayne con un vecino nuevo en el despacho: Carlos Vargas, de oficio tapicero. La novela tiene ahora tres líneas narrativas que son resultado de que el detective maneje tres casos a la vez: primero, averiguar si Emiliano Zapata realmente había muerto; segundo, cuidar a una adolescente que, al parecer, había intentado suicidarse; tercero, investigar quién había asesinado a un industrial de Tlanepantla.

La presencia de tres casos distintos hace que la novela pierda fuerza y que la acción, uno de los elementos más importantes de la novela policiaca, se diluya. La investigación sobre Zapata resulta muy pobre en comparación con los otros dos casos en los que estaban en juego unas fotografías pornográficas donde aparecían varios políticos, y un crimen entre homosexuales en el que resultó asesino el mismo comandante de policía del Estado de México.

*No habrá final feliz* (1981) es una de las mejores novelas policiacas mexicanas. Aquí aparecen los personajes que ya habíamos conocido en las dos novelas anteriores, el argumento es emocionante y polémico, y el fin de la obra resulta sentimental, pero de un sentimentalismo duro, como el que Juan Carlos Onetti elogió en *El largo adiós*, de Raymond Chandler.

El conflicto se inicia cuando un ex jefe de los tristemente célebres halcones --que asesinaron a varias decenas de jóvenes el 10

de junio de 1971-- piensa que Belascoarán Shayne está enterado de varios datos acerca de aquella sangrienta fecha y decide eliminarlo. Para ello utiliza a un grupo de halcones que pasaron a formar parte del cuerpo de seguridad del metro. Se intercala aquí la trágica historia de Zorak, que en la vida real, como todos sabemos, se hacía llamar Zovek y murió cuando le dejaron caer desde un helicóptero debido, según se dice, a que él había entrenado al grupo de los halcones.

Si nos atenemos a la terminología que Jerry Palmer maneja en su libro titulado *Thrillers* (1983), debemos aceptar que *No habrá final feliz* es una novela de misterio negativa porque, una vez resuelto el caso, sabemos que la seguridad conseguida es sólo temporal y que acabar con los halcones no soluciona nada, porque la sangre se derrama desde más arriba, desde los distintos estratos del poder.

En esta novela, después de haber acabado con el grupo de los halcones, Belascoarán muere partido en dos por un disparo de escapeta, luego de una boda a la que no llegó su novia. Es amarga la conclusión de Taibo II, pues su detective muere y los males siguen ahí. De esta manera, Taibo II pone en práctica una de las virtudes de la novela negra: la de mostrar la violencia que nos rodea, la pobre seguridad de la vida. Ella nos dice que no hay un orden que salvaguardar y que las cosas (la policía, el orden social, las jerarquías) no son todo lo buenas que podríamos desear.

En 1982, Taibo II publica *Héroes convocados*, una novela que se inscribe en la llamada literatura tlotelolca y que no toma a los sucesos del 68 ni como línea argumental ni como telón de fondo.

Esta obra narra el ataque que sufre un reportero de nota roja

cuando se entrevistaba con un asesino de prostitutas. Durante el periodo de hospitalización, su fantasía se desata y convoca a varios héroes que aparecen en la llamada subliteratura o literaturas menores: los cuatro mosqueteros, Sherlock Holmes, los tigres de Malasia y Sandokan, entre otros, que acuden para tomar el poder en México mediante acciones que van desde atacar el cuartel de granaderos hasta fusilar a los dueños de la televisión.

Este libro, al momento de su aparición, fue atacado por inverosímil, pero justamente por eso resulta agradable, porque no evoca desnudamente los hechos de Tlatelolco, sino porque desata la fantasía y crea situaciones irreverentes que encuentran los recursos expresivos adecuados para mostrarse como ficción, desbordada, sí, pero en ningún momento panfletario.

*Doña Eustolia blandió el cuchillo cebollero y otras historias* (1984) es el primer libro de cuentos que publica Taibo II y se nutre más de los vicios que de los aciertos que el narrador había mostrado en sus obras anteriores.

Por principio de cuentas, el libro es panfletario porque quiere hacer héroes a todos los obreros y activistas que desfilan por sus textos. El común denominador de todos ellos es que su tema siempre es la huelga y los personajes son obreros que luchan por adquirir conciencia política y por mejorar su nivel de vida.

Las intenciones del escritor, como se ve, son buenas, pero literariamente los cuentos no están bien hechos pues los escenarios (Tlanepantla, las instalaciones petroleras de Tula, la zona industrial de Vallejo, las minas de arena de Santa Fe) apenas se esbozan, las formas y las tensiones son casi inexistentes, y el lenguaje está

excedido en su coloquialismo y en sus expresiones soeces ("chanel de sobaco, overol rascuache, sudor vetarro").

En mi opinión, sólo el cuento que da título al libro --por su ingenio y por su humor ligero-- y "El misterio de la araña" --por su circularidad formal, por el espíritu de lucha que propone, elogio y logra transmitir con eficacia--, se salvan de la simpleza que caracteriza a los demás relatos del libro.

La escasa narrativa policial mexicana ha producido unos cuantos detectives: don Teódulo Batanes, Armando H. Zozaya, Ifigenio Clausel, y Péter Pérez, entre ellos. Paco Ignacio Taibo II creó a Héctor Belascoarán Shayne quien protagonizó *Días de combate*, *Cosa fácil* y *No habrá final feliz*.

Pero resulta que, como le sucedió a Conan Doyle, Taibo II decidió que las aventuras de su detective no podían terminar. Como no resultaba fácil resucitar a Belascoarán, Taibo II se las ingenió y dijo que Belascoarán no había resucitado, sino que la aventura de *Algunas nubes* (1985) sucedió después de *Cosa fácil* y antes de *No habrá final feliz*.

*Algunas nubes* continúa la intención que Taibo II mostró en las tres obras precitadas: que la novela policial se nutriera de la realidad y de los problemas sociales. Si en *No habrá final feliz* se ocupó de los halcones, en *Algunas nubes* lleva al terreno de la ficción el caso de los muertos del río Tula, quizá el más famoso episodio de la nota roja que se dio en los tiempos de Durazo Moreno.

La novela se remonta al movimiento estudiantil de 1968 para mostrar que en aquellos años se formaron muchos de los pillos y

traficantes que harían su agosto en la segunda mitad de los 70 y en la primera de los 80. Se habla de la corrupción de funcionarios y del lavado de dinero que tanto escándalo causó cuando fue detenido Caro Quintero.

Un detalle interesante de la novela es que Taibo II aparece como personaje cuando Belascoarán lo va a visitar para advertirle sobre el peligro que corre por unas investigaciones que hizo.

Aunque es ingeniosa la solución que Taibo II dio a los crímenes del río Tula, la novela no tiene tanta frescura como *No habrá final feliz*. *Algunas nubes*, a fin de cuentas, resulta discursiva porque la solución del caso no se muestra con hechos, sino se explica luego de una investigación hemerográfica. Otro punto débil es un final confuso, pues no queda claro si el propio novelista de la Condesa muere y tampoco dice qué fue del dinero lavado (ni más ni menos que el móvil de los asesinatos) y qué destino corrió Saavedra. Se dirá que lo importante no es el dinero, sino la atmósfera de corrupción, pero estructuralmente quedan varios hilos dispersos por la forma tan abrupta en que termina la novela.

La novelística policial de Paco Ignacio Taibo II trazó una línea ascendente con *Días de combate*, *Cosa fácil* y *No habrá final feliz*. Los dos primeros fueron de aprendizaje pues en ellos Taibo II eligió sus escenarios, apostó por el tratamiento de problemas sociales sobre los enigmas y se hizo dueño de una expresión ágil. *No habrá final feliz* cerró el ciclo protagonizado por Belascoarán y, en ese libro, Taibo II logró cabalmente sus propósitos: desarrollar un enigma, plantear la historia de los halcones y recrear el pequeño mito de Zovek. Al mismo tiempo, conmovió con una historia de amor e impactó con la muerte de

su detective.

Pero esto no era lo más importante, pues además de que Taibo II ya había conseguido una novela a secas o, en otras palabras, un texto pluridimensional por la diversidad de asuntos que planteaba y que se enriquecían mutuamente, no cayó en el maniqueísmo que es uno de los puntos flacos del género policiaco.

*Sombra de la sombra* (1986) es un nuevo acoso de Taibo II a la novela policial. Ahora es más ambicioso pues busca recrear la atmósfera de México en los años 20 (1922 y 1923, para ser exactos), cuando se estaba asentando la revolución y estábamos sintiendo algunas consecuencias de la primera guerra mundial.

El marco histórico de la acción de los cuatro personajes principales y sentimentales está dado por la rebelión protagonizada por el general Martínez Herrera, quien pretendía entregar a los *barones del oro negro* la faja petrolera que va de Tampico a la huasteca veracruzana. Este suceso, a su vez, se da en medio de la paulatina adecuación que se fue realizando entre los porfirianos pudientes y los militares revolucionarios. Justo contra estas componendas luchan Tomás Wong (un obrero anarquista de ascendencia china), Fermín Valencia (poeta y experto en anuncios comerciales como: "Para aguas las de Simón/no hay más frescas en el rumbo/al que diga que no gustan/de un madrazo me lo tumba"), Pioquinto Manterola (reportero de nota roja) y el licenciado Verdugo (especialista en problemas legales de meretrices).

Aunque la novela trata de crear su atmósfera mencionando a personajes de la época (Fermín Revueltas, Maples Arce, Novo) y marcas de cigarros, autos, brillantinas y gaseosas, la verdadera recreación

surge al evocar las incipientes luchas sindicales y, ante todo, con observaciones como aquella que hacía hincapié en la inmediata perversión de la lucha revolucionaria.

La presencia del anarquista español Sebastián San Vicente, quien viene a luchar junto a los cuatro tipos ya conocidos --y que sería el personaje principal del libro titulado *De paso*--, con su pasión, con sus actos anarquistas y su lucha junto a los obreros que pugnaban por organizarse, es otro elemento definitivo para la ambientación de la novela.

El fenómeno que estoy señalando ya lo había visto José Revueltas con claridad cuando, al considerar el realismo dialéctico como método literario, señalaba que es preciso tomar a la realidad en sus tendencias profundas y no en su apariencia caótica.

En otro orden de ideas debemos decir que, si aceptamos que las coincidencias folletinescas son rasgos inherentes de la novela policiaca, tendremos que hacer mutis. Pero si creemos que los encuentros fortuitos --como el trombonista asesinado que llevaba una foto de la mujer que arrojó a un hombre por la ventana-- no son dignos de la novela o secas, tendremos que ver ese facilismo como un punto débil en *Sombra de la sombra*.

Quienes conocen las declaraciones de Peco Ignacio Taibo II sobre la novela policiaca, al ubicarlas en el contexto de nuestra narrativa reciente, seguro las han sentido desmesuradas. Pero, a fin de cuentas, creo que esas convicciones le han sido especialmente provechosas pues gracias a ellas tiene consolidada una obra, disporeja por momentos, pero coherente en sus logros y en sus aspiraciones. Taibo II es el más importante autor vivo de ficciones policiacas de nuestro país, por la



cantidad de novelas que lleva publicadas, por sus diferentes asedios y por la trayectoria ascendente que con cada libro ha seguido.

*La vida misma* (1987) mira hacia un improbable futuro y es un nuevo asedio a la novela policial. Tiene tres líneas narrativas: las notas que José Daniel Fierro --escritor de novelas policiacas-- hace para la historia de un ayuntamiento izquierdista norteño (Santa Ana); los cartas que Fierro le manda a su esposa hasta el D.F. para darle noticias de la loca empresa que emprendió al aceptar la jefatura de la policía municipal; y una narración omnisciente sobre la que marcha la parte fundamental del argumento.

Santa Ana es un ayuntamiento rojo hostilizado por un gobierno estatal priista. Como están próximas las elecciones y los últimos dos jefes de la policía han muerto en un lapso de año y medio, el presidente municipal viene al D.F. para proponerle el puesto a José Daniel Fierro quien, como es un reconocido escritor, no puede ser asesinado impunemente.

Cuando Fierro acepta, como jugando, se da cuenta de que el ayuntamiento no le ofrece material de una novela policiaca, sino la vida misma, llena de crímenes, presiones políticas y luchas sindicales.

A fin de cuentas, cuando el sueño de Santa Ana --"hoy en un país de injusticias"-- se derrumba y Fierro decide no escribir novela alguna sobre esa experiencia, le confiesa en una carta a su mujer que "la gracia de la novela es que el *cherif* no descubre nada, sino que las cosas simplemente pasan. Eso es lo que me gusta de esta novela, que no tiene final, que no se cierra, que es, como te decía en mis

días de Santa Ana, como la vida mism\_a". (121)

La más reciente novela de Faibo II es también la más experimental pues las notas y las cartas de Fierro que no quisieron formar una novela, terminan haciéndolo y, además, plantean un punto que debe atender todo autor policial que quiera escribir algo más que adivinanzas de 200 cuartillas: "Es una novela de crímenes muy jodidos, pero lo importante no son los crímenes, sino (como en toda novela policiaca mexicana) el contexto. Aquí pocas veces se va a preguntar uno quién los mató, porque el que mata no es el que quiere la muerte. Hay distancia entre ejecutor y ordenador. Por lo tanto, lo importante suele ser el por qué". (122)



--¿Cómo y cuándo surge tu interés por la literatura policiaca?

--Alrededor de 1974, caí en una época depresiva, a raíz de unos problemas personales, de una crisis en la vida política que llevaba, y entonces me replegué hacia mi vieja ambición de hacer literatura. Me encontré con más tiempo libre del que normalmente tenía pues había menos volantes que redactor. Cuando me enfrenté al problema de qué escribir, ya había ya experimentado con una novela al estilo Max Frisch.

En el 74 me propuse volver a escribir y encontré que, si era honesto conmigo mismo, lo que quería hacer era una novela policiaca. Era la época del boom y todos querían escribir la gran novela que

(121) *La vida misma*. p. 170.

(122) *Ibidem*. p. 142.

compitiera con la región más transparente, *Conversación en la catedral* y con las novelas de García Márquez.

Descubrí que lo que deseaba escribir era una novela policiaca porque de adolescente había combinado la lectura de Hemingway, Howard Fast y Remarque, con la de Hammett y Chandler, y cuando me planteaba la escritura de una novela policiaca, sabía que por su misma naturaleza, que por el hecho de plantear un problema criminal, traerla a México era apasionante, porque la criminalidad estaba frente a nosotros todos los días. Yo quería hacer una novela social y contar mis experiencias como náufrago del 68; y lo que más se acercaba a mi punto de vista era la novela policiaca.

Puede parecer paradójico que eligiera un género popular, pero siempre he pensado que la literatura o es popular o no es nada. Además, era un género de acción y era una literatura moral, que te enfrentaba al país y a la sociedad de entonces.

--Desde el comienzo supiste (por *Héroes convocados, Cosa fácil, Días de combate*) que entrabas al terreno de las llamadas literaturas menores; me refiero a las novelas policiaca y de aventuras. ¿Fue deliberado ese gesto? ¿Fue un desafío?

