

01069



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADOS**

*Nuevos novelistas mexicanos:
ciudadanos del mundo y de la historia*

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS
(LETRAS MEXICANAS)

P R E S E N T A

LIC. GABRIELA VALENZUELA NAVARRETE

Dr. Armando Pereira Llanos
DIRECTOR



México D.F.

2004

FAC. DE FILOSOFÍA Y LETRAS



DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADOS



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 esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Esta investigación se realizó gracias al apoyo de la beca otorgada por la Dirección General de Estudios de Posgrado de octubre de 2002 a julio de 2004.

Dedicada a quienes tiene que ser:
mamá, tía y abuela, tutor, sinodales, maestros
y todos los que ayudaron de una forma o de otra.

Índice

	Página
Presentación	6
Capítulo I	
De los héroes de bronce a los hombres reinventados: la rehumanización de los personajes históricos	9
- La forma clásica de la novela histórica	10
- México y la novela histórica del siglo XIX	12
- La historia en la novela mexicana del siglo XX. La nueva novela histórica.....	15
- ¿Qué es una novela histórica contemporánea?	18
- Las transformaciones estructurales: del discurso canónico a la polifonía y la metaficción	25
- Transformaciones de los personajes: del “individuo histórico universal” a los héroes de bronce	29
- La parodia, el anacronismo, el pastiche... los recursos del lenguaje y la imaginación	33
Capítulo II	
Cuatro novelistas, tres generaciones, una corriente	36
Capítulo III	
Un vuelo entre la niebla y el deseo	56
- Los héroes también tienen vida personal	58

- Recontar la Historia	63
- Agua, aire, tierra, vida y muerte	69
Capítulo IV	
Mogador, continente del deseo	81
Capítulo V	
El absoluto de la inocencia y la verdad perdidas	103
- Los orígenes de Klingsor: de la leyenda al villano fabricado	105
- La traición es un juego de inciertos	112
- ¿Héroes o villanos?	115
Capítulo VI	
En ausencia de dioses, en presencia de hombres	124
- El “renegado y hereje” Gonzalo Guerrero	126
- Otridad y mestizaje	130
- La “religión cósmica” del Nuevo Mundo	141
Conclusiones	148
Bibliografía	152

PRESENTACIÓN

Sobre la reciente proliferación de lo que hoy se llama nueva novela histórica en América Latina y en el mundo entero se ha escrito mucho. Intentar descubrir cosas nuevas sería tanto como afirmar que se ha encontrado, por fin, el inaprehensible hilo negro. La cantidad de estudios al respecto de esta corriente literaria sólo puede ser comparada con el número de nuevas novelas de este tipo que aparece cada mes en las listas de novedades. ¿Qué objeto tendría entonces emprender una nueva investigación sobre el tema?

En el nivel de la teoría, podríamos argumentar que lo que presentamos aquí es una revisión, no somera pero tampoco agotada, de lo que muchos estudiosos han escrito sobre la novela histórica contemporánea. De Menton a Aínsa y de la crítica eminentemente literaria a las consideraciones históricas o los estudios poscoloniales, cada día se abre más el abanico de los nombres de los investigadores que, de una u otra forma, reconocen la necesidad de estudiar la historia mundial no desde una sola perspectiva, sino desde todas las posibilidades que ofrece la complejidad humana de todos los actores de esas historias, los de nombres reconocidos o los absolutamente olvidados, e incluso los personajes ficticios que tal vez nunca existieron.

En el nivel de la práctica, las novelas que aquí abordamos permiten echar una mirada a esa necesidad de cuestionar la historia desde cuatro perspectivas. Los autores no sólo pertenecen a tres generaciones diferentes, sino que sus métodos son tan diversos como las narraciones que presentan.

Si David Martín del Campo ofrece el recuento de lo que fue la aventura del Escuadrón 201 en la Segunda Guerra Mundial y, con ello, descubre las falsedades que el discurso oficial esconde al respecto, no detiene su ejercicio en la construcción de personajes históricos planos, sino que sus soldados también le permiten adentrarse en la exploración de la condición humana.

Si Alberto Ruy Sánchez no elige un momento determinado en la historia antigua de Marruecos y circunscribe su exploración histórica a la reconstrucción espacio-temporal de su ciudad de Mogador, tampoco se puede negar que su ejercicio escritural recrea personajes multifacéticos que —apegados a las leyes que el autor les dicta— se erigen en representantes de una época o excepciones a lo que el conocimiento popular consideraría propio de ella.

El atrevimiento de Jorge Volpi de adentrarse en la historia más íntima de la Alemania nazi sólo puede ser equiparado al de Eugenio Aguirre de proponer una versión totalmente opuesta a la cuestión más sagrada de un pueblo: su leyenda de origen. El primero pone sobre la mesa un rompecabezas que puede armarse de varias formas y cuyo resultado final tendría desenlaces igualmente diversos, entre ellos una versión totalmente diferente de lo que han sido los últimos sesenta años para el mundo que presencié la detonación de las bombas atómicas en Japón.