--Absolutamente; son las literaturas en las que creo. Pienso que tienen un potencial de transformación, una gran capacidad de enganche. Me gustan, en ellas encuentro placer como lector y creo que los debemos reivindicar. Formalmente tienen sus virtudes; el problema de los contenidos es responsabilidad de quien escribe. Creo que se puede hacer una gran obra en cualquiera de esos géneros. Yo sabía que iba a haber bronca, porque en los países subdesarrollados la gente se vuelve

más ortodoxa. En Francia se pueden permitir el lujo de ser herejes; en México la ortodoxia de la limitación es verdaderamente una enfermedad. Sabía que entraba en un terreno donde no iba a ser bendecido ni querido, pero era lo que yo quería hacer como escritor.

--¿Cómo se relacionan estas inclinaciones con tus libros de historia?

--Son parte de la esquizofrenia. Resulta que por azares de la vida me convertí no sólo en novelista policiaco y de aventuras, sino en historiador. La vida me fue empujando hacia estas dos áreas de producción literaria, porque al fin y al cabo la historia es una forma de literatura, aunque estructuralmente distinto. Descubrí que mis pasiones eran compatibles, pero también descubrí la clave de mi productividad; y es eso lo que me ha convertido en un escritor feliz. Se trata del paso de la historia a la literatura como un descanso, y cuando acabo una novela agotado y hecho un pendejo, voy hacia la historia y descanso. Trabajar es para mí un descanso, porque voy cambiando de materias. Cuando ya no puedo con la historia ni con la literatura, la vida me arroja hacia la crónica periodística. Esta combinación me permite estar fresco, de buen humor, trabajando. No soy un hombre que pueda estar muchas horas frente a la página en blanco.

--¿Cómo has concebido tus novelas policiacas? Surgen siempre de un hecho histórico como el dos de octubre, el anarquismo o la revolución?

--Es la combinación de una pequeña anécdota que me motiva, con una serie de preocupaciones que se van acumulando entre novela y novela. Cuando escribí *Cosa fácil*, por ejemplo, estaba presionado por unas motivaciones muy extrañas que terminaron cayendo en la novela.

Había estado leyendo a Ross Macdonald completo y me había angustiado la estructura de la novela rompecabezas perfecto de Ross: el personaje que aparece en la página tres, cuadra en la 27, reaparece en la 82 y cabe perfectamente en la 89. No hay ningún desperdicio en el sentido de que todo está articulado en un rompecabezas. Yo viví bajo la experiencia de que la vida no es eso, y que por lo tanto esa novela traicionaba la esencia de la vida, que es el rompecabezas imperfecto. Me planteé una novela en la que tres casos paralelos iban a dar a tres historias diferentes y nunca se iban a encontrar. Si Ross Macdonald hubiera escrito *Cosa fácil*, las tres historias se hubieran juntado al final y habrían cuadrado en una sola trama armónica. Yo traía otra motivación: hacer una novela que acabara con la literatura policiaca de rompecabezas perfecto.

Por otro lado, andaba con la obsesión de que Zapata estaba vivo y de que había que revisar el santoral de la izquierda. Pensaba que había que recuperar a nuestros héroes e incorporarlos a nuestra vida familiar. También quería abordar algunas cosas que me molestaban de *Días de combate*, como la ambigüedad moral del bien y el mal, que me parecía interesante pero que resultaba esquemático en esa novela.

--¿Qué tan relacionadas están tus ficciones con la realidad? ¿Es cierto que *La vida misma* está inspirado en el caso de Juchitán?

--Así es, pero como toda literatura, es una experiencia traducida. Yo no podía escribir una novela juchiteca porque no soy capaz de hacer una novela sobre Oaxaca. No tengo la fuerza, ni la capacidad, ni la habilidad. Sólo podía escribir la novela de una ciudad inventada, a partir de una serie de viajes que hice en los 60 y los 70 gracias a

los movimientos sociales y sindicales de la zona centro norte del país. Quise también volver al *western*, hacer una novela de calle abierta y duelo de pistoleros, pero al mismo tiempo intentaba hacerle un homenaje a la experiencia juchiteca. Además estaba la voluntad de seguir experimentando con planos narrativos diferentes. Por eso busqué a un escritor como personaje.

--¿Ha sido difícil la lucha para lograr una novela policial cada vez mejor?

--El esquema de Belascoarán solió casi solo, y funcionaba, porque son novelas de una sola línea narrativa con apenas uno o dos capítulos de estorbo que rompen la linealidad narrativa. Era un esquema probado y a partir de allí surgieron preocupaciones formales, porque un autor de cuatro novelas que funcionan tiene la obligación de escribir una donde experimente a riesgo de que no funcione. Casarte con un proyecto funcional es tu fin como escritor. Convencido de que la batalla de la novela policiaca ya estaba ganada con los cuatro belascoaranes, empecé a plantearme el problema de nuevos caminos. La mayor experimentación fue *Sombra de la sombra*, que era una novela policiaca e histórica; era una nueva puerta que se abría. Luego vino una novela que me permitió jugar con alternativas: *La vida misma*. Esta surgió de la necesidad de escribir una novela beligerante contra la corrupción política que estamos viviendo. Voy a poner mi granito de arena, dije, para votar contra el PRI.

Pienso que ha llegado el momento de hacer una novela barroca en cuanto a su arquitectura, pero no en cuanto a su lectura, porque creo en una novela simple en cuanto a su lenguaje, porque el lenguaje es

funcional y sirve para contar historias. La experimentación debe estar al servicio de la historia; no experimento por experimentar, ni por apantallar, ni por demostrar que sé experimentar. Me vale madre; no tengo que demostrarle nada a nadie. Experimento para encontrar mayor eficacia narrativa, para atrapar al lector, para contarle más cosas.

--¿Con cuál de tus novelas estás más satisfecho?

--Con la próxima.

--¿Qué autocrítico le harías a tus novelas? Crees que pudieron ser mejores?

--En la relectura, algunas pedían más enfriamiento. Particularmente, no estoy muy contento con *Días de combate*, quizá porque es la más vieja. Si la volviera a escribir, le metería más tijera por algunos párrafos demasiado explícitos. *Cosa fácil* y *Héroes convocados* necesitaban más desarrollo; son novelas que se quedan cortas en lo que tenían que narrar. Las demás obras están muy jóvenes en mi cabeza y no tengo capacidad para enfrentarlas autocríticamente.

A estas alturas ya no siento el problema de publicar porque las guerras que me eché ya están ganadas, o perdidas, pero ya se dieron. Lo que me preocupa es la guerra contra mí mismo. Digo: si estás contando historias, pues hay que hacerlo de la mejor manera.

--¿A qué se debe la parquedad de tu trabajo cuentístico junto a la cantidad de novelas que has publicado?

--Soy mal lector de cuentos porque pienso que el cuento está basado en

un truco, en un juego de artificio que consiste en encontrar un remate brillante. No me gusta el artificio, aunque literariamente sea válido. Soy un narrador de situaciones, ambientes y personajes. Si reduces una de mis novelas o la anécdota, no queda nada. Necesito la longitud de la novela.

--¿Qué lugar consideras que tiene la narrativa policiaca en la prosa mexicana de hoy?

--La novela policiaca que estamos haciendo, junto con los cronistas y la novela política, son las puntas de una nueva relación masiva entre lectores y público. Es el renacer de una relación masiva que en los últimos años había estado perdida, porque se dio una novela minoritaria, muy experimental. En los próximos cinco años, se incorporan al género dos o tres autores, al menos.



CAPITULO VII  
GAY LIFE

LUIS ZAPATA: LAS NEGRAS PENAS DE AMOR

Luis Zapata (Chilpancingo, Guerrero, 1951) se dio a conocer con *Hasta en las mejores familias* (1975), una novela fuera de circulación que hoy le parece fallida y de la cual ha dicho:

En cuanto a qué clase de novela, como ya dije, está muy influida por la novela de la Onda. Es una novela con muchos juegos de palabras que yo considero ahora poco afortunados; es una proliferación excesiva de chistes (este tipo de cosas). Es decir, es una influencia mal asimilada, aunque no faltó a quien le gustara la novela cuando se publicó. A mí realmente sólo me interesa como una etapa en mi trabajo. La historia torna alrededor de un protagonista que narra en primera persona, a partir de un momento en que necesita plantearse un cuestionamiento en general, y comienza por investigar lo que es su familia. Un poco se me hace como una especie de detective que trata de profundizar en los mecanismos que hay dentro de su familia y en la manera en que todo esto afecta al momento actual que está viviéndolo. Es la historia, pues, de las personas dentro del círculo familiar, y también hay la de los padres (el padre, la madre, una tía, una abuela). Pretende ser irreverente, y de una manera bastante obvia. El personaje termina descubriendo cosas, por ejemplo, como la homosexualidad de su padre (eso es ya casi al final de la novela), y esto le permite también, de alguna manera, su liberación de sentir. Entonces, para mí es una novela que ya no tiene tanta importancia, una novela de muy joven. (123)

Cuatro años después, publica *El vampiro de la colonia Roma*, una novela que le da el premio Juan Grijalbo 1978 y lo convierte en un autor más o menos importante ya que no sólo fueron reconocidos sus méritos como narrador --ameno, ágil, humorístico, fantasioso, interesado en la búsqueda formal--, sino se le vio como punta de lanza de la temática homosexual que, si antes ya se había manifestado

tímidamente, a partir de *El vampiro* crecerá cuantitativa y cualitativamente.

Heredero de los experimentos formales de Gustavo Sainz y José Agustín, Luis Zapata elimina de su novela los signos de puntuación y las mayúsculas. Los puntos y las comas aparecen sustituidos por espacios blancos y las partes de la novela no aparecen divididas en capítulos sino en cintas, para indicar que el autor sólo está transcribiendo el contenido de siete cassettes en los que Adonis García cuenta sus aventuras en el mundo de la prostitución masculina.

El mismo autor se ha encargado de señalar los fuertes lazos que hoy entre este libro y la novela picaresca:

Pero en el momento de estar haciendo la transcripción de las cintas me di cuenta de que había un gran paralelismo entre la vida de este cuate y la que tenían los pícaros de la novela española. Entonces se me ocurrió explotar esa posibilidad, es decir, de alguna manera actualizar lo que podría ser la picaresca, o de contextualizarlo concretamente en un ambiente urbano, pero con características más propias de esta época. La novela está estructurada incluso como una novela picaresca. Está narrada en primera persona. El personaje es el típico pícaro que pierde a sus padres de muy niño y se ve obligado a enfrentarse a la vida con sus propios medios. El medio particular que encuentra para sobrevivir es la prostitución. El pícaro también se dedica a la prostitución de alguna manera; tiene un amo que lo posee (no literalmente, en la picaresca sería de otra manera). (124)

En 1981, Luis Zapata publicó *De pétalos perennes*, que es el diálogo entre una señora y su sirvienta. Aquí el autor muestra su afición al cine melodramático mexicano, pero, sobre todo, hurga en el carácter inestable, abusivo y ridículo de la patrona frente a la simpleza de la doméstica. Pero lo que en el cine mexicano era moral y

edificante. en *De pétalos perennes* salta hecho pedazos porque la patrona no se contenta con su vida gris, sino asume el adulterio como un disfrute real de la vida contra la estulticia de los amores que se quedan en los buzones sentimentales.

En *Melodrama* (1983) encontramos la descripción de escenas eróticas y la creación de personajes complejos que aman, odian y viven sus problemas --económicos, morales-- con toda intensidad. Zapata toma los materiales amoldados de nuestro cine y les da un giro escandaloso y osado: el libro termina cuando el protagonista llega a cenar, en una nochebuena, a la casa paterna acompañado por su amante.

Tanto en *De pétalos perennes* como en *Melodrama*, observamos una intención paródica:

Luis Zapata, autor de este *Melodrama*, quiso parodiar al cine mexicano de la llamada "época de oro", porque "escribir un melodrama convencional estaría fuera de tiempo. Además --dice-- porque no creo en los principios morales y estéticos del melodrama. Es un cine que me gusta mucho, pero al que racionalmente le encuentro muchos defectos: siempre hay una exaltación de la familia, de la pareja, de la iglesia y del orden moral. Y la única manera de acercarme al melodrama fue a través de la parodia. Es una interpretación de aquel cine por el camino humorístico." (125)

*De amor es mi negra pena* (1983) está integrado con tres cuentos donde el autor vuelve sobre sus temas y sus recursos narrativos.

"Caminito de la escuela" es un cuento que contiene a otro: una

(125) Antonio Contreras, "Nuevos elementos del melodrama", en *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, número 51, 12 de febrero de 1984. p. 13.

cajita dentro de otra. La interior relata el conflicto de un esposo que no puede responder a las necesidades sexuales de su mujer y piensa constantemente en las sensaciones que le produce la imagen de San Sebastián (de un modo semejante a como lo planteó, en su momento, Yukio Mishima en *Confesiones de una máscara*). El relato exterior cuenta las escapadas de un adolescente a un hotel de paso, donde conseguía sus orgasmos imaginando escenas llenas de sadismo que podían haberse cometido en aquellos cuartos manchados de humedad.

En caso de que el esposo y el joven fueran la misma persona, el relato exterior anunciaba al tipo de hombre que se estaba gestando. Si se trata de dos seres diferentes, lo que Zapata está contando es la historia de dos vidas aberrantes.

En "De amor es mi negra pena" Zapata recurre a los sentimientos que expresan las baladas populares para contarnos una historia atroz: con un plan ruin, un grupo de amigos le demuestran a un muchacho que "es puto" (empiezan a injurarlo cuando descubren que se excita al tocar a un mesero homosexual). En este relato, igual que en el siguiente, Zapata consigue un acierto formal: mientras la primera parte está contada por un narrador omnisciente, la final nos llega por boca de uno de los protagonistas para darle mayor intensidad a las canalladas que cometen.

"El inevitable presente del siempre bien ponderado Ernesto de la Peña (títere de la vida)" evoca la década rocanrolera de los años 60 y cuenta la vida de un joven que renuncia a su vocación de músico para terminar su carrera universitaria y hacerse responsable. Sin embargo, su vida matrimonial fracasa y el personaje se precipita en el alcoholismo porque renunció pocatamente a lo que en verdad quería ser.

*En jirones* (1985), quinta novela del autor (126), es audazmente desgarradora porque acomete una historia de amor con recursos melodramáticos y con protagonistas homosexuales.

Con sus edulcorados recursos, Luis Zapata se gana al lector y le demuestra que para cualquier enamorado las canciones y las películas triviales se llenan de sentido y pierden su halo de simpleza y vulgaridad. Los antiguos boleros o las canciones de Juan Gabriel hacen saltar al ser quebradizo que llevamos dentro. Pero el libro de Zapata no se conforma con mostrar la validez y los recursos de la cursilería, sino va más allá al aplicar ésta a una historia de amor gay. Por momentos, ante los caprichos y el llanto de los protagonistas, uno termina por olvidarse de que son dos hombres. Antes que la caracterización de un bisexual y un homosexual, Luis Zapata muestra los conflictos de dos seres humanos: uno infantil, caprichoso, violento e inseguro, y el otro sensible, atormentado y rabiosamente fiel. El novelista parece decir: ojo, lector, estos dos que ves aquí, antes que putos, son seres humanos. De tal modo que si bien puede decirse que *En jirones* es una novela gay, debemos reconocer que es una magnífica novela a secas. El título del libro no podía ser más expresivo, pues desde la primera parte (en forma de diario), hasta la segunda (narrada en primera persona) vemos a Sebastián desollado --

(126) Para este capítulo utilicé mis notas: "El recuerdo, semejante a un diente podrido". (Sábado, número 424, 30 de noviembre de 1985, pp. 10 y 11), "Una rareza bibliográfica (Sábado, número 440, 16 de marzo de 1986, pp. 10 y 11)", "Dos obras de Luis Zapata" (Sábado, número 618, 5 de agosto de 1989, p. 4) y "Las clasificaciones son arbitrarias" (Sábado, número 621, 26 de agosto de 1989, p. 7).

tanto literal como metafóricamente-- en pos de A., aguijoneado por la despótica evocación donde el epígrafe de Roberto Arlt alcanza todo su sentido ("El recuerdo, semejante a un diente podrido, estaría en mí, y su hedor me enturbiaría todas las fragancias de la tierra..."). Lo vemos precipitarse en el alcoholismo, en el desaseo, en la entrega sexual por despecho, en la pérdida de la noción del tiempo y en la autoagresión sangrienta.