Por supuesto que, de los cuatro títulos, el de Aguirre es el que más directamente afecta a la historia mexicana que se ha construido y oficializado desde el discurso federal. Su historia sobre un marinero náufrago que se convierte en el primer europeo en unirse a una india americana se acerca a los versos aquellos de Walt Withman, en *The song of myself*, que confiesan: "*This hour I tell things in confidence, / I may not tell everybody but I*

will tell you". "Te diré", hablaría la novela de Eugenio, "que mi origen es distinto al que me han hecho creer, que puedo contar una leyenda diferente a la que otros han contado".

El orden en el que presentamos los análisis de las novelas no corresponde a las fechas de nacimiento de los autores, ni tampoco a las similitudes que comparten entre sí y de las que nos ocupamos en el capítulo segundo. Más bien, obedece a la necesidad de profundizar con cada uno en la parte humana de los protagonistas: de la soledad de un mexicano en el extranjero al despertar erótico de una joven, y del debate entre la moral y la pasión de un físico convertido en detective a la transformación en un hombre nuevo de un náufrago español.

Finalmente, la elección de un tema de estudio, y de los materiales de los que se valdrá, nunca deja de ser subjetiva. El que emprende un estudio como éste, con el que deberá "casarse" por un buen rato, tiene que hacerlo por entero gusto, por auténtico interés, porque todo lo que lee mueve una fibra profunda en su mente o en su corazón, y porque todo lo que escribe deberá tener también como objeto mover, aunque sea levemente, una fibra semejante en su lector.

Capítulo I

*De los héroes de bronce a los hombres reinventados:
la rehumanización de los personajes históricos*

Si hubiera que señalar una de las características más marcadas en la literatura latinoamericana (y mexicana, en consecuencia) de la segunda mitad del siglo XX, sin duda se tendría que hablar de la proliferación de novelas que abordan temas o reconstruyen escenarios históricos. La mayoría de los investigadores que se han dedicado a lo que se ha bautizado como “nueva novela histórica” (en términos de Fernando Aínsa y Seymour Menton) o “novela histórica contemporánea” (según María Cristina Pons) coinciden en señalar la década de los setenta como fecha de inicio de la renovación de un género que, como tal, había sido poco socorrido durante la primera mitad de este siglo.

La forma clásica de la novela histórica

De acuerdo con el estudio de Georg Lukács, intitulado precisamente *La novela histórica* y publicado alrededor de los años cuarenta, el género que hoy conocemos como novela histórica nació a comienzos del siglo XIX, en los años cercanos a la caída del imperio de Napoleón Bonaparte en Francia (1815). Aunque ya se podía encontrar una cierta temática histórica en novelas anteriores a esa fecha (como en *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole, de 1764), en la consideración de Lukács estas obras no buscaban “la refiguración artísticamente fiel de una concreta edad histórica”,¹ y no es sino Walter Scott (1771-1832) el que empieza a trabajar literariamente con escenarios históricos bien determinados.

La Revolución francesa y el ascenso y la caída de Napoleón tuvieron, evidentemente, amplias repercusiones políticas, económicas y sociales que afectaron no

¹ Gerog Lukács, *La novela histórica*, p. 15. Casi por deducción lógica, debería señalarse ésta como una de las características inalienables a una novela que pretenda considerarse “histórica”.

sólo a Francia, sino a Europa y aun a los países del continente americano. Pero, a nivel histórico, la lucha armada en contra de la monarquía absolutista tuvo una consecuencia todavía más palpable: hizo que la historia se convirtiera, finalmente, en una lucha de masas, y que las transformaciones sociales surgidas de estos conflictos dejaran de parecer un “fenómeno natural” al que era relativamente sencillo adaptarse. Hasta antes de la Revolución francesa, los ejércitos que luchaban en las guerras eran cuerpos profesionales especialmente entrenados para ello, mientras que, para defender la República, el gobierno revolucionario francés tuvo que recurrir al pueblo común y corriente y hacerlo protagonista directo de los acontecimientos históricos. En otras palabras, la comprensión de la historia dejaba de significar “en casos extremos, una alteración de ropaje” y se convertía “en vivencia y propiedad del campesinado, de las capas más bajas de la pequeña burguesía”.²

Si bien este cambio en la consideración de la historia se da principalmente en Francia, es algo curioso que el tipo de novela que alimentaría la nueva comprensión histórica surgiera en Inglaterra. En palabras de Nicomedes Sanz y Ruiz de la Peña —quien prologa una edición de *Ivanhoe*, de Walter Scott—, Inglaterra era, en ese entonces, un país con un desarrollo pacífico y expansivo, después de consumir su revolución burguesa a mediados del siglo XVIII, y esta relativa estabilidad posibilitaba que en él surgiera una nueva sensibilidad histórica concentrada en una configuración épica y objetiva del pasado. La apelación a recuerdos del pasado como necesidad y fundamento para entender el presente, unida al talento de un escritor que gustaba de observar atentamente los hechos del desarrollo social, sólo podía tener como consecuencia la creación de una novela como *Waverley* (1814), cuya publicación:

² *Ibidem*, p. 22.