El aprovechamiento del melodrama, además, no se queda en la superficie, sino se lleva hasta sus últimas consecuencias cuando en una fiesta alguien relata la historia de un muchacho homosexual, o quien mandó matar la esposa de su pareja. Cuando A. empieza a vivir una situación semejante a este hecho que a menudo aparece en la nota roja, la novela no sólo cala en el dramón, sino que se convierte en eso y al mismo tiempo lo hace válido, pues nos dice que la vida no es más que un manojo de emociones fuertes, de coincidencias y de trucos.

*Ese amor que hasta ayer nos quemaba* (1989) consta de nueve trabajos --incluidos los tres que aparecieron en *De amor es mi negra pena*-- en los que Zapata no muestra el dominio formal que tiene en sus novelas. Encontramos su obsesión por las relaciones homosexuales que aparecen marcadas por el sufrimiento y la discriminación: allí están los dos jóvenes de "Los zapatillos rojos", que cuentan cómo salieron de su estado natal para venir a estudiar danza en el D.F.; o el personaje de "La cuenta de los días", quien sólo guarda un recuerdo intenso:

De todas las corporas, de todas las actuaciones, una: la del hombre de rostro maquillado y pelo chino, de ajustados pantalones negros y pies descalzos, de camisa blanca profusamente orlada, que bailaba y cantaba haciéndose acompañar sólo por una pista de música "El bobo de la yuca se quiere casar". Y la fascinación

(que ahora se le antoja tal vez excesiva) ante ese artista que agotaba sus fuerzas tratando de complacer a los asistentes. Fue interrumpida brusquement por el comentario de uno de sus tíos: "¡qué mariconazo!" y las risas entre vergonzosas y aquiescentes de sus tíos. A pesar de que no había comprendido totalmente el juicio, sintió como si el rechazo hubiera estado dirigido hacia él. Por primera vez se supo ajeno. (127)

Las búsquedas formales más notorias están en "Una de col" --un monólogo que aparece como entrevista-- y el texto que da título al volumen pues hay un intento de emparejar la realidad con el proceso de escritura de una novela y, la relación homosexual, sirve para humillar y desenmascarar al poseedor.

Si Luis Zapata en *De pétalos perennes* y *Melodrama* había mostrado su interés por el coloquialismo, la cursilería, la frivolidad y las coincidencias folletinescas típicas de la telenovela, cierto cine mexicano y la radionovela, en *La hermana secreta de Angélica María* (1989) vuelve a echar mano de esos recursos para contarnos una historia tragicómica. Ya Manuel Puig, Luis Rafael Sánchez, Guillermo Cabrera Infante y Emilio Carballido, entre otros, han mostrado que los *mass media* no desembocan necesariamente en la intrascendencia.

Por ejemplo, en *La hermana...*, la expresión estereotipada de los melodramas del cine nacional le sirve a Zapata para determinar la visión grotesca del mundo que tienen los personajes y, en consecuencia, para asignarles un habla específica:

Yo tuve una niña, chula. Tuve una niña que, si viviera, ahora tendría tu edad. Claro que, cuando ella nació, yo era muy jovencita, casi una adolescente. Fue fruto del amor, de una pasión enloquecedora que dejó en mi vida una enorme huella, la



primera herida, que sólo con el tiempo cicatrizó, y que, sin embargo, sigue ahí: basta tocarla apenas, con el pétalo de una rosa, para que vuelva a sentir dolor, para que sangre y supure.

Era el hombre más encantador que te puedas imaginar: todo un caballero, de esos que ya no existen: creo que fue el último, y me tocó a mí. (128)

El coloquialismo le permite sondear la mente de una muchacha que, en la década de los 60, se siente hermana de Angélica María por un ligero parecido físico y por un misterioso "llamado de la sangre". Se cree decente, sensible y profesional pero no es más que una ingenua aprendiz de baladista que grabó un disco con dos piezas y, con él, recorre grises ciudades del interior de la República. Forma parte de una tropilla en la que van un charro, una ex famosa actriz y un conjunto de roconroleros. La relación con su entorno es viciada pues piensa que el público no entiende su sensibilidad. Además, escribe cartas a su abuela y a imaginarios admiradores. En ellas les habla de giros internacionales y de triunfos que nunca han sucedido pero, según ella, llegarán.

Paralelamente a la historia de Alba María, Zapata cuenta la de Alvaro, un adolescente pueblerino. Es un cinéfilo empedernido y un ferviente admirador de las películas de Angélica María. Le tiene puesto un altar a la Novia de México, le escribe cartas y recibe postales con respuestas autografiadas.

Y aquí aparece el tema de la sexualidad: Alvaro es hermafrodita y, cuando un compañero lo descubre, empieza a chantajearlo hasta que aquél lo asesina.

Alvaro vivía con una "abuela" quien siempre le daba distintos

versiones de su origen cuando la realidad era muy diferente: sus padres lo abandonaron cuando descubrieron su anomalía física. Luego de la muerte de la anciana, Alvaro se fuga y viene a parar en la capital donde asume una nueva personalidad: se vestirá de mujer y se llamará Alba María.

Así resulta que lo que aparentemente eran dos historias paralelas, son una sola contada en diferentes tiempos: la cantante Alba María, que ya había matado nuevamente --a un reportero que descubrió su insólita sexualidad--, experimenta otra mutación: se hace cirugía plástica (para que no identifiquen su rostro), se inyecta silicones, se opera el sexo y se convierte en una frondosa nudista que se llamará Alexina.

La novela está magistralmente armada y lleva al lector de sorpresa en sorpresa al mismo tiempo que lo sumerge en la mentalidad de Alba María-Alvaro-Alexina, quien sufre una vida atroz llena de acosos y violencias sexuales que la (o) llevan a la cárcel, a la neurosis, a los peores tugurios de Tijuana y a las páginas de *Alarma*. En él (ella) se cumple lo que el autor asienta en el epígrafa: "El mundo está desierto para mí. Soy una criatura maldita, condenada a comprender la felicidad, a sentirla, a deseirla y, como tantas otras, obligada a verla huir de mí a todas horas..."

Finalmente, es importante señalar que en esta novela aparece el humor macabro, un elemento que no estaba en los libros anteriores de Luis Zapata:

le sacas de nuevo el cuchillo y ahora se lo hundes en el vientre. le das con ganas, Saña María, que de una vez te los pague todas, lo sacas ahora ya lleno de sangre como tus manos y aunque te da asco agarras con una mano ese zanate prieto y desplumado que oún no pierde la erección, y con la otra el cuchillo, ese cebollero

artefacto que corta de tajo su instrumento de pecado, y nunca habías pensado que el ruido de la carne al ser cortada fuera así, y él ya no se mueve, y se lo pones en la boca abierta por el dolor y piensas que finalmente ya logró que se lo chupara alguien aunque fuera él mismo, que nunca se lo habría imaginado, y lo dejas ora sí literalmente tragando camote, para que se le quite, y te levantas y ves que has hecho un batidero... (129)



--¿Por qué no estás satisfecho con tu primera novela, *Hasta en las mejores familias*?

--Mientras más tiempo te separa de un libro, más fallas le ves. Hoy, por ejemplo, me gusta menos *El vampiro de la colonia Roma* que mi novela más reciente, *La hermana secreta de Angélica María*. *Hasta en las mejores familias* es precipitada, tiene chistes gratuitos; es un poco fácil, sin que eso quiera decir que no hay un trabajo.

--¿Qué importancia tuvo para ti *El vampiro*, por el Premio Grijalbo, por la jocosidad y la agilidad narrativa que conseguiste en ese libro?

--Son dos momentos: uno es el de la escritura y otro es el del premio. Con el Premio tuve una época sin angustia económica y me pude dedicar a mi tesis universitaria. *El vampiro* es un proyecto más amplio que mi primera novela; tuvo mucha publicidad y muchas críticas. Por su tema, alguien llegó a decir que se debería vender en bolsitas de plástico para que no lo hojearan porque era un libro pornográfico.

Respecto a la ausencia de signos de puntuación y de mayúsculas, los editores querían que el libro apareciera convencionalmente, pero

yo me negué, alegando que así lo habían premiado.

--Teniendo en mente el conocido ensayo de Luis Mario Schneider --"El tema homosexual en la literatura mexicana"-- ¿aceptarías que *El vampiro* es una novela pionera?

--Yo no me propuse abrir brecha, son cosas que uno no toma en cuenta al momento de escribir. Si algo pensaba en cuanto al personaje, en cuanto a su actitud como homosexual, era que fuese un cuate libre, que no anduviera atormentado, como tenía que ser en alguien que se dedicaba al talón.

--¿Sigues pensando, como en un artículo que firmaste con José Joaquín Blanco, que no hay una novelística gay?

--Puede haberla o no. Es una etiqueta que, en lo personal, me limita. Yo no quiero escribir toda la vida sobre personajes homosexuales. Me parece algo circunstancial, porque entonces tendrías que dividir la literatura entre homo y heterosexual. Es arbitrario, facilón, y si tiene que haber una clasificación para que la crítica no tenga problemas, pues que la haya.

¿Qué es lo que une a los autores gay? Su preocupación formal es muy distinta. La aproximación al tema es muy diferente. Quizá sólo nos une el interés por presentar personajes homosexuales. Creo que el encasillamiento sí limita. ¿Qué soy, un narrador gay o tengo obras que están dentro de la literatura gay? Si a esas vamos, ¿dónde quedan *De pétalos perennes* o *La hermana secreta de Angélica María*?

No me siento un narrador gay, no creo que esa sea mi vocación en la vida. Los de la onda protestaron y siguen protestando por su

encasillamiento; es natural resistirse a las clasificaciones.

--En *De pétalos perennes* asumes abiertamente el lenguaje de la sirvienta y de la patrona ridícula. ¿A qué obedeces esta apuesta por el coloquialismo a ultranza?

--En *El vampiro* sí, para apegarme a las posibilidades del habla. Por eso aparecen espacios blancos en lugar de puntos y comas. En *De pétalos perennes*, al contrario, estaba la voluntad de trabajar un lenguaje acartonado, que no fuera real. Pero resulta que la gente habla así, como en las radionovelas, en las telenovelas y en los melodramas del cine mexicano. Ese lenguaje se filtra en el que usa la gente todos los días, pero yo no tenía esa intención. No pretendía ser fiel a un habla, quería plantear un lenguaje falso.

--Otro de los filones que has usado es el del cine. ¿Fuiste cinéfilo desde niño?

--Sí. Mis primeros recuerdos son del cine, de imágenes, incluso de las mismas salas. También desde pequeño empecé a escribir una especie de guiones. El cine determinó mi acercamiento a la literatura y mi visión de las cosas. Hasta en las estructuras de mis libros está presente esa influencia. Ve tú *La hermana*, está dividida en episodios, como las películas que hacían en los estudios América.

--A propósito de *La hermana*, creo que en una reseña *vendí* la trama, pero, para mí, eso era necesario para mostrar su construcción, que me parece magistral.

--Vender el argumento no se me hace grave, porque toda la apuesta de

la novela no está en la sorpresa. Hitchcock dice que a él no le gusta tanto la sorpresa como el suspenso. El le tira más al suspenso que a la sorpresa, porque ésta irrumpe y trastorna toda, mientras que en aquél puede haber el mismo efecto y, además, satisfacer el interés del espectador que busca no nada más el qué, sino el cómo.

--¿Aceptarías que *En jirones* es la más desgarrada de tus novelas, incluso la más violenta en sus acciones y en sus diálogos? Es decir, estamos muy lejos de la campechanería de *El vampiro*.

--Era la historia de una pasión y, a lo mejor, la violencia es inherente a la pasión; hay sangre y, más que nada, sufrimiento. Es además una indagación de cosas a las que uno les tiene miedo.

--¿Por qué tu trabajo cuentístico es tan parco si lo comparamos con la cantidad y la calidad de tus novelas?

--Porque a mí lo que me interesa y me gusta más es la novela. Los cuentos los hago cuando no tengo un proyecto narrativo más grande. Como escribir una novela es un proceso muy largo, que en mi caso ha durado hasta dos años, termino y no se me antoja escribir otra. Pero como necesito escribir, hago cuentos, teatro o guiones de cine. No creo que mi vocación sea la de cuentista.

--¿Hay en *La hermana* una intención de replantear el tema del andrógino?

--No, yo pensé ese personaje como la máxima confusión, en cuanto a su identidad, en cuanto a su posición ante el mundo. El o la protagonista tiene una identidad falsa y yo creí que de ese modo podían plantearse

los dudos.

--¿Cómo se han vendido tus libros?

--El *vampiro* se vendió mucho. Se han vendido treinta y tantos mil ejemplares, a razón de 500 ó 1000 al año. De *En jirones*, hasta ahora, se han vendido como 7000. De *pétalos perennes* vendió lentamente su edición de 3000 y la acaba de reeditar la Editorial Posada. De *Melodrama* se vendieron también 3000. De *amor es mi negra pena*, que fue una edición marginal, ogotó sus 1000 ejemplares.

--¿Qué visión tienes de los narradores actuales, tus contemporáneos?

--Me gusta lo que escriben, entre otros, Agustín Ramos, José Joaquín Blanco, Alberto Ruy Sánchez y Armando Ramírez, con quien comparto el interés por el cine y el lenguaje oral.

) 233 (

**CAPITULO VIII**  
**FILOSOFIA Y RELIGION**



## SEVERINO SALAZAR: EL SENTIDO DE LA VIDA

La reacción de quien se acerca a *Dónde deban estar las catedrales* (1984), de Severino Salazar (Zacatecas, 1947), es de asombro, de gusto por hallarse ante un narrador que desde este primer libro revela sus dones. Se trata de una obra ostensiblemente faulkneriana --que sólo entrega su belleza en la segunda lectura-- tanto por la mezcla de planos temporales como por la relación que establece entre dos historias independientes, según el modelo de *Las palmeras salvajes*. En México, esta técnica la tenemos bien aprendida como muestran, entre otros, José Revueltas en *Los errores* (1964), Emilio Carballido en *El sol* (1970) y David Martín del Campo en *Las rojas son las carreteras* (1976).

La novela funciona del siguiente modo.