[...] coincide con el recrudescimiento del sentimiento nacionalista y con la esperanza de ir por buen sendero hacia un mundo más justo y coordinado. Se ha firmado la paz con Francia, lo que da pábulo a fundamentar esperanzas en óptima cosecha de bienes de todo orden. No representan estas novelas escalones ascendentes hacia distintos momentos formativos ni tienen arraigo en experiencias personales. Son resultado de la elaboración de un talento sorprendente para la narración y de una capacidad superior para crear y describir personajes humanos. Marcan, en dos sentidos, un progreso fundamental en torno a la interpretación de la historia y a la descripción de la vida y las aspiraciones de la burguesía, escritas con dosificación poética y en franca oposición a los alegatos ampulosos de los historiadores, que escriben para un público especialmente capacitado para entender la historia como pieza oratoria, carente de emoción y de humanidad latente. Su mejor empeño se fundaba en brindar una descripción viva de un determinado periodo, dentro de un país también determinado, incrustado en el naciente racionalismo del siglo XIX anhelos, indumentaria y colorido antañones, a los que hacía revivir merced a un prodigio de fuerza poética, sin rigor científico, pero con calor de verdad, a veces más convencional que afectiva.³

Lo que más importa de la novela histórica de Scott no es sólo la narración de hechos históricos recogidos también en libros de otros géneros, sino “el despertar poético de los seres humanos que intervinieron en ellos. Importa permitir la vivencia de los motivos sociales y humanos por los cuales los hombres pensaron, sintieron y obraron tal como ocurrió en la realidad histórica”.⁴ Característica que no ha cambiado en la nueva novela histórica, desde Walter Scott: los escritores se han dado cuenta de que para hacer más humanos los acontecimientos históricos no sólo se debe conocer los dramas monumentales de la historia universal, sino a sus protagonistas, desde el más importante hasta el más ínfimo, aquél cuya participación tal vez no haya sido sino una mera coincidencia de tiempo y lugar.

México y la novela histórica del siglo XIX

Waverley, de Walter Scott, llegó a México en 1833, traducida por el poeta cubano-mexicano José María Heredia. Fue el primer título de una larga serie que incluiría, sobre

³ Nicomedes Sanz y Ruiz de la Peña, Prólogo a *Ivanhoe*, de Walter Scott, pp. 18-19.

todo, a autores franceses como Alexandre Dumas (*Los tres mosqueteros*, *El conde de Montecristo*), Alfred de Vigny (*Cinco de marzo*), Prosper Merimée (*Crónica del reinado de Carlos IX*), Eugène Sue (*Los misterios de París*) y Victor Hugo (*Nuestra Señora de París*). En consideración de Antonio Castro Leal, estas primeras décadas del siglo XIX son los años de la boga del romanticismo, corriente que “despertó en todos los pueblos un sentimiento nacionalista y, como consecuencia, un gran interés en la historia y las tradiciones nacionales, que muy pronto empezaron a ser asunto de narraciones en prosa y de cantos y leyendas en verso”.⁵

No hay que olvidar además el terreno político en el que este sentimiento nacionalista se incubaría en México: son los años posteriores a la consumación de la guerra de Independencia y el tiempo en el que la forma de gobierno del nuevo país oscilaba continuamente de un régimen republicano a uno absolutista en cuestión de días. Como sucedió con la Revolución francesa, la mexicana también acercó la historia a las grandes masas. Aunque el pueblo había participado ya en la lucha contra los conquistadores españoles, los casi tres siglos de paz que hubo durante la Colonia protegieron al pueblo novohispano de conflictos bélicos o de grandes cambios en las formas de gobierno. Cuando Miguel Hidalgo proclama la independencia de la Nueva España, recurre al pueblo para configurar su ejército y lo hace partícipe, en consecuencia, de los hechos que posteriormente consignarán los libros de historia.