Un arquitecto que vive frente a la catedral de Zacatecas decide ir en busca de un drama misterioso que sucedió en Tepetongo, su pueblo natal, el año de 1957. Es esta una historia protagonizada por Crescencio Montes (comerciante), Máxima Benítez (dependiente) y Baldomero Berumen (amansador de potros) que tiene todos los visos del realismo mágico por lo extraño de su tema y por algunos detalles --los pájaros ciegos de Chencho, la paulatina mutilación de José de la Torre, las reuniones de las hechiceras en la sierra de Motita, la plaga de lirios morados con pétalos del tamaño de la hoja de un cuchillo, los sueños horribles y premonitorios, la ubicuidad del

fraile amigo de Hordóñez-- que no son simplemente realistas ni quieren pasar tampoco como fantásticos; estamos frente a una realidad vestida de misterio, asombro y coincidencias turbadoras. (130)

La muerte por cáncer de Crescencio, la fuga de toda la familia de Máxima y el suicidio de Baldomero antes de su boda con la dependiente --unos dijeron que se suicidó porque su prometida había sido querida de Crescencio, otros pensaron que por impotencia sexual y no faltó quien sostuviera que lo asesinó su cuñada de la cual era amante--, acentúan el lado tenebroso de la historia en que figura el cantero Mariano Rodríguez, quien se afanaba en descifrar la historia esculpida en la fachada de la parroquia de Tepetongo.

Lo curioso de este supuesto triángulo amoroso está en que Crescencio, sin saber el significado de un letrero esculpido en la historia del santo ("Quare de vulva eduxisti me?"), ordena que se grave en una lápida que mandó a hacer para Baldomero. Y es curioso porque sin querer, como por una fatalidad insalvable, esas mismas palabras expresan la descorazonadora visión del mundo que aquellos protagonistas pueblerinos, de vida aparentemente gris y pocata, se había forjado desde sus rincones, como los más experimentados hombres

(130) Dice Enrique Anderson Imbert: "Un narrador realista, respetuoso de la regularidad de la naturaleza, se planta en medio de la vida cotidiana, observa cosas ordinarias con la perspectiva de un hombre del montón y cuenta una acción verdadera o verosímil. Un narrador fantástico prescinde de las leyes de la lógica y del mundo físico y sin darnos más explicaciones que la de propio capricho cuenta una acción absurda y sobrenatural. Un narrador mágico-realista, para crearnos la ilusión de irrealidad finge escaparse de la naturaleza y nos cuenta una acción que por muy explicable que sea nos perturba como extraña". "El realismo mágico en la ficción hispanoamericana", en *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas, Monte Avila Editores, 1976. p. 10.

cosmopolitas. Si se mira con cuidado, este hecho es semejante al conocimiento que Crescencio tiene del mar: nunca ha pisado sus playas, pero lo conoce gracias al coracol que tiene en el recibidor de su casa.

Esta primera parte de la novela maneja un grupo coherente de ideas a través de los distintos personajes. Cuando Crescencio muere, su madre piensa que él se había salvado de mirar atrás y contemplar el vacío que, como un surco, va abriendo la existencia. Pero así como los hombres construyeron catedrales para llenar su vacío, del mismo modo en que se afanaron cargando piedras sin preguntar si su obra realmente tendría sentido, así los hombres deben entregarse al amor para creer que llenan ese abismo, a sabiendas de su propio engaño: "Si todas las catedrales están fundadas en un absurdo, en una idea falso, qué dolor, qué tristeza. Siento toda la tristeza de los hombres que los construyeron con sólo una idea en la mente y esta idea resultó ser falsa. ¿Y qué si la vida así es de simple, monótona, absurda, accidental, gratuita, ¿qué si no sirve para nada? ¿Qué si es así?" (131)

Precisamente aquí es donde entra Juana la loca que empuja su barril hasta la cima del cerro para que después se le caiga. Es ni más ni menos que la versión demente pero también sabia de Sísifo, el personaje mitológico tan importante para Camus. Si el heroísmo de Sísifo consiste en no descansar de su tarea, Juana la Loca ha de poner toda su fe en el ascenso de su barril; para ella no hay pasado ni

futuro. sólo el presente tiene sentido, aunque ese presente no vaya a parte alguna.

En este orden de ideas entra también un monólogo en que Cnencho está orando: "Casi al final yo también sólo puedo decir que no valió la pena. No sé si deba estarte agradecido por haberme dado, sin que yo la pidiera, esta hermosa pesadilla que se llama vida." (132)

La segunda parte de la novela es el diálogo entre un anciano y un joven sobre una misteriosa historia sucedida a fines del siglo XVII y principios del XVIII. En ella aparecen como personajes un fraile y una monja quienes, habiendo quebrantado sus votos, llegan a vivir en lo que dos siglos después sería Tepetongo. En un sueño, la monja sabe que dará a luz "un hijo tan péfido y desorientado que, cuando comenzara a crecer, causaría su propia perdición, la de sus padres, la de todo el pueblo que los rodeara y la de todos los humanos que se cruzaran por su camino. A cambio de tanta perdición haría que cada hombre escarbara en su alma y encontrara grandes revelaciones." (133)

En efecto, el niño resulta hosco y se niega a decir palabra. cuando la madre lo presiona para que hable, prodigiosamente acierta a pronunciar: ¿"Quare de vulva eduxiste me?", es decir, por qué me sacaste del vientre de mi madre?. Como se recordará, estamos frente a una de las lamentaciones de Job, el santo a quien, según la Biblia, somete Dios a los más duras pruebas.

Buscando anular aquel doloroso presagio, la monja y el fraile pusieron a su hijo bajo el cuidado de un clérigo que había seguido los

(132) *Ibidem*. p. 60.

(133) *Ibidem*. p. 107.

doctrinas de San Bernardo, una de las figuras centrales del cristianismo medieval. El singular educador estaba convencido de que el hombre sólo viene al mundo a causar destrozos; despreciaba los bienes materiales, la vida y el mundo todo. De las lecciones de San Bernardo se le había grabado en el alma la certidumbre de que el hombre está rodeado de miseria al nacer, a lo largo de su existencia y al morir: su nacimiento era inmundo, su vida perversa y su muerte peligrosa.

El episodio de las llaves encontradas a la mitad del camino no tiende a otra cosa sino a decirnos que los hombres siempre vemos el lado perverso de las cosas y, cuando no lo vemos, lo suponemos.

Consecuente con la doctrina de San Bernardo, el preceptor se deshace de sus escasas propiedades y hasta de sus ropas para que se las dieran al más friolento de los menesterosos.

Como en la tragedia, el vaticinio no podía fallar: el pupilo mata a un amansador de caballos, tira a sus padres en un precipicio y se echa a la perdición --se pierde para encontrarse, como sucede en las biografías de los santos--: vive en casas de lenocinio y se cubre de llagas, predica la crueldad del mundo y sostiene que el amor es un estorbo para la comprensión del mundo. Descree del bien pues cuando asesina a sus padres y avienta monedas a los casos de los pobres, éstos, en lugar de usarlos para su provecho, los derrochan en burdeles y cantinas y, cuando vuelven a la miseria, se convierten en criminales. No hay salvación posible.

Como en aquellas misteriosas leyendas que rodearon a los nobles que se entregaron, desinteresadamente, a la construcción de catedrales

para expiar sus faltas\*, el pupilo participa en la construcción de algunas obras en Zacatecas hasta que, en un gesto de desprendimiento absoluto, taponea sus fosas nasales con cera, quema su lengua y su garganta con aceite hirviendo, se revienta con púas de maguey los oídos y frota sus ojos con arena candente del desierto. Después de esto, fue quemado vivo.

Aunque el punto de contacto entre las dos historias de la novela podría ser la vida esculpido del santo --que restaura Mariano Rodríguez--, lo que en realidad constituye sus vasos comunicantes es la semejanza de algunas situaciones y de algunos oficios pero, sobre todo, la similar visión del mundo que tienen los personajes de ambas fábulas: la vida es algo ruín, doloroso y lleno de misterio; es una cóctica mezcla de santos, pecadores y perversos hipócritas. Sin pecadores y miserables los santos no tendrían ninguna razón de ser. Aquí es donde cobra sentido el epígrafa de Walker Percy: las catedrales y sus vanas esperanzas deben estar junto a los ebrios, drogadictos, prostitutas, rufiones, enfermos y sodomitas. (134)

\* Una de ellos, como se recordará, es la canción de gesta de los cuatro hijos de Aimón o Romance de Reinaldo de Montalbán, que narra cómo aquel personaje se ocupó de albañil por un mínimo jornal. Luego que los picapedreros lo asesinaron por la espalda a golpes de martillo y echaron su cuerpo al Rhin, el cadáver fue levantado por los peces del río que lo llevaron siguiendo el curso de la corriente y lo alumbraron con tres cirios para que el crimen no quedase impune.

(134) Para el comentario de los libros del autor utilizo mis trabajos: "Los magníficos comienzos de Severino Salazar" (Revista Mexicana de Cultura, número 105, 3 de marzo de 1985, pp. 12 y 13), "En Zacatecas, a los niños no los lleva la cigüeña, sino los huicholes" (*Uno más uno*, 18 de octubre de 1986, p. 22) y "El mistero de la vida" (Sábado, número 602, 15 de abril de 1989, p. 15).

En los cuentos de *Las aguas derramadas* (1986) reaparecen algunos personajes de *Donde deben estar las catedrales* y los diversos sitios que ya son parte del mundo literario de Severino Salazar: Tepetongo, Juan Chorrey, San Pascual y Presa de Víboras.

Si en la novela aparecía la catedral como símbolo del afán trascendente del hombre, en *Las aguas derramadas* encontramos el burdel como un signo terrenal, como un recurso para buscar el vértigo de la vida y de los sentidos.

En *Las aguas derramadas* el autor se ha hecho dos grandes preguntas: ¿qué es la vida y para qué vivimos? Y lo que ha encontrado son vidas que se riegan y se pierden. Seres que construyen catedrales, se hacen malvados o santos para que algo quede de ellos, para que sus años no sean como las aguas de los ríos a que alude Rulfo en "Paso del norte", que *pasan sin comerse ni beberse*.

Las historias de este libro entregan varias respuestas demoledoras a las preguntas: "Ahora aprendía en carne propia que la vida todo lo devora, de todo se alimenta y tira la basura a cualquier lado." (135) Y el acto de vivir se expresa con párrafos como éste: "Cuando el amor se manifiesta por primera vez en cualquiera de sus formas, es siempre el mismo problema para todos los hombres. Pero la manera de enfrentarlo es diferente. Hay criaturas que traen en el corazón brújulas enloquecidas, extrañamente orientadas, que los obligan a tomar por caminos desconocidos para luego ahí abandonar sus almas a desoladas y terribles contemplaciones, apartándose

trágicamente de su objetivo original." (136)

Estos relatos no sólo pueden caracterizarse como filosóficos, ya que tres de ellos --"Jesús, que mi gozo perdure", "Un feliz descubrimiento de juventud" y "También hay inviernos fértiles"-- entregan planteamientos sobre la homosexualidad.

Además, aquí aparecen no sólo tres personajes que veremos en el siguiente libro de Salazar (el trovador ciego, Juana Gallo y una Revelas), sino también un loro como símbolo de longevidad, como un montón de plumas de colores que se resisten a la acción devastadora del tiempo.

En *El mundo es un lugar extraño* (1989) Severino Salzar se preguntó cómo es la vida y descubrió que muy extraña, muy paradójica.

La novela está contada a varias voces: hablan Cleotilde y Comila, dos mujeres que buscan algo que nunca encuentran: la dicha. Habla Janímedes, el dueño de la cantina, Román Chávez, un policía, un lazarillo, un cazador, Hermenegildo y Juana Gallo. La voz dominante es la de Pancracio, un trovador ciego, una especie de Homero zacatecano que está empapado en cuestiones sagradas y profanas: su canto es majestuoso en la catedral y obsceno en la cantina y en el burdel.

Todas las voces tienen un común denominador pues dan una visión del mundo semejante: muestran nuestra pequeñez, nuestro carácter efímero y nuestros vanos intentos de permanecer, de trascender. Dice Román Chávez: "Va uno por la vida ganando y perdiendo, ganando y



perdiendo: hasta que uno empieza pierde y pierde. Y en esas pierde uno también la vida." (137)

En el monólogo de Juana Gallo, escuchamos: "Míralos, míralos cómo paren con dolor y sólo para ver la vida pasar por sus manos y para prolongar más el dolor y sufren para mantenerse vivos y los hijos siguen sufriendo y ellos tienen más hijos y así sigue la sufridera que no termina..." (138)

El loro que adoptó Camila, sólo aprendió siete palabras que la solterona le enseñó: "El mundo es un lugar muy extraño".

Pero si literalmente Severino Salazar sostiene que el mundo es un lugar paradójico, entre líneas dice que también es misterioso y ambiguo. Si en la primera jornada encontramos la historia de Demeterio que pierde a su hija cuando ésta cortaba narcisos, esto no es gratuito, sino un juego con los misterios eleusinos que Gordon Wasson y otros estudiosos (139) vinieron a poner en claro hasta 1978. Y si renacer de la muerte era el secreto de Eleusis, Salazar dirá que nuestra vida sólo es eso: una cadena de nacimientos y muertes. Además, a lo largo de todo el libro hay varios juegos con la mitología griega: junto al ciego Pancracio tenemos a Dionisiana y Apolonio (hijos de Valente); Ménadez se enamora de Dionisiana; aparecen dos cazadores llamados Castor y Pólux; Fedra es la hija del cantinero; y la cantina se llama "Las cumbres del Olimpo".

(137) *El mundo es un lugar extraño*. p. 211.

(138) *Ibidem*. p. 207.

(139) R. Gordon Wasson et al. *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios*. México, F.C..E., 1980, pp. 9-94.

Aparte de las voces de los personajes mencionados, vemos que Salazar humaniza varios cosas para que también participen en el relato: hablan la casa de Valente Reveles, el camino que bajo de las montañas, el invernadero, las calles de Zacatecas y el céfiro.

El argumento se da de la siguiente manera: hay un largo relato en el que aparecen las voces antes mencionadas; ahí suceden maravillas y la naturaleza no es desértica sino pródiga. Al final de los capítulos, en cursivas, aparecen los lamentos y algunas palabras que pronuncia Valente Reveles durante su permanencia de 49 horas en la cárcel: si en sueños él mató a su mujer porque estaba enamorado de su hija --Dionisiana aparece muerta en una noria y Apolonio se suicida arrojándose a una laguna--, la realidad no es menos atroz: Valente Reveles, de oficio carnicero, destazó a su mujer, a su hijo y a su hijo porque, quizá, buscaba algo adentro de sus seres queridos.