Consumada la lucha independentista, México tuvo frente a sí la tarea de construirse una historia propia y un futuro que, parecía, nadie pensaba posible de alcanzar. El imperio de Agustín de Iturbide fracasó en su intento de construir una nación fuerte, como también

⁴ Georg Lukács, *Op. Cit.*, p. 42.

lo haría después la dictadura santannista. La aparición en la vida política y en la literaria de Ignacio Manuel Altamirano pareció, por fin, darle un rumbo definido a la lucha por la búsqueda de una identidad nacional que conciliara el ensoñado pasado indígena con los aborrecidos años de dominio español. El proyecto altamiranista de valerse de la literatura para construir una idea de nación parecía coincidir con la característica de las novelas de Walter Scott que Georg Lukács identifica: a saber, que la novela (particularmente la histórica) servía como medio ideal para que “la idea nacional sea asimilada por muy amplias masas” y para que surjan “las posibilidades concretas de que los hombres entiendan su propia existencia como algo históricamente condicionado, la posibilidad concreta de que vean en la historia algo que penetra profundamente en su existencia cotidiana, algo que les afecta inmediatamente”.⁶

De entre los nombres de escritores mexicanos de la época que escriben novela histórica, el de Vicente Riva Palacio quizá sea el más reconocido. “Creador de la novela de ambiente colonial”, como lo describe Emmanuel Carballo, “se documenta primero escrupulosamente para escribir sus novelas y, después, supedita lo certificado a lo verosímil”,⁷ como, veremos más adelante, hace también ahora la nueva novela histórica. “Influido por Altamirano, vio en la novela histórica, tan en boga, el medio eficaz para hacer llegar a las masas sus ideas y rematar así la segunda independencia de México, que, de otra manera, quedaría trunca sin el apoyo de las ideas.”⁸

⁵ Antonio Castro Leal, estudio preliminar a *La novela del México colonial*, p. 25.

⁶ Georg Lukács, *Op. Cit.*, pp. 21-22. También Seymour Menton señala, en su libro *La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992*, que la finalidad de la mayoría de los autores de novela histórica del XIX “fue contribuir a la creación de una conciencia nacional familiarizando a sus lectores con los personajes y los sucesos del pasado” (p. 36).

⁷ Emmanuel Carballo, *Diccionario crítico de las letras mexicanas del siglo XIX*, p. 210.

⁸ *Ibidem*.

La historia en la novela mexicana del siglo XX. La nueva novela histórica

Pese al fuerte gusto por la novela histórica durante el siglo XIX, la producción de obras de este género se reduce considerablemente durante la primera mitad del siglo XX. Con esto, no queremos decir que la historia dejara de ser fuente de inspiración para los novelistas, ni que las realidades sociales (vistas también como elemento histórico) cedieran su puesto a temas más individualistas. Como ejemplo de novelas que recurren a hechos históricos para construirse, basta mencionar *Los de abajo*, de Mariano Azuela, y *La sombra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán.

Sin embargo, en los años posteriores a la década de los treinta, la preocupación social de los novelistas no se enfocó tanto a hechos del pasado como a realidades más presentes y vigentes en el momento, experimentadas a menudo directamente por los escritores mismos, como la Guerra cristera en el caso de Juan Rulfo o el movimiento comunista en el de José Revueltas. Según Seymour Menton, en estos años, la búsqueda de la identidad nacional siguió siendo una preocupación importante, pero en lugar de concentrarse en el pasado, volvió sus ojos a los problemas contemporáneos, como la confrontación de la ciudad como centro de civilización y del campo como territorio de la barbarie, la explotación socioeconómica y, en algunos países, los problemas raciales.

Para el mismo Menton, el renacimiento de la novela histórica en América Latina se debe a la necesidad de los escritores de comprender las causas y los resultados de las continuadas crisis políticas y económicas que han sacudido al continente durante el siglo XX. A su juicio, el punto de partida y el factor más importante de la producción de novelas históricas contemporáneas fue la cercanía de la celebración del quinto centenario del descubrimiento de América, pero tal vez, en el caso concreto de México, habría que señalar otro hecho: la matanza de estudiantes del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco.

De manera similar a como hizo la Revolución francesa, la matanza de estudiantes acercó al pueblo a una realidad social que permanecía más o menos oculta a sus ojos, manipulada por un gobierno que no podía arriesgarse a perder fortaleza por ninguna causa. El 2 de octubre significó una confrontación directa con una realidad paralela a la proclamada por los medios oficiales y trajo como consecuencia una necesidad colectiva de romper con un sistema autoritario que demostraba que no le importaba manipular la información a su conveniencia. Los primeros ejemplos de esta necesidad de indagar en los acontecimientos verdaderos fueron las crónicas testimoniales contemporáneas, como *La noche de Tlatelolco* (1971), de Elena Poniatowska, también consideradas por algunos críticos como novelas testimoniales. En esta reinterpretación no sólo han participado la crónica y la novela testimonial, sino también otros géneros, como el ensayo, y otros escritores que no vivieron directamente los hechos.