Después de ver que tan amargos son los sueños (con todo y sus ilusiones) como la vigilia, Valente llega a la conclusión de que "todo el mundo existe dentro de nosotros, que afuera no hay nada". (140)

Cuando Severino Salazar le da la misma importancia al sueño que a la vigilia, y juega con esa ambigüedad, está retomando un viejo asunto que se han planteado filósofos y novelistas a lo largo de los años: ¿qué es más real: lo que sucede en el sueño o lo que acontece en la vigilia? Dice Roger Caillois:

Los filósofos, desde Sankara hasta Pascal y Leibniz, definieron de muy buen grado la realidad como un conjunto de sueños bien hilados. Era para negar realidad al mundo exterior y presentarlo

como una fantasmagoría cuya conciencia habría de despertar algún día (...). Para mí, en efecto, los sueños apenas tienen más sentido que las formas de las nubes o los dibujos de las alas de los mariposas. Nada anuncian ni revelan. Por otra parte, pueden muy bien ser ilusorios sin que la realidad lo sea por su lado. Pero como ocurre necesariamente que los confundimos con la realidad, al menos cuando soñamos, no podemos tener la certeza, cuando no soñamos, de no confundir a la inversa la realidad con los sueños: dificultad ésta que, por lo demás, no ignoraron los filósofos de la China y los de Occidente...(141)

Si las observaciones de Valente Reveles son horriblemente radicales, a Juana Gallo, en un estado muy semejante a la locura, sólo le queda insistir en el carácter paradójico de nuestras vidas: "luchan por juntar cosas que les eviten el sufrimiento y así sufren tratando de escaparse del sufrimiento (...) dicen que aman la vida y están pensando en la muerte todo el tiempo..." (142)

Cuando el 19 de febrero de 1985 presenté su primera novela, le pregunté quién era Severino Salazar y él me regaló el texto que había preparado para esa velada. Hasta donde sé, permanece inédito y es el siguiente:

Nací en una casa de adobe y cantera en uno de los muchos ranchos perdidos por los rincones del Estado de Zacatecas. Ahí habían nacido mi padre y mi madre, y más atrás sus abuelos. El rancho estaba en el fondo de uno de los columpios de un ancho valle. Por alguna razón la casa no tenía ventanas, sólo puertas. Pero desde el patio de mi casa se miraba el valle ondulante y lleno de colores, que como un tapete se desenrollaba hacia los cuatro puntos cardinales hasta que se volvía azul marino, azul cielo y desaparecía. De niño aprendí a otear grandes distancias, pues desde mi patio se contemplaba todo el mundo, y en medio de éste último, bien plantada estaba la capilla y su austera torre, y luego el composanto como un jardín descuidado.

(141) Roger Caillois, *La incertidumbre que nos dejan los sueños*. Buenos Aires, Editorial Sur, p. 7.

(142) *El mundo...* p. 207.

El viento llegaba de diferentes rumbos durante todo el año y pronto aprendí lo que traía o lo que significaba para nuestros vidas. Mi padre me enseñó los nombres de las plantas, de los lugares y el uso de los animales, como a él se los había enseñado mi abuelo, y a mi abuelo su padre, y así... La vida pasada, la que se había llevado a cabo antes de que yo viniera al mundo también me fue dicho. Se me puso el corriente sobre la vida de mis vecinos para que yo la siguiera junto con la mía, para que se entretajaran todas juntas. Y en las noches escuché los leyendas y los orígenes de nuestro mundo. Estaba seguro donde estaba parado junto con mis semejantes. Sabía que nuestro lugar se encontraba entre la tierra y el cielo y que ese espacio no albergaba ningún misterio.

Pero a principios de los años sesentas desperté a una pesadilla en un suburbio de la ciudad de México. En la colonia Tlacotal. Habitaba en dos cuartos de tabiques pelones que daban a una calle lodosa en verano y a un terregal en los meses de sequía. Me di cuenta que ahí no había estaciones, que el viento, la lluvia, el sol y la tierra me eran desconocidos y hostiles, ya no tenían ningún significado. La naturaleza se había vuelto onerosa.

Y después, tuvieron que pasar diez largos años para que con sorpresa y amargura me diera cuenta que yo era parte de ese éxodo masivo del campo rumbo a la gran ciudad que comenzó en los sesentas y que todavía no termina; que yo como millones de seres humanos habíamos dejado nuestra tierra, nuestro espacio, para volar como las termitas atraídas por la luz, tras el brillo de la metrópoli, para morir en ella, para quedar ciegos, tal vez.

Y años después, yo como ellos, ya no podía con la nostalgia. Supe que mi condición era la nostalgia, el recuerdo, la añoranza. Que había sufrido una pérdida, y hasta ahora reparaba en ella. Que ya me había alejado bastante para regresar a buscarla. Se había hecho tarde...

Y me senté a escribir esta novela.

Porque debía contestarme muchas preguntas, sentí que había perdido mi lugar en el mundo, no me era familiar el pedazo de tierra donde estaba parado, ni sabía por qué estaba ahí.

Salí con preguntas, pero no llegaron los respuestas.

El precio que tuve que pagar para estar esta noche con ustedes fue muy caro. Para aprender a describir ese lugar, para aprender las estrategias para comunicarlo, tuve que pagar ese alto precio que fue, a saber: salir, dejarlo, abandonarlo. Y una vez fuera, no hay forma de regresar, porque en el viaje se había perdido la inocencia, y el paraíso, por ende, desapareció.

Ahora que lo visito ya es un lugar hueco. Aunque nada ha cambiado, el aire es el mismo, los árboles, el río, las montañas y sus nubes, todo es igual.

Luego vienen las siguientes preguntas y respuestas:



--La segunda parte es continuación de la primera, aunque se puede leer la segunda y después la primera. La segunda es la historia que está descubriendo el restaurador en la iglesia del pueblo. Simplemente está ilustrando que en la época de la Colonia sucedía lo mismo que en 1957, que es cuando sucede la primera historia.

--¿Hay vasos comunicantes entre las dos historias?

--Sí, como tú dices, hay vasos comunicantes. Pero es la misma historia que se está llevando a cabo en el siglo XVII y la que sucede en Tepetongo en 1957. No ha cambiado nada en cuanto al espíritu. El hombre sigue teniendo la misma problemática, las mismas ideas sobre Dios y sobre la existencia.

--¿Son enfermos, rufianes y locos los personajes de tu novela, como sugiere el epígrafe?

--Pues sí, todos tienen algo de un rufián, de un vago, de una prostituta o de un homosexual. Creo que todos los seres humanos están compuestos, en mayor o menor dosis, de todas estas cosas. Yo traté de que mis personajes tuvieran este complemento. Pienso que los defectos te enseñan mucho sobre el contenido del alma de la gente. Creo que es una técnica, una estrategia para conocer al ser humano a través de sus cualidades y defectos, aunque yo preferí escoger los defectos.

--¿Hay una visión descorazonadora del mundo en tu novela?

--Sí, hay una visión pesimista porque el personaje principal es un ser pesimista. Pero no todo está reducido al desencanto. El doctor y su esposa, por ejemplo, dicen que todavía hay gente buena en el pueblo, personas con cualidades y con nobleza. Simplemente escogí a la gente

más fregada y sobre ella trabajé. No me interesan tanto los buenos como los malos.

--¿Cuál es el secreto tan buscado en la novela y que el arquitecto no encuentra?

--El sentido de la vida. El va a buscar una explicación de la existencia. Todo lo que encontró en Tepetongo quizá se la pudo dar. Se la tuvieron que dar los personajes y el lector es quien la debe deducir.

--¿Dónde deben estar las catedrales es una novela faulkneriana, al modo de *Los palmeros salvajes*?

--Me encantaría que así fuera porque Faulkner es uno de los escritores que más admiro. Fíjate que si pensé en *Los palmeros salvajes* cuando estaba escribiendo mi novela y traté de que no fuera así; pero es obvio...

--¿Sigues de cerca el trabajo de los nuevos narradores mexicanos?

--Sí, siempre estoy con un ojo al gato y otro al garabato.

--¿Qué autores extranjeros son tus preferidos?

--Dostoiéwsky, Mc Cullers, Dos Passos, Walker Percy.

--¿De tus tres libros puede inferirse que estás elaborando una saga de Tepetongo?

--Creo que sí. Mis tres libros forman una trilogía porque comparten los mismos personajes, el mismo tema y el mismo enfoque. Me interesa hacer un homenaje a mi tierra, a mi patria chica. Por eso trato de

recrearla, de ponerlo en papel, en metáforas, en suma, de enjoyarlo.

--Es extraño que en *Las aguas derramadas* no sólo aparezca el desierto, sino también la nieve, que constituyen un espacio literario poco explotado.

--No se había registrado ese ámbito (hasta que Jesús Gardea publicó "Todos los años de nieve") porque no hemos tenido muchos escritores de esa parte del país. Es un paisaje muy ignorado en nuestra literatura. Por eso me sorprendió en *Gringo viejo* (1985) esa descripción tan bonita que Carlos Fuentes hace del desierto, utilizando las plantas para hacer metáforas. Ahora, un desierto nevado, un desierto por el que pasen las estaciones, es muy importante que lo describamos. Hay mucha gente que vive a la orilla del desierto. A propósito, hay una parte de *Mitad de la vida* (1985), de Jaime del Palacio, que sucede en el desierto. Pienso que el desierto tiene muchas posibilidades y que sólo hasta ahora se le está dando importancia en la obra de los autores jóvenes.

--En tus cuentos aludes al sustrato indígena (huichol) zacatecano ¿Para qué te sirve, literariamente, esa alusión?

--Los huicholes han sido siempre una presencia misteriosa en Zacatecas. Tú sabes que cruzan el estado en su peregrinación a Durango y, de regreso a Santa Catarina, vuelven a pasar. Pasan por Tepetongo, por Jerez, Zacatecas y de ahí se meten al desierto. Cada año pasaban esas caravanas de huicholes y quedaron como parte de nuestra mitología, porque nos decían, cuando éramos pequeños, que a nosotros no nos traían las cigüeñas, sino que nos llevaban los huicholes. ¡Y nosotros creíamos que, cuando pasaban los huicholes, iban dejando

niños en las casas!

--Tú, como persona, no tus personajes, ¿crees que la vida es absurda?

--Creo que la vida no tiene una explicación lógica. No hay un plan concebido antes del nacimiento; hay miles y miles de seres que están naciendo porque sí. Pienso que la vida es un accidente y que, como tal, no hay que justificarlo ni hacerle grandes concesiones sobre su significado. Es un accidente sin sentido que nos da pie para jugar. Como lo he repetido en mis libros, la vida es un juego que puedes jugar mientras no lastimes ni tu carne ni la del vecino. Tú le das sentido a la vida con tus juegos. No hay más allá: se juega en la política, en el trabajo, en el arte, en fin.

--¿Cuáles son las propuestas de "Espinosa de plástico" y "Árboles sin rumbo?"

--La de "Espinosa de plástico" es muy simple y recoge uno de los mitos zacatecanos: el de la mujer hermosa que seduce a un muchacho, se lo lleva y al final resulta que es el diablo. En mi cuento hay un muchacho al que el diablo o la vida lo toma entre sus manos, se lo lleva, le reclama y lo destruye. El, finalmente, se queda esperando otra oportunidad. Es un ser humano al que la vida, cabrona, lo destruye. Es una metáfora de cómo la vida nos hace pedazos.

--¿No te parece que el coloquialismo con que está narrado desentona con los demás textos?

--Fue un coqueteo con la Onda, pero yo quería contarlo como lo hubiera hecho el personaje en que está inspirado, un muchacho que tocaba una especie de rock-tambora. También aquí hay una metáfora de



la vida pues el chovo de que te hablo había criticado mucho a la vida y ella se vengó torciéndole el pescuezo.

"Arboles sin rumbo" es el cuento que más me gusta del libro. Lo quería hacer muy poético, hilvanándolo con una imagen detrás de otra. Habla de una mujer que sufre una serie de violaciones. Traté de que mostrara la situación de los braceros que se van de Zacatecas y que se marchan ya marcados por su tierra.

--¿Qué relación puede establecerse entre *Las aguas derramadas* y tus dos novelas?

--Yo estaba escribiendo un volumen de siete cuentos que se iba a llamar *Donde deben estar las catedrales*. Cuando iba en el cuarto, el tema me apasionó, se alargó mucho y se convirtió en la novela. Esto creció, se independizó y dejó atrás a sus hermanos.

Como se me quedaron los cuentos sin papá, escribí otros dos pensando todavía en la catedral, que es un lugar que (como dice el epígrafe de la novela) aglutina a gente deforme y con vicios. En fin, todo lo que hace que la humanidad sea como es. En los cuentos nada más quedó la catedral como una imagen de eternidad, de belleza, de una idea, pero no está tan desarrollada como en la novela.

## ALBERTO RUY SANCHEZ: ENTRE EL DEMONIO Y EL EXOTISMO

En 1971, a propósito de *La literatura y el mal*, Rafael Conte decía que lo que impulsaba a Georges Bataille estaba en los últimos móviles del hombre: la muerte, el erotismo y la idea de trascendencia. Para Bataille, lo mismo que para sus autores estudiados --Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka y Genet--, "la idea de Dios se convierte en la de su ausencia, el misticismo arraiga en la materia, y el concepto de libertad se identifica con el de transgresión(...) el mal y el bien se identifican en la última exasperación, son los dos elementos irreconciliables y perfectamente inseparables de la naturaleza humana, de la literatura..." (143)

La reflexión anterior es inevitable después de leer los dos volúmenes con que Alberto Ruy Sánchez (México D.F., 1951) ingresó en la literatura nacional, pues precisamente aquellos tres elementos sirven como ejes a *Los demonios de la lengua* (1987) y *Los nombres del aire* (1987).

El erotismo, la muerte y la trascendencia le sirven a Ruy Sánchez para que sus textos sean universales y, además, puedan ubicarse en el tiempo.

*Los demonios de la lengua*, mediante el recurso que han utilizado

(143) Rafael Conte, "Georges Bataille: una ceremonia expiatoria", en Georges Bataille. *La literatura y el mal*. Madrid, Taurus Ediciones, 1977. p. 11.

obras como *El castillo de Otranto y Manuscrito encontrado en Zaragoza*, cuenta cómo Ruy Sánchez traduce parte de un viejo manuscrito que le confió un librero de la Rue des Rosiers. Es un tratado de demonología, de casos de satanismo juzgados por los tribunales de la inquisición. (144)

Este conjunto de relatos es al mismo tiempo una polémica contra las injusticias del Santo Oficio y, dato curioso, Juan Antonio Llorente, quien parece ser su autor, logró ser destacado inquisidor y fue retratado por Goya. Lo mismo que su amigo Jan Potocki, fue viajero y espía.

Otros rasgos destacados del inquisidor: trató de comprender a las víctimas de los demonios en lugar de condenarlos y, creyó que la naturaleza donde germinaban las ideas y los sueños de los protagonistas de sus casos, era el desec. Como visionario, se dio cuenta de que la santidad y el pecado son extremos que se tocan. Por eso admiraba la cruzada de los niños, donde hombres y mujeres seguían a un adolescente atractivo: Jacques de Cloyes. El pretexto de aquella guerra santa era rescatar la tumba de Cristo de manos de los infieles, pero en realidad, tal como descubriría su anciano confesor, iban entregados, unos con otros, al amor carnal.

De este modo, el inquisidor Llorente se sintió como el confesor de los niños: lleno de una verdad atroz que rebosaba su cuerpo y, como exorcismo, escribió su *Tratado sobre los demonios de la lengua*.

(144) Para Alberto Ruy Sánchez pueden consultarse mis notas: "Erotismo, muerte y trascendencia" (Sábado, número 538, 23 de enero de 1984, p. 4) y "El compromiso de la palabra", en Sábado, número 608, 27 de mayo de 1989, p. 12).