Sin embargo, y volviendo a los márgenes de la novela histórica, habría que mencionar el nombre de quienes han sido considerados como los precursores de la hoy llamada novela histórica contemporánea. Aunque se podría hablar de *El señor presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias, la primera obra que ha sido “oficialmente” considerada como tal es *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, publicada en el ya lejano año de 1949. Junto con ésta, otras dos novelas le otorgan el papel de precursor a Carpentier, y son *El siglo de las luces* (1962) y *Concierto barroco* (1974). Aunque ya las tres novelas poseen los rasgos que caracterizan a la nueva novela histórica (y de los cuales hablaremos más tarde), es en *El arpa y la sombra* (1979) en la que la construcción de su personaje protagónico, Cristóbal Colón, obedece claramente a la intención desmitificadora de los grandes nombres de la historia que los nuevos novelistas históricos han proclamado en sus obras.

Al nombre de Carpentier, deben unirse los de otros dos novelistas cuyas obras son parte de la trilogía fundamental de la corriente en América Latina. Uno de ellos es Mario Vargas Llosa, quien empezaba a ensayar con el género en *Conversación en la catedral* (1969), pero es en *La guerra del fin del mundo* (1981) cuando mejor maneja los recursos de la novela histórica de este fin de siglo. Menton menciona como otro precursor a Augusto Roa Bastos con *Yo, el supremo* (1974), pero la mayoría de quienes se han dedicado a estudiar esta nueva tendencia de reescritura de la historia coinciden en que *Terra Nostra* (1975), de Carlos Fuentes, es la primera novela que se puede identificar ya plenamente como nueva novela histórica. A decir de Fernando Aínsa en su ensayo “La reescritura de la historia”, Fuentes “ha sido el primero en dismantelar de un modo programático y total la novela histórica tradicional”, y con *Terra Nostra* “inauguró la corriente de obras donde los hechos históricos, si bien son reconocibles, han sido integrados a la ficción a través de un tratamiento de deformación y adulteración deliberada”.⁹ Desde el título de la novela, parece asomarse una intención de poder reinterpretar lo que es esta “tierra nuestra”, incluyendo su pasado confuso y a menudo olvidado.

En esta reinterpretación de la historia, puede observarse también una tendencia de los escritores a aspirar a una igualdad con sus colegas de otros países. Si bien anteriormente, y como veremos más adelante, la literatura mexicana solía limitarse a recrear escenarios físicos conocidos de primera mano por el escritor, en el auge de la nueva novela histórica también se presenta una tendencia a sacar de las fronteras nacionales las historias que se recrean. Así pues, los autores ya no tienen por qué limitarse a las historias de México y sus acontecimientos, sino que también sienten la libertad de acercarse al

⁹ Fernando Aínsa, “La reescritura de la historia”, p. 15.

pasado de otros países y sumergirse en ellos, sea que no conserven ningún lazo con su país natal o que éste esté bastante escondido, terciado entre la herencia del país colonizador.

El papel de la historia en la novela mexicana de las últimas décadas del siglo XX no ha encontrado un límite temporal en el que detenerse. Puesto que los límites que señalan qué es una novela histórica no han sido claramente delimitados (como se verá en el siguiente apartado), también se habla de novela testimonial. En el caso de nuestra historia, podría pensarse que la novela histórica debe detenerse en el último conflicto armado en el que México ha participado (a saber, la Segunda Guerra Mundial), y novelas que reflejen acontecimientos posteriores, más cargados de política, deberían ser consideradas como testimoniales.

Pero sin hacer demasiado caso al epíteto que la acompañe, las obras que se empeñen en la reinterpretación del pasado de nuestro país y del mundo entero seguirán apareciendo mientras siga presente en los novelistas —y en el público lector que acoja los libros— la necesidad de construir una nueva idea de nación que les permita explicarse la historia para hallar en ella las claves del tiempo presente.

¿Qué es una novela histórica contemporánea?

El término “nueva novela histórica” se acuñó a partir de la analogía hecha con el de “nueva novela hispanoamericana”, propuesto a su vez por Carlos Fuentes en su ensayo *La nueva novela hispanoamericana* (1969), acogido gustosamente por una crítica literaria que “se enfrentaba repentinamente con una narrativa en la que ya no se desarrollaba la temática conocida y que, bajo la influencia de los autores franceses del *Nouveau Roman*, así como

de varios narradores estadounidenses como Joyce (*sic*), Faulkner y Dos Passos, empleaba técnicas narrativas innovadoras”.¹⁰

Hasta antes de la aparición de este concepto, era relativamente fácil definir qué era una novela histórica. Por lógica, se deducía que debía tratarse de una obra situada en el pasado, en la que apareciera claramente retratado un determinado acontecimiento considerado como histórico y en la que algunos de los personajes fueran héroes cuya existencia y participación en el acontecimiento fuera comprobable, todo relatado con detalle y sin alterar en lo más mínimo lo que la historiografía consignaba. En resumen, una novela histórica decimonónica debía sujetarse a tres restricciones tajantes que Brian McHale identifica en su libro *Postmodernist fiction*, a saber: no desmentir el discurso histórico oficial, no caer en anacronismos y no contradecir la lógica y las leyes naturales del mundo real en la recreación del ficticio.