El único caso que Ruy Sánchez puso en claro --el de un jesuita que, buscando a Dios, cayó en el deseo y en la duda cuando un ángel se le apareció--, ilustra lo que Potocki decía de Llorente en una carta: tenía la obsesión de "revelar el mal que se hace haciendo el bien y el bien que esconde lo que comúnmente es el mal(...) El demonio está en la mente de los hombres: su nido es la idea misma de santidad, de perfección, de cielo en la tierra". (145)

Coherente con este espíritu de la contradicción y de la interpenetración de contrarios, el Padre Girard le propuso al predicador, como remedio a sus dudas, la asistencia a una sesión de *sabbat* pero, al mismo tiempo, le señalaba la comercialización de aquellas ceremonias. Así, la misa negra como un acto de transgresión bien intencionada, se volvía contra el espíritu que la hizo surgir.

Otra mezcla clara de lo sagrado y lo profano se da cuando, en medio de la enfermedad del predicador, mientras los frailes le limpian sus orificios con aceite, él imagina que lo viola con el rabo un demonio.

Como punto culminante de las paradojas que encierra el maniqueísmo, cuando el jesuita muere, el anciano Girard coloca sobre su tumba una tabla donde estaba labrado un demonio de doble sexo y, en el reverso de la tabla, podía leerse: "Aquí yace un Santo que hizo el Mal y lo hizo Bien". Además, la significación de esta tablilla va más allá de la condena de los sermones encendidos que surgieron de la duda, pues representa el momento culminante del *sabbat*, cuando el

demonio adopta los dos sexos para tener relaciones carnales con brujos y brujas. Es decir, la fe no sale bien librada, sino sucumbe ante la duda y la contradicción.

Decir que Ruy Sánchez es un caso singular en la literatura mexicana sería cometer injusticia contra otras singularidades que aquí aparecen. Si prosistas como Ricardo Elizondo, Silvia Molina o Gerardo Cornejo han ido en busca de nuestra historia nacional más inmediata, no veo por qué Ruy Sánchez no tenga derecho a inspirarse en el momento que rompía con el clasicismo y anunciaba las turbulencias románticas: Ruy Sánchez no es un romántico trasnochado porque no se quedó en el detalle macabro ni en los decorados de castillo medieval; se remontó a finales del siglo XVIII y principios del XIX porque ese tiempo le pareció oportuno para tratar, esta vez, los tres móviles supremos del hombre de todos los tiempos. Además, pudo abordar su paradójica relación, que tantas célebres obras ha procreado --pienso ahora en *El monje y la hija del verdugo* (1892), de Ambrose Bierce-- y que ha encontrado una de sus síntesis más esclarecedoras en una famosa fórmula: perderse para encontrarse.

En *Los nombres del aire*, Alberto Ruy Sánchez vuelve a recurrir al pasado para hacer un planteamiento universal y atemporal. El exotismo de los personajes y la geografía --las costas y los desiertos del norte de África-- podrían hacernos pensar, otra vez, en el siglo XIX y en el romanticismo, pero las referencias que hay al "libro más ilustre sobre el tema del amor en la civilización musulmana" (Ortega y Gasset), nos remiten a la Edad Media.

Con su silenciosa morbidez, esta novela pone todos sus esfuerzos al servicio de la demostración de una idea: "Sin saberlo, todos

entramos en los sueños amorosos de quienes se cruzan con nosotros o nos rodean. Y sucede a pesar de la fealdad, la penuria, la edad o la sordidez de quien desea; y a pesar del pudor o la timidez de quien es codiciado sin que cuenten sus propios deseos, dirigidos tal vez a otra persona. Así, cada uno de nosotros abre a todos su cuerpo y a todos se lo entrega" (Marguerite Yourcenar).

Igual que *Los demonios de la lengua*, *Los nombres del aire* brota, como parecen indicar los destinos averiguados en los naipes, en un mundo ayuno de creencias firmes y señoreado por el erotismo. La melancolía y la búsqueda impalpable de Fatma (en medio de Mogador, una ciudad habitada por tres religiones), se resuelven mediante un recurso de la incredulidad: las barajas, que le revelan que el objeto de su deseo es un pájaro igual y diferente a ella. También la baraja le dice que busca algo que perdió --sus padres-- y que hará más fuertes sus deseos cifrados en Kadiya.

Con los dudas del ensimismado coránico, con su ardor, con su lectura de los libros prohibidos y aborrecidos --*El collar de la paloma* (1022), de Ibn Hazm-- y finalmente con la fundación de la secta de los "Adoradores de la mirada que goza extendiéndose sobre lo no escrito", la herejía volverá a entrar --azuzada por el erotismo-- en la obra de Ruy Sánchez, pues *El libro (El Corán)* no tenía lugar para la pasión amorosa.

Todo en *Los nombres del aire* está planeado magistralmente; cada efecto está calculado desde el principio de la obra. La arquitectura de la novela determina a su vez los encuentros y los destinos de los personajes: son túneles que desembocan en el mismo sitio, espirales que se parecen y siempre son diferentes, hilos que luego del violento

ir y venir de la lanzadera arrojan caprichosos tejidos: allí están las dos mujeres que lloran y se aman porque a ambas las engaña el mismo hombre; allí están Mohamed y Amjrus que se internan en el Hammam unidos y despechados por la misma mujer; allí están los nueve pasos que Fatma fue descubriendo en el baño público y que ya habían sido dichos por la baraja. ¡Y la caprichosa posesión que Amjrus hace de Fatma mediante la carne de Kadiya!

Fatma no busca la continuidad, como diría Bataille, sino asume su discontinuidad (146) que a su vez refleja la de sus padres que se perdieron en el mar. Por eso se identifica con esa otra discontinuidad que es Kadiya, quien no sólo es huérfana, sino también prostituta. Así, los peces bola que revelaron las cartas, son el signo de la volátil continuidad de Fatma y Kadiya.

Además, en su minucioso artículo, Luce López-Barralt ha demostrado que la estructura de *Los nombres del aire* se ciñe a la forma de una espiral que se repite prodigiosamente en los escenarios, en los incidentes y en los personajes:

Parecería que estas concetricidades de la novela se comienzan a multiplicar profusamente, como si se reflejaran especularmente ad infinitum. Alberto Ruy Sánchez es un verdadero virtuoso de la estructura textual al añadir aún otra asociación a su arabesco de alcózares metafóricos y de barajas: el dibujo concéntrico que forman estas últimas corresponde perfectamente a la traza misma de la ciudad de Mogador. La calle del Caracol da giros y lleva de los murallas a la plaza central donde se encuentran los baños públicos o el Hammam. Para la gente de Mogador la ciudad era un mapa de la vida tanto externa como espiritual de los nombres. La

(146) "Mientras que la búsqueda de una continuidad del ser, perseguida sistemáticamente más allá del mundo inmediato, designa una manera de proceder esencialmente religiosa, bajo su forma familiar en occidente el erotismo sagrado se confunde con la

figura geométrica concéntrica resulta, pues, a manera de mantra de la búsqueda física y espiritual del ser humano. La calle del Caracol tiene una fuente en cada uno de sus giros, por los que el agua corre en espiral hasta los baños del Hammam en el centro de la ciudad. La alquimia verbal de Alberto Ruy Sánchez lo puede todo: el aire del deseo por el que el pájaro erótico vuela en espiral se ha transformado en el agua que llega por caminos concéntricos al centro mismo de las pasiones de Mogador: al Baño público. Pero el autor no se detiene aquí. Cuando penetramos el Hammam con Fatma, advertimos que el baño público tiene a su vez la estructura concéntrica de la ciudad, de las barajas y de los alcazares místicos islámicos(...) Al ser el vértice de atracción de tantos deseos, la protagonista [Fatma] se convierte a su vez en una mantra de la estructura novelística. Pero es que hay más, ya que el cuerpo mismo de la muchacha se concibe visualmente como un organismo encendido en un espiral de deseos que van a culminar en el centro natural del sexo... (147)



-- ¿ Por qué la presencia del demonio, la herejía y la cartomancia en tus comienzos de escritor?

--En realidad son mis comienzos de publicación, porque en los inicios escribía diarios y notas de lo que iba sucediendo en el día, pero no como anécdota, sino como experiencias que me marcaban. Con el tiempo uno tiende a polarizar esas experiencias entre el bien y el mal, en las que uno está inmerso, no como un tormento sino como una figura literaria, o como un tormento de los otros. El bien visto no como una pauta que marca la iglesia, sino como un bien trascendente, religioso; en este sentido la felicidad sería un bien, y la tristeza y la melancolía serían el mal. Los demonios que me parecen más acuciantes

búsqueda, exactamente con el amor a Dios; sin embargo, Oriente sigue una búsqueda similar sin necesariamente poner en juego la representación de un Dios." En *El erotismo*, Barcelona, Tusquets Editores, 1983. p. 29.

(147) Luce López-Baralt. "El Simurg...", pp. 59 y 60.



son los de la melancolía, pues hacen infelices a las personas. Estoy acostumbrado a ver la vida entre esos dos extremos.

Respecto a la herejía te puedo decir que otra experiencia que tenemos es la de la disidencia, la de la formación de grupos, de consensos y de ideas que la sociedad impone desde la misma organización familiar. La herejía es estar en contra, opinar diferente.

La cartomancia tiene que ver con la idea de destino; no en el sentido de algo escrito con anticipación a uno mismo, sino como una circunstancia vivida. Afirmarte a ti mismo es ser hereje; la búsqueda de la felicidad se convierte en una búsqueda de tu destino.

Todos estos elementos que son netamente religiosos, tienen en mí una vivencia que aplico a lo cotidiano. Lo trascendente empieza a cada momento, con los actos de todos los días.

2

--¿Hay en tus libros una apuesta por el exotismo?

-- Sí, por esta simple experiencia: haber vivido en un lugar donde lo que allí es exótico, en otras partes no lo es. Empieza desde el momento en que yo, que soy de una familia sonorenses llego a la ciudad de México. Mi familia vive con cierto exotismo el Distrito Federal. Viví mi infancia en el D.F. con intermitencias en el Norte. Cuando iba a Sonora, era el exótico, el que hablaba como niño de la capital, y acá era exótico por el acento norteño. Además viví en Baja California y tuve la experiencia del desierto; creo que allí está la raíz de mi afición por lo árabe. Cuando regresé de Baja California, tuve otra experiencia de exotismo, pero ahora fue de clase porque yo vivía en un pueblo (Atizapán de Zaragoza) donde podía ser visto como privilegio, do

porque mis padres tenían una casa. Yo vivía en el pueblo como privilegiado, pero como iba a la escuela en la ciudad, era visto como uno de los más desfavorecidos, económicamente hablando.

A los 24 años me fui a Europa donde era extranjero y, para colmo, latinoamericano.

Allá percibí el exotismo de la historia pues vivía en una casa junto a la que había ocupado Voltaire, y a lo mejor una cuadra más abajo había vivido Victor Hugo. Esto implica una relación con el pasado muy viva. Permanecer en Europa, donde todo está muy cerca, me invitaba a otros exotismos: Italia, Portugal, España. Mi condición de extranjero me permitía viajar por diferentes clases sociales en un país como Francia. El exotismo es como el agua en la que yo puedo nadar, como el aire en que respiro. Mientras que para otros es el cultivo de lo ajeno, para mí es tener conciencia de que nadie vive en aguas estables: todas las aguas se mueven y yo estoy en medio de ellas, como un pez, que no tiene una corriente propia, sino vive en las que encuentra en la vida.

-- ¿Por qué eliges tiempos y sitios remotos para los temas de tus libros?

--Lo lejano es algo secundario en mis libros porque para mí la realidad no se hace con una descripción fiel; ella está fragmentada, está en instantes de vida, como en la poesía. *Los demonios de la lengua* que sucede en otros siglos, está muy ligada a dudas personales. Yo viví en el barrio donde sucede la acción. El librero del que hablo existe y, si refiero algo que sucedió en otro tiempo, quizá eso le pudo haber pasado al abuelo del librero.

En Los nombres del aire hay una intemporalidad. Relata cosas que pueden haber sucedido mucho tiempo atrás, pero que sin embargo pudieron haber ocurrido en Marruecos el año pasado.

En Marruecos, como en México, los tiempos conviven. Las monedas están fechadas 622 años antes que nosotros porque ellos comienzan con los años de la Hégira. El trabajo es allí idéntico al que se hacía en la Edad Media. Por eso, lo que yo cuento puede haber sucedido en Marruecos el año pasado, ¡o el próximo!

-- Cuál fue el detonador para el nacimiento de *Los nombres del aire*?

-- Fue un proceso muy lento. Me fui poblando de las historias que hay no solamente en *Los nombres del aire*, sino en las otras novelas del ciclo de Mogador. Es un ciclo que abarca los cuatro elementos para dar una idea de microcosmos: aire, agua, tierra y fuego. El detonador fue mi contacto físico con Marruecos, el contacto con algo diferente pero a la vez muy cercano. Llegar a Marruecos, para mí, fue como llegar a México. Su paisaje es idéntico al que se encuentra entre Durango y Zacatecas. La planta que más abunda es el cactus; el animal que más abunda es el burro. Hay partes de la sierra de Guerrero que se parecen mucho al norte de Marruecos.

Los artesanías de allá son idénticas a las de aquí. Nosotros pensamos que nuestros textiles son netamente indígenas, pero tienen una fuerte influencia árabe que nos vino a través de los misioneros españoles que enseñaron o reenseñaron a muchos de nuestros indígenas de Chiapas. Esos españoles venían del sur de la península, que había sido dominada ocho siglos por los árabes. Lo árabe nos viene a través de los españoles con una gran fuerza. No se diga la Talavera de Puebla

que nosotros vemos como mexicana o española; es completamente árabe. No sólo los diseños, sino también la técnica es árabe.

En la gestualidad también nos parecemos mucho a los árabes; también físicamente y hasta en nuestro carácter laberíntico.

Después tuve otra experiencia en Marruecos que relato en un texto que se llama "Luz del desierto". Cuando cruzamos las montañas del norte llegamos al desierto y luego a un oasis donde había una gran excitación. Como en ese tiempo había un conato de guerra entre Marruecos y Argelia, nosotros pensamos que la gente estaba muy alborotada por la guerra. Pero no; las hostilidades eran lo de menos porque ya estaban acostumbrados. Lo que sucedía es que había llovido después de 12 años en que no caía una sola gota. Eso era lo que producía la conmoción. Nosotros llegamos después de la lluvia y subimos a una especie de montaña que tenía una formación geológica muy extraña: era una especie de copa de sombrero charro. Subimos a ver cómo se evaporaba el agua: ascendía en forma de pequeñas nubes y, en éstas viajaban sonidos, conversaciones que tenían lugar muchos metros abajo. Las condensaciones de humedad eran pequeñas cajas de resonancia donde había gritos, ladridos de perros, sonidos de radio.

Esa lluvia había hecho florecer muchos semillos que durante años estuvieron en el desierto. Era un florecimiento rápido que se quemaba con el sol; eran flores de pétalos muy frágiles y de colores muy vivos. Ahí me vino de golpe un recuerdo, de cuando yo era un niño de aproximadamente tres años de edad. Había ido con mis padres al desierto de Baja California y llegamos detrás de un ciclón. Allí había sucedido el mismo florecimiento pero yo lo había olvidado. Mi padre nos preguntó si queríamos volar, y nos levantó de los brazos y nos

elevamos con el efecto de la cola del ciclón.

Le escribí a mi padre, desde Marruecos, para preguntarle si yo estaba delirando, pero él me dijo que no, que aquello había sido cierto. Ese viaje a Marruecos fue un reencuentro con México después de mi llegada a Europa.