Autores como Avron Fleishman o Enrique Anderson Imbert señalaban con facilidad cómo podía identificarse una novela histórica partiendo simplemente de la fecha de nacimiento del autor de la misma. En 1951, Anderson Imbert señalaba, en su ensayo “Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX”, que debería llamarse “ ‘novelas históricas’ a las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista”.¹¹ Más radical todavía es la definición de Fleishman que, en *The English Historical Novel*, excluía de la clasificación de históricas a todas las novelas cuya acción no estuviera separada del autor por lo menos por dos generaciones.

La nueva novela histórica no es, con mucho, tan fácil de sujetar temporalmente. En *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, Seymour Menton decide que

¹⁰ Ute Seydel, “Ficción histórica en la segunda mitad del siglo XX: conceptos y definiciones”, p. 53.

¹¹ Enrique Anderson Imbert, “Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX”.

“para analizar la reciente proliferación de la novela histórica latinoamericana, hay que reservar la categoría de novela histórica para aquellas novelas cuya acción se ubica total o por lo menos predominantemente en el pasado, es decir, en un pasado no experimentado directamente por el autor”,¹² y deja fuera a obras a las que él mismo reconoce una dimensión histórica pero que abarcan parcialmente un periodo vivido por los escritores, como es el caso de *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, o *Conversación en la catedral*, de Mario Vargas Llosa. Lo mismo hace con *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, puesto que la última generación familiar de los personajes de la novela coincide con la del autor. Para fines prácticos, acogeremos también estos límites en el análisis de los títulos elegidos; sin embargo, no dejaremos de reconocer la validez de otras voces críticas que claman por prolongar la historia hasta momentos más cercanos a los actuales, como las de Léon François Hoffman (*Le roman haïtien. Idéologie et structure*) o David Cowart (*History and the contemporary novel*).

Aparte de diferenciarse de su modelo ancestral en los límites temporales de análisis, la nueva novela histórica también se separa de él en cuanto a su modo de acercarse a la inspiración que le da la historia. La relectura de la historia nacional o mundial que se propone a partir de estos textos no sólo consiste en dar crédito a formas de investigación histórica menos socorridas como la crónica o la narración oral, sino que, a modo de las ideas de Aristóteles en su *Poética*, los autores escriben una versión alterna a las fabricadas por el discurso oficial, contando las cosas no como sucedieron, sino como pudieron o debieron haber sucedido, algo que, como vimos, iría totalmente en contra de las ideas propugnadas por la novela histórica tradicional, cuya fidelidad a la historia no necesitaba prueba.

¹² Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, p. 32.

Según Fernando Aínsa, la relectura propuesta por la nueva novela histórica responde principalmente a dos tendencias. Una de ellas es la de saciar en las visiones alternas de la historia una necesidad de recuperar un origen, como veremos que hace la novela *Gonzalo Guerrero*, de Eugenio Aguirre. Pero la más explícita de las dos tendencias es la del historicismo crítico, es decir, aquélla que “trata de dar sentido y coherencia a la actualidad desde una visión crítica del pasado. La historia se relee en función de las necesidades del presente”.¹³ Con este enfoque, no se pretende justificar la situación actual de un país ensalzando a los fundadores y sus “maravillosos” proyectos que, por alguna razón que se ha perdido en el mar de los tiempos, no funcionaron, sino más bien lo contrario: en ese pasado histórico antes incuestionable, se encuentran las causas del tiempo contemporáneo. No se trata de fabricar nuevos culpables, sino de asimilar el presente como una consecuencia del pasado, un pasado que no es tan perfecto como se enseña a los niños en la escuela, que “no es una edad de oro que se quiera recuperar”, según palabras de Mario J. Valdés.

A esta corriente se apegan la gran mayoría de las novelas históricas contemporáneas que recurren a los nombres verdaderos de sus protagonistas en sus narraciones. Si bien el cuestionamiento de la legitimidad histórica puede hacer justicia a personajes tradicionalmente olvidados, marginados o condenados por el discurso oficial (como Guerrero en la novela de Aguirre, o Iturbide en *La corte de los ilusos*, de Rosa Beltrán, o Santa Anna en *El seductor de la patria*, de Enrique Serna), también puede servir para restablecer otras verdades históricas que se han conservado enterradas detrás de la versión oficial. Para Noé Jitrik, “la historia no es un mero y pasivo y obvio depósito de información novelable; todo lo que la recorre y modifica en las concepciones que la rigen determina

¹³ Fernando Aínsa, *Op. Cit.*, p. 18.

también finalidades que la novela puede perseguir”.¹⁴ La posibilidad de hallar contradicciones entre los mismos documentos oficiales (es decir, lo que constituye la llamada corriente “revisionista”) da lugar a la aparición de “lagunas” que los escritores pueden llenar en novelas históricas que cuestionan el discurso de un poder que la historiografía defiende, ya de por sí, de modo imperfecto.

En su libro *A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Linda Hutcheon señala que la metaficción historiográfica (término con el que ella define a la nueva novela histórica) “*suggests that truth and falsity may indeed not be the right terms in which to discuss fiction. [...] Postmodern novels like Flaubert’s Parrot, Famous Last Words and A Maggot openly assert that there are only truths in plural, and never one Truth; and there are rarely falseness per se, just others’ truth*”.¹⁵

Para lograr la construcción de tales verdades otras, tanto la investigación como la escritura de novelas históricas han dejado de lado los documentos oficiales como única fuente de datos y se han abierto a la aceptación de nuevas fuentes de inspiración. Estas nuevas fuentes pueden incluir desde los registros parroquiales, como listas de bautizos, matrimonios y entierros, hasta los libros de leyendas y tradiciones, e incluso se lucha ahora por darle validez a la historia oral y a la memoria colectiva, que muy a menudo pueden contradecir a lo impuesto por la memoria oficial. Con la formación del concepto de “microhistoria”, Luis González y González puso en vigor la validez de las versiones populares de la historia, ocupadas de un tiempo parcial en el devenir histórico de un pueblo, y en el que los elementos primordiales para la afirmación de los conocimientos así contruidos van de las creencias, las devociones y las conductas religiosas hasta las fiestas

¹⁴ Noé Jitrik, *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, p. 85.

¹⁵ Linda Hutcheon, *A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, p. 109.

y las costumbres diarias. Para la microhistoria, también llamada historia patria, local, regional o *petite histoire*,

[...] lo importante no es el tamaño de la sede donde se desarrolla sino la pequeñez y cohesión del grupo que se estudia, lo minúsculo de las cosas que se cuentan acerca de él y la miopía con que se las enfoca. [...] Y en general es *vox populi* que una de las justificaciones de la microhistoria reside en que abarca la vida integralmente pues recobra a nivel local la familia, los grupos, el lenguaje, la literatura, el arte, la ciencia, la religión, el bienestar y el malestar, el derecho, el poder, el folklore; esto es, todos los aspectos de la vida humana y aun algunos de la vida natural.¹⁶

Como método historiográfico, la microhistoria suele escribirse sin tantas pruebas como lo exigiría su carácter científico. Dado que su campo de trabajo son más bien comunidades pequeñas, sus fuentes de información suelen ser los testimonios directos y la fuentes literarias, la historia de las construcciones y los ajueres tradicionales, entre otras.

Del mismo modo, no todas las novelas históricas contemporáneas son escritas a partir de una investigación exhaustiva y rigurosa del pasado histórico. La libertad que se toman los escritores actuales para recrear los acontecimientos o las épocas en las que sitúan sus obras, mucho mayor que la de los escritores del XIX, también influye en el grado de verdad y de verosimilitud que finalmente tendrán los libros así escritos. Las novelas de Fernando del Paso, como *Noticias del imperio*, suelen ser tomadas como ejemplos de una documentación histórica minuciosa que respalda la creación de la novela y que, en ocasiones, puede conllevar el riesgo de convertir a la obra de ficción en un libro de historia o, en el mejor de los casos, en una biografía novelada. Sólo los recursos propios del escritor de ficción son los que finalmente determinarán el destino de la obra así concebida, el resultado de lo que Del Paso considera, respecto de su novela, una especie de carrera entre la imaginación y la documentación.

¹⁶ Luis González y González, *Invitación a la microhistoria*, p. 29.

En el extremo contrario a la documentación minuciosa, aparecen las novelas que Seymour Menton denomina “pseudohistóricas” y en las que, a decir de Fernando Ainsa, que también las incluye en su estudio, “todo se inventa, sin documentación ni lectura de libros de historia a los que se considera como ‘mentirosos’”.¹⁷ En este tipo de novelas, el escritor a veces sólo recrea el ambiente y los acontecimientos en los que coloca a sus personajes sin consultar fuentes y guiándose exclusivamente por el instinto y la imaginación (como Alberto Ruy Sánchez en *Los nombres del aire*), y, en otras ocasiones, recurre a la “invención” de documentos y modalidades expresivas propios del historicismo, como la crónica, los testimonios o, aun, las cartas de relación para revestir de veracidad a sus creaciones. Finalmente, el resultado suele ser uno mismo: “lo apócrifo no es ajeno a la verdad histórica, aunque la historicidad se convierta en falsificación”.¹⁸

Tal atrevimiento a asaltar la historia hasta llegar a dejar de lado todo lo que con el tiempo se ha ido imponiendo no puede restarle valor artístico a la nueva novela histórica, puesto que su objetivo primario no es, en ningún caso, construir una verdad única que no pueda, ni deba ser cuestionada. “*Literature is not a discourse that can or must be false...*” dice Linda Hutcheon en su libro *A Poetics of Postmodernism...* “*It is a discourse that, precisely, cannot be subjected to the test of truth; it is neither true or false, to rise this question has no meaning: this is what defines its very status as ‘fiction’*”.¹⁹ Pronunciándose en el mismo sentido, Reynaldo Arenas se pregunta, en *El mundo alucinante*, qué es la historia además de una fila de datos de batallas, cifras y hechos ordenados cronológicamente. Para Georg Lukács, lo que era más importante en la novela histórica era “*probar con medios poéticos la existencia, el mero ser de las circunstancias y las figuras*

¹⁷ Fernando Ainsa, *Op. Cit.*, p. 21.