--Me parece que has abundado en las características que, para ti, debe tener el lenguaje narrativo. Pero creo que no has insistido lo suficiente en las ideas. Pienso que tanto en *Los nombres del aire* como en *Los demonios de la lengua* las propuestas filosóficas son tan importantes como las palabras que las expresan.

--Tienes razón. Me he ocupado mucho de la forma pero ella también implica un principio de mala interpretación. Cultivo la tolerancia al equivoco. Creo que si dos personas enamoradas tienen una idea equivocada el uno del otro, pueden vivir equivocadas toda la vida y eso no es importante. Hay una verdad segunda más que una verdad objetiva. Como preocupación filosófica establezco un principio de tolerancia hacia las verdades de los otros y un principio de hedonismo por las verdades o los mitos de los otros que yo pueda compartir. La experiencia de equivocarte tantas veces en la vida es una de las más importantes. El principio de incertidumbre que le va sembrando a uno la vida es fundamental para poder vivir.

-- ¿En qué orden nacieron y crecieron tus tres libros?

--El primero es *Los demonios de la lengua*. Se sembró durante mi educación con los jesuitas. La escritura del libro fue posterior a la primera versión de *Los nombres del aire*. *Los demonios de la lengua* es

un paréntesis entre las distintas versiones de *Los nombres del aire*. Se publicaron el mismo año por una situación biográfica mía. En 1985 me quedé sin trabajo y decidí, en lugar de buscar un empleo nuevo, trabajar de free lance para afirmar mi obra. *Los nombres del aire* había sido rechazada por varias editoriales, entre ellos el Fondo de Cultura Económica; y había sido finalista en el concurso La Sonrisa Vertical, de Tusquets.

En Francia tuve pequeñas chambas de editor y, era el colmo que siendo yo editor no pudiera hacer mis libros. Decidí tomar el toro por los cuernos y ayudar a que se publicaran mis libros. Previendí ejemplares de *Los nombres del aire* en librerías, seguí a un editor con mucha insistencia, cuidé la tipografía.

Los demonios de la lengua se dio gracias a José María Espinasa que dirigía la revista *La Orquesta*. No se habían gastado todo su presupuesto de 1986 y decidieron hacerlo publicando libros.

*Al filo de las hojas* es una colección de ensayos escritos entre 1982 y 1985. Hay en ellos la necesidad de afirmar ciertas ideas, ciertas formas, de difundir ciertos autores.

- ¿Hay un homenaje a José Martínez Sotomayor en *Los nombres del aire*?

--Yo conocí la obra de Martínez Sotomayor después de haber hecho tres versiones de *Los nombres del aire*. Es una especie de confluencia formal; me siento emparentado con su aspecto formal, pero muy lejano de la problemática que él plantea. Me hubiera gustado que fuera un homenaje. Encontré a Sotomayor cuando buscaba antecedentes del tipo de literatura que hago.

-- ¿Puede decirse que el deseo es una especie de catalizador en tus dos libros de narrativa?

-- El deseo es motor de mis libros porque es motor de la vida. Desde niño me he acercado a las cosas por apetito, y me he alejando por repugnancia, como dice Lezama Lima. El deseo es también la raíz de la imaginación porque genera en nosotros fantasmas. El acto de imaginar sólo funciona a través del deseo. No sólo del deseo sexual, sino en general: ser alguien, hacer algo, tener algo. Es la clave de la vida. Para la literatura es fundamental porque hace que ésta tenga raíz en nuestro cuerpo. La imaginación es una emanación del cuerpo, pero es una imaginación deseante. Esto tiene que ver con la trascendencia, con la dimensión religiosa. Las búsquedas más trascendentales están relacionadas con el deseo. En los místicos, por ejemplo, la búsqueda de Dios es una búsqueda deseante, corporal. Es su deseo lo que los lleva hacia Dios. Creo en el amor no como un encuentro de los cuerpos solamente, sino como una búsqueda de trascendencia en el otro.

-- ¿Sigues de cerca la obra de tus contemporáneos, es decir, los que nacieron cerca de los 50?

-- La sigo muy relativamente. No me impongo la obligación de conocerlo todo aunque yo escriba crítica. Me importa escribir y dedicar tiempo a lo que me toca profundamente. Por cuestiones de trabajo he sido jurado de concursos y me ha tocado leer novelas que de otra manera no leería.

Hay autores que yo siento podrían ser más valorizados, como Ignacio Solares y Francisco Prieto.

## CONCLUSION

Asistir al nacimiento de la obra literaria de mis contemporáneos ha sido una experiencia extraordinaria. He disfrutado de sus triunfos y he lamentado sus fracasos. Mi lectura puede ser todo lo deficiente que se quiera, pero pienso que cumplió con dos objetivos: encontrarle un orden a los decenas de libros publicados en los 80 y escoger y compartir (con quien lo considere conveniente) algunos de las obras más representativas de ese periodo.

Me hubiese gustado que el presente estudio, a su manera, continuara los *Protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX* (1965) y 1986), de <sup>3</sup>Emmanuel Carballo, pero mis materiales son diferentes a los que manejó el polémico ensayista de Guadalajara. Cuando entrevistó a José Vasconcelos, éste contaba con 78 años, Jaime Torres Bodet 63 y Salvador Novo 61. Carlos Fuentes, el más joven de sus autores, tenía 37 años pero ya había publicado *Los días enmascarados* (1954), *La región más transparente* (1958), *La muerte de Artemio Cruz* y *Aura*, ambas de 1962.

Así pues, este ensayo es una apuesta por un puñado de narradores que --salvo los casos de escritores tardíos como Gardea, Pattersson y Cornejo--, en promedio, están cerca de los 40 años y apenas están consolidando su trabajo o no acaban de ser reconocidos. Aunque no escriban una sola línea más, todos los autores aquí presentes son ya piezas fundamentales de la literatura mexicana. Indagar si son mejores



que los prosistas de hace 20, 30 ó 40 años, sólo conduciría a una discusión bizantina. Me parece que simple y sencillamente son diferentes.

Es difícil saber si los escritores comentados se estancarán o tendrán un desarrollo progresivo. Eso es responsabilidad suya. Aquí me separo de ellos luego de estar de acuerdo o disentir según muestran los entrevistas (especialmente las de Luis Zapata y Silvia Molina) que son un buen recurso para aclarar o profundizar el sentido de los textos.

Las novelas libres, juguetonas y soeces de Armando Ramírez, Paco Ignacio Taibo II y Luis Zapata sólo pudieron darse después de lo que sucedió --en literatura, en moral, en política--, en la década de los 60.

Maestros en su oficio y en el ejercicio de sus ideas, Jesús Gardea, Ricardo Elizondo, Daniel Sada, Hernán Lara, Luis Arturo Ramos, Severino Salazar y Alberto Ruy Sánchez, pueden compartir sin desdoro la mesa de Carlos Fuentes y Sergio Galindo.

Agustín Ramos continuó la noble y dolorosa herencia de José Revueltas; Silvia Molina, Aline Pettersson, Luis Zapata y Armando Ramírez atendieron las urgencias de nuestra cultura contemporánea al abordar la irrupción de los grupos tradicionalmente marginales.

Los autores aquí comentados no se propusieron romper con alguien o inventar algo, pues la bilis hubiese minado su trabajo y lo hubiera hecho inauténtico. Atendieron los dictados de su corazón y de su tiempo y, con todos sus libros, han contribuido al enriquecimiento de nuestra literatura y a la explicación de nuestra realidad.

Para concluir, sólo quiero obviar el carácter emergente de este trabajo, pues apenas he abandonado los capítulos anteriores y ya nuestros prosistas han entregado nuevas novelas y cuentos. Además, mientras Gerardo Cornejo y Paco Ignacio Taibo II han tenido serios tropiezos, escritores como Fabio Morábito, Oscar de la Borbolla y Enrique Serna cada día reclaman atención con mayor insistencia.

## BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON IMBERT, Enrique, "El realismo mágico en la ficción hispanoamericana", en *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas, Monte Avila Editores (Estudios). 1976. pp. 7-25.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, "Tiempo y tempo en la novela", en Germán y Agnes Gullón. *Teoría de la novela*. Madrid, Taurus Ediciones (Persiles). 1974. pp. 231-242.
- BATAILLE, Georges. *La literatura y el mal*. 3a. ed. Trad. Lourdes Ortiz. Prólogo de Rafael Conte. Madrid, Taurus Ediciones (Persiles). 1977. 149 pp.
- BOTTON BURLA, Flora. *Los juegos fantásticos*. México, U.N.A.M. (Opúsculos). 1983. 217 pp.
- BRADU, Fabienne. *Señas particulares: escritora*. México, F.C.E. (Vida y Pensamiento de México). 1987. 135 pp.
- BRUSHWOOD, John. *La novela mexicana (1967-1982)*. México, Editorial Grijalbo (Enlace). 1985. 130 pp.
- CAILLOIS, Roger. *La incertidumbre que nos dejan los sueños*. Trad. Enrique Pezzoni. Buenos Aires, Editorial Sur. 1957. 87 pp.
- Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*. Trad. Dolores Sierra y Néstor Sánchez. Barcelona, E.D.H.A.S.A. 1970. 106 pp.
- El hambre y lo sagrado*. Trad. Juan José Domenchina. México, F.C.E. (Manuales Introdutorios). 1984. 189 pp.
- CARBALLO, Emmanuel. *Bibliografía de la novela mexicana del siglo XX*. México, U.N.A.M. (Textos). 1988. 233 pp.
- CORNEJO, Gerardo. *La sierra y el viento*. México, Arte y Libros. 1977. 130 pp.
- El solar de los silencios*. Hermosillo, Publicaciones del Gobierno del Estado de Sonora. 1983. 175 pp.
- DANIERI, Erly. *Esta tierra de América. Siete ensayos americanos*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. 1943. 105 pp.

- ELIZONDO, Ricardo. *Relatos de mar, desierto y muerte*. México, Universidad Veracruzana (Ficción). 1990. 89 pp.
- Setenta veces siete*. México, Editorial Leega (Literaria). 1987. 197 pp.
- Maurilia Maldonado y otras simplezas*. México, Universidad Veracruzana (Ficción). 1987. 83 pp.
- ESCALANTE, Evodio. "La novela mexicana y el movimiento del 68", en *Tercero en discordia*. México, U.A.M. (Correspondencia). 1982. pp. 81-89.
- GARDEA, Jesús. *Los viernes de Lautaro*. México, Siglo XXI Editores. 1979. 165 pp.
- Septiembre y los otros días*. México, Editorial Joaquín Mortiz (El volador). 1980. 152 pp.
- La canción de las mulas muertas*. México, Editorial Oasis (Lecturas del Milenio). 1981. 107 pp.
- El sol que estás mirando*. México, F.C.E. (Letras Mexicanas). 1981. 97 pp.
- Canciones para una sola cuerda*. Universidad Autónoma del Estado de México. 1982. 84 pp.
- El tornavoz*. México, Editorial Joaquín Mortiz (El Volador). 1983. 145 pp.
- Soñar la guerra*. México, Editorial Oasis (Lecturas del Milenio). 1984. 104 pp.
- Los músicos y el fuego*. México, Ediciones Océano. 1985. 107 pp.
- De Alba sombría*. New Hampshire, Ediciones del Norte. 1985. 151 pp.
- Sóbol*. México, Editorial Grijalbo (Narrativa). 1985. 120 pp.
- Las luces del mundo*. México, Universidad Veracruzana (Ficción). 1986. 90 pp.
- GORDON WASSON, R. et al. *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios*. Trad. Felipe Garrido. México, F.C.E. (Breviarios). 1980. 235 pp.
- JUNG, Carl Gustav. *Psicología y religión*. Trad. Isle T.M. de Brugger. Buenos Aires, Editorial Paidós. 1949. 175 pp.
- LARA ZAVALA, Hernán. *De Zitilchén*. México, Editorial Joaquín Mortiz (El Volador). 1981. 136 pp.

- El mismo cielo. México, Editorial Joaquín Mortiz (El Volador) 1987. 155 pp.
- LENERO, Vicente et al. *El hombre equivocado*. México, Editorial Joaquín Mortiz (Nueva Narrativa Hispánica). 1988. 162 pp.
- MAPLES ARCE, Manuel. *El paisaje en la literatura mexicana*. México, Librería de Porrúa Hermanos y Compañía. 1944. 82 pp.
- MENDIETA, María de los Angeles. *El paisaje en la novela de América*. México, Secretaría de Educación Pública (Biblioteca Enciclopédica Popular). 1949. 123 pp.
- MIER, Luis Javier y Dolores Carbonell. *Periodismo interpretativo. Entrevistas con ocho escritores mexicanos*. México, Editorial Trillas. 1981. 190 pp.
- MILLAN, María del Carmen. *El paisaje en la poesía mexicana*. México, U.N.A.M. (Estudios. 1952. 190 pp.
- MOLINA, Silvia. *La mañana debe seguir gris*. México, Editorial Joaquín Mortiz (Nueva Narrativa Hispánica). 1977. 116 pp.
- Ascención Tun. México, Martín Casillas Editores. 1981. 154 pp.
- Leyendo en la tortuga*. México, Martín Casillas Editores. 1981. 173 pp.
- Lides de estaño*. México, U.A.M. (Molinos de Viento). 1984. 108 pp.
- La familia vino del norte*. México, Ediciones Océano. 1987. 159 pp.
- Dicen que me case yo*. México, Aguilar, Cal y León Editores (Cal y Arano). 1989. 141 pp.
- MONSIVAIS, Carlos. "El cuento en México 1934-1984". *Lo fugitivo permanece*. México, Aeroméxico. 1984. pp. 9-26.
- MORALES, Sonia, "Mis personajes, una tropa de infelices", en *Los escritores México. Proceso*. 1981. pp. 85-87.
- PACHECO, José Emilio. "Crónica de Huitzilac", en *La sombra de Serrano*. México, Proceso, 1980. pp. 13-31.
- PALMER, Jerry, *La novela de misterio (Thrillers). Génesis y estructura de un género popular*. Trad. Mariluz Caso. México, F.C.E. (Popular). 1983. 386 pp.
- PETERSEN, Julius, "Las generaciones literarias", en *Filosofía de la ciencia literaria*. Trad. Carlos Silva. México, F.C.E. (Lengua y Estudios Literarios). 1983. pp. 137-193.