¹⁸ *Ibidem*, p. 22.

históricas”;²⁰ sin embargo, la forma contemporánea de esta novela no necesita dar fe de tales pruebas, sino que plantea la existencia de otras circunstancias y otras figuras históricas y, por lo tanto, de otras consecuencias, que podrían haber sido olvidadas a propósito, en aras de construir un panteón de héroes y un registro de acontecimientos dignos de una enciclopedia. La nueva novela histórica podría ofrecer una buena respuesta a la pregunta de Arenas: la historia debe reflejar las causas y no sólo los efectos, no limitarse a lo visible sino penetrar en los impulsos y los motivos que la hicieron convertirse en la realidad que hoy conocemos. Y para hacerlo no debe importar si se vale de historias orales, documentos inventados o de la simple e impenetrable imaginación de un novelista.

Las transformaciones estructurales: del discurso canónico a la polifonía y la metaficción

Una de las transformaciones más obvias que se pudo observar en la literatura de la primera mitad del siglo XX fue, sin duda, el cambio en las estructuras narrativas. Prácticamente, todo el género novelístico dejó atrás la construcción canónica de su discurso para dar paso a estructuras circulares, quebradas, o como la imaginación del novelista plantee su narración. La nueva novela histórica no es la excepción en esta transformación y, a diferencia de lo que se apreciaba en su antecesora del XIX, ya los relatos considerados históricos no necesariamente tienen que partir desde el mismo tiempo pasado que abordarán en su argumento.

Analizando los títulos de novelas históricas de reciente aparición, no es difícil encontrar personajes anclados en una época más cercana al presente que al pasado histórico que narran. Su presencia puede darse a partir de cartas, diarios, investigaciones o libros

¹⁹ Linda Hutcheon, *Op. Cit.*, p. 109.

²⁰ Georg Lukács, *Op. Cit.*, p. 43.

escritos dentro del libro mismo. Incluso hay casos en los que esa época cercana irrumpe no en el libro leído, sino en otro posterior que le da explicación y continuación.²¹ Aunque en la forma clásica estos personajes contemporáneos pudieran determinar la exclusión de la novela de la clasificación de histórica, en la novela contemporánea no sucede así: esos personajes a menudo son la guía para que el lector se adentre en esas verdades otras que se intenta poner de manifiesto.

Fernando Ainsa, en “La reescritura de la historia”, señala como una de las características de la nueva novela histórica esta superposición de tiempos diferentes, pero aclara que no sólo se limita a épocas pasadas: “Hay un tiempo novelesco —presente histórico de la narración— sobre el cual inciden otros tiempos. Las interferencias pueden ser del pasado, pero también del futuro en forma de anacronías deliberadas”.²² Ya la interferencia de varios pasados contradice las normas clásicas de la novela histórica, pero la intromisión de un futuro que *per se* no es real podría parecer demasiado: no hay que olvidar que, según McHale, una de las restricciones a las que debía someterse este tipo de novelas era que no se debía contradecir la lógica y las leyes naturales del mundo real, es decir, “*historical fictions must be realistic fictions; a fantastic historical fiction is an anomaly*”.²³

¿Cómo podría entonces explicarse el papel de *Terra Nostra* como la primera novela histórica contemporánea si parte de su argumento está situado en 1999, veinticuatro años después del momento de su redacción? Fernando Ainsa explica que, en esta superposición de tiempos, las novelas históricas pueden prolongarse en novelas de anticipación. La intromisión de un futuro supuesto, junto con la utilización de la parodia y lo grotesco, actúan como un contrapunto a la fidelidad histórica, no para modificarla realmente, sino

²¹ Véase, por ejemplo, *Los nombres del aire* y *En los labios del agua* de Alberto Ruy Sánchez.

²² Fernando Ainsa, *Op. Cit.*, p. 23.

para transfigurarla en su interpretación. Para Brian McHale, esta intromisión del futuro es algo casi natural en la novela histórica contemporánea. Cuando un personaje histórico sale de su marco de referencia real y entra en uno ficticio, rompe una frontera ontológica. En la novela histórica clásica, este rompimiento debía hacerse tan sutil como fuera posible, pero en la nueva novela histórica (o ficción posmodernista, según sus términos) sucede lo contrario