- PETTERSSON, Aline. *Círculos México, U.N.A.M. (Punto de Partida)*. 1977. 70 pp.
- Casi en silencio*. México, Premiá Editora (La Red de Jonás). 1980. 128 pp.
- Proyectos de muerte*. México, Martín Casillas Editores. 1983. 191 pp.
- El papalote y el nopal*. México, Centro de Información y Desarrollo de la Comunicación y la Literatura Infantiles (Reloj de Cuentos). 1985. 38 pp.
- Sombra ella misma*. México, Universidad Veracruzana (Ficción). 1986. 98 pp.
- Los colores ocultos*. México, Editorial Grijalbo (Narrativa). 1986. 107 pp.
- Cautiva estoy de mí*. México, S.E.P./Plaza y Valdés (El nigromante). 1988. 83 pp.
- PORRIER, Herbert Le. *El médico de Córdoba*. Trad. Jesús Alegría. México, Editorial Grijalbo (El Espejo de Tinta). 1988. 344 pp.
- RAMA, Angel. *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha*. México, Marcha Editores (Letras). 1981. 349 pp.
- RAMIREZ, Rafael (a) Arlés. *Gjalá te mueras*. México, 1947, edición del autor. Fue rescatada por Gustavo Scainz y Ediciones Océano en 1982. México. pp. 11-145.
- RAMIREZ, Armando. *Chin chin el toporocho*. 3a. ed. México. Organización Editorial Novaro (Los Nuevos Valores). 1972. 180 pp.
- Crónica de los chorrocientos mil días del barrio de Tepito*. México, Organización Editorial Novaro (Los Nuevos Valores). 1973. 211 pp.
- Pu*. México, Organización Editorial Novaro (Los Nuevos Valores). 1977. 165 pp.
- El regreso de Chin chin al toporocho en: la venganza de los jinetes justicieros*. México, Editorial Grijalbo. 1979. 204 pp.
- Noches de califas*. México, Editorial Grijalbo (Autores Mexicanos). 1982. 103 pp.
- Tepito*. México, Editorial Terra Nova (Letra Risueña, 1983. 111 pp.
- Quinceañera*. México, Editorial Grijalbo (Narrativa). 1985. 159 pp.

- RAMOS, Luis Arturo. *Del tiempo y otros lugares*. México, Editorial Amate. 1979. 99 pp.
- Violeta-Perú*. México, Universidad Veracruzana (Ficción). 1979. 127 pp.
- Los viejos asesinos*. México, Premiá Editora. 1981. 97 pp.
- Intramuros*. México, Universidad Veracruzana (Ficción). 1983. 277 pp.
- La noche que desapareció la luna*. México, Delegación Venustiano Carranza (Práctica de Vuelo). 1982. 29 pp.
- La voz de Cóatl*. México, S.E.P.-Novaro. 1983. 45 pp.
- Cuentiario*. México, Editorial Amaquemecan. 1986. 53 pp.
- Este era un gato*. México, Editorial Grijalbo (Narrativa). 1988. 301 pp.
- RAMOS, Agustín. *Al cielo por asalto*. México, Ediciones Era (Claves). 1979. 173 pp.
- La vida no vale nada*. México, Martín Casillas Editores. 1982. 189 pp.
- Ahora que me acuerdo*. México, Editorial Grijalbo (Narrativa). 1985. 229 pp.
- ROSENBLAT, Angel. *Lengua literaria y lengua popular en América*. Caracas, Universidad Central de Venezuela (Cuadernos del Instituto de Filología "Andrés Bello"). 1969. 128 pp.
- RUFFINELLI, Jorge. "La novela mexicana en los últimos años". *Cuadernos de Marcha*, número 14, julio-agosto de 1981. pp. 47-59.
- SADA, Daniel. *Lampa vida*. México, Premiá Editora (La Red de Jónas). 1981. 90 pp.
- Juguete de nadie y otras historias*. México, F.C.E. (Letras Mexicanas). 1985. 95 pp.
- Albedrío*. México, Editorial Leega (Literaria). 1989. 225 pp.
- "No entiendo el arte sin pasión", en *El cuento está en no creérselo*. México, Universidad Autónoma de Chiapas. 1985. pp. 172-182.
- SALAZAR, Severino. *Donde deben estar las catedrales*. México, Editorial Katún. 1984. 128 pp.

- Las aguas derramadas*. México, Universidad Veracruzana (Ficción). 1986. 181 pp.
- El mundo es un lugar extraño*. México, Editorial Leega (Literaria). 1989. 231 pp.
- Llorar frente al espejo*. México, U.A.M. Azcapotzalco (Laberinto). 1989. 60 pp.
- SANCHEZ, Alberto Ruy. *Los nombres del aire*. México, Editorial Joaquín Mortiz (El Volador). 1987. 115 pp.
- Los demonios de la lengua*. México, Cuadernos de *La Orquesta*. 1987. 79 pp.
- Al filo de las hojas*. México, S.E.P./Plaza y Valdés. 1989. 357 pp.
- SOLARES, Ignacio. *El hombre habitado*. México, Editorial Semo. 1975. 137 pp.
- Puerta del cielo*. México, Editorial Grijalbo. 1976. 165 pp.
- Delirium tremens*. México, Compañía General de Ediciones. 1979. 203 pp.
- Anónimo*. México, Compañía General de Ediciones. 1979. 215 pp.
- El árbol del deseo*. México, Compañía General de Ediciones. 1980. 99 pp.
- La fórmula de la inmortalidad*. México, Compañía General de Ediciones. 1982. 98 pp.
- Serafín*. México, Editorial Diana. 1985. 91 pp.
- El problema es otro. Desenlace*. Universidad Autónoma del Estado de México. 1983. 129 pp.
- Casas de encantamiento*. México, Plaza & Valdés. 1987. 184 pp.
- Madero, el otro*. México, Editorial Joaquín Mortiz (Novelistas Contemporáneos). 1989. 254 pp.
- SOLARES, Ignacio y Jaime Palacios. *Las cornadas*. México, Compañía General de Ediciones. 1981. 303 pp.
- TAIBO II, Paco Ignacio. *Días de combate*. México, Editorial Grijalbo. 1976. 225 pp.
- Cosa fácil*. México, Editorial Grijalbo. 1977. 246 pp.
- No habrá final feliz*. México, Lasser Press Mexicana. 1981. 175 pp.



- Héroes convocados*. México, Editorial Grijalbo (Autores Mexicanos). 1982. 122 pp.
- Doña Eustolia blandió el cuchillo cebollero y otras historias*. México, Universidad Autónoma de Sinaloa. 1984. 63 pp.
- Algunas nubes*. México, Editorial Leega (Literaria). 1985. 151 pp.
- Sombra de la sombra*. México, Grupo Editorial Planeta (Biblioteca Policiaca). 1986. 253 pp.
- De paso*. México, Editorial Leega (Literaria). 1986. 155 pp.
- La vida misma*. México, Grupo Editorial Planeta (Biblioteca Policiaca). 1987. 187 pp.
- El regreso de la verdadera Araña y otras historias que pasaron en algunas fábricas*. México, Editorial Joaquín Mortiz (El Volador). 1988. 126 pp.
- TEICHMANN, Reinhard. *De la onda en adelante. Conversaciones con 21 novelistas mexicanos*. México, Editorial Posada. 1987. 551 pp.
- TORRE, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid, Ediciones Guadarrama (Punto Omega). 1971. 3 ts.
- TREJO FUENTES, Ignacio. *Segunda voz. Ensayos sobre novela mexicana*. México, U.N.A.M. (Textos de Humanidades). 1987. 140 pp.
- UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO (U.N.A.M.) *Narrativa de hoy. Técnica e identidad*. México. 1979. 301 pp.
- VENEGAS, Daniel. *Las aventuras de don Chipote o cuando los pericos mamen*. México, S.E.P. (Frontera). 1984. 155 pp.
- ZAPATA, Luis. *El vampiro de la colonia Roma*. México, Editorial Grijalbo. 1979. 223 pp.
- De pétalos perennes*. México, Editorial Katún. 1981. 97 pp.
- Melodrama*. México, Editorial El Enjambre. 1983. 102 pp.
- De amor es mi negra pena*. México, Editorial Panfleto y Pantomima. 1983. 53 pp.
- En jirones*. México, Editorial Posada. 1985. 275 pp.
- Ese amor que hasta ayer nos quemaba*. México, Editorial Posada. 1989. 213 pp.
- La hermana secreta de Angélica María*. México, Aguilar, León y Cal Editores (Cal y Arena). 1989. 160 pp.

## HEMEROGRAFIA

- CANTU, Martha, "Mi relación con el texto es chistosa", en *La Jornada*, 4 de marzo de 1985. p. 21.
- COHEN, Sandro, "Violeta-Perú, conciencia, confusión y sueño", en *Excélsior*, 1a de junio de 1984, p. 1 de la Sección Cultural.
- CONTRERAS, Antonio, "Nuevos elementos del melodrama", en *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, número 51, 12 de febrero de 1984. p. 13.
- CORDERO, Sergio, "Entrevista con Jesús Gardea", en *La Jornada de los Libros*, 9 de enero de 1988. p. 8.
- CORTES, Jaime Erasto, "El nuevo regionalismo de la narrativa mexicana", *Vía Libre*, Xalapa, número 6, junio de 1988. pp. 36-38.
- DOMINGUEZ, Christopher, "La muerte de la novela política", *Casa del Tiempo*, números 49-50, febrero-marzo de 1985. pp. 37-42.
- FRANCO, Jean, "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana", en *Hispanérica*, número 45, diciembre de 1986. pp. 31-43.
- GONZALEZ, Ana María, "Somos escritores relativistas", en *La Jornada*, 22 de agosto de 1987. p. 343.
- HIDALGO, Jesús, "Enorme tropiezo de Ignacio Solares", en *Excélsior*, 23 de mayo de 1981. p. 2 de la sección cultural.
- LOPEZ-BARRALT, Luce, "El *Simurg* de Alberto Ruy Sánchez", en *Vuelta*, número 135, febrero de 1988. pp. 58-61.
- MAITRET, Evelia, "La década actual dejará en México libros dignos de leerse", en *Excélsior*, 3 de noviembre de 1983. p. 1, sección C.
- MOLINA, Javier, "El jueves de Corpus, un suceso histórico; el 68 un movimiento", en *La Jornada*, 25 de enero de 1988. p. 31.
- MONCADA, Adriana, "Descentralizar la cultura implica regionalizarla", en *Uno más Uno*, 24 de junio de 1989. p. 25.
- PATAN, Federico, "Una novela introspectiva", en *Sábado*, número 472, 25 de septiembre de 1986. p. 11.
- "Propuesta de carácter teórico", en *Sábado*, número 433, 25 de enero de 1986. p. 12.
- PINTO, Margarita, "Entrevista con Ricardo Elizondo", en *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, número 514, 8 de agosto de 1987. p. 12.

- SADA, Daniel, "En el norte no hay paisaje, por eso todo se añora", en *Uno más Uno*, 25 de agosto de 1986. p. 23.
- SCHNEIDER, Luis Mario, "El tema homosexual en la literatura mexicana". *Casa del Tiempo*, números 49-50, febrero-marzo de 1985. pp. 82-86.
- TORRES, Vicente Francisco, "Conocer al diablo para creer en Dios", en *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, números 130 y 131, 25 de agosto y 10. de septiembre de 1981. pp. 12-13 y 7.
- "Del teatro y los toros", en *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, número 135, 29 de septiembre de 1985. p. 11.
- "Juan Preciado de los 80", en *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, número 426, 14 de diciembre de 1985. p. 12
- "El amor en Tepito", en *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, número 539, 30 de enero de 1988. pp. 14 y 15.
- "De La sierra y el viento a El solar de los silencios", en *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*. Número 75 y 76, del 29 de julio y 5 de agosto de 1984. pp. 11 y 12.
- "Una escritura ensimismada", en *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, número 422, 16 de noviembre de 1985. p. 10.
- "La saga de Placeres", en *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, número 430, 4 de enero de 1986. p. 13.
- "Dialogar con los muertos", en *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, número 479, 13 de diciembre de 1986. p. 11.
- "La obsesiones de un escritor", en *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, número 609, 3 de junio de 1989. pp. 11 y 12.
- "Cuenteros en el desierto", en *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, número 533, 19 de diciembre de 1987. p. 11.
- "Una obra en ascenso", en *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, número 504, 30 de mayo de 1987. p. 13.
- "Los recursos del verso", en *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, número 448, 10 de mayo de 1986. p. 13.
- "Sufrir en el desierto", en *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, número 607, 20 de mayo de 1989. p. 13.
- "Escribir partiendo", en *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, número 455, 28 de junio de 1986. p. 11.
- "La ambigüedad como recurso literario", en *Sábado*, suplemento

de *Uno más Uno*, número 481, 27 de diciembre de 1986, p. 12.

----- "Literatura infantil", en *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, número 512, 25 de julio de 1987, p. 10.

----- "En busca de la ambigüedad", en *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, número 544, 5 de marzo de 1988.

----- "Un libro cosmopolita", en *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, número 506, 13 de julio de 1987, p. 12.

----- "Las literatura puesta en juego", en *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, número 585, 17 de diciembre de 1988, pp. 13-14.

----- "Primeras obras de Silvia Molina", en *Revista Mexicana de Cultura*, número 137, 13 de octubre de 1985, p. 12.

----- "Relatos de Silvia Molina", en *Revista Mexicana de Cultura*, número 118, 2 de junio de 1985, p. 12.

----- "La violencia institucionalizada", en *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, número 505, 6 de junio de 1987, p. 10.

----- "Pequeñas tragedias", en *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, número 627, 7 de octubre de 1989, p. 12.

----- "Una hermosa novela breve", en *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, número 470, 11 de octubre de 1986, p. 11.

----- "Es innecesario el ojo de Dios", en *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, número 473, 10 de noviembre de 1986, p. 12.

----- "La mujer es su propia enemiga", en *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, número 624, 15 de septiembre de 1989, p. 6.

----- "Una visión orgánica", en *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, número 474, 8 de noviembre de 1986, p. 13.

----- "Una escritura juguetona y ágil", en *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, número 489, 14 de febrero de 1987, p. 10.

----- "Por Reforma o por Revolución?", en *Sábado*, suplemento de *Uno más uno*, número 432, 18 de enero de 1986, p. 10.

----- "Otra novela policiaca", en *Sábado*, suplemento de *Uno más uno*, número 492, 7 de marzo de 1987, p. 15.

----- "Compañía para dignificar la novela policiaca", en *Uno más Uno*, 12 de marzo de 1987, p. 23.

----- "Un hoyo en un país de injusticias", en *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, número 537, 16 de enero de 1988, pp. 13 y 14.

- "El recuerdo, semejante a un diente podrido", en Sábado, suplemento de *Uno más Uno*, número 424, 30 de noviembre de 1985. pp. 10 y 11.
- "Una rareza bibliográfica", en Sábado, suplemento de *Uno más Uno*, número 440, 16 de marzo de 1986. pp. 10 y 11.
- "Dos obras de Luis Zapata", en Sábado, suplemento de *Uno más Uno*, número 618, 5 de agosto de 1989. p. 4.
- "Las clasificaciones son arbitrarias", en Sábado, suplemento de *Uno más Uno*, número 621, 26 de agosto de 1989. p. 7.
- "Los magníficos comienzos de Severino Salazar", en Revista Mexicana de Cultura, número 105, 3 de marzo de 1985. pp. 12 y 13.
- "En Zacatecas, a los niños no los lleva la cigüeña, sino los huicholes", en *Uno más Uno*, 18 de octubre de 1986. p. 22.
- "El misterio de la vida", en Sábado, suplemento de *Uno más Uno*, número 602, 15 de abril de 1989. p. 15.
- "Erotismo, muerte y trascendencia", en Sábado, suplemento de *Uno más Uno*, número 538, 23 de enero de 1984. p. 4.
- "El compromiso de la palabra", en Sábado, suplemento de *Uno más Uno*, número 608, 27 de mayo de 1989. p.
- TREJO FUENTES, Ignacio, "Lides de estaño", en *Excélsior*, 22 de febrero de 1985, p. 4 de la Sección Cultural.
- ZAMA, Patricia, "Molina y su prosa femenina", en *El Búho*, suplemento de *Excélsior*, número 446, 12 de noviembre de 1989, p. 5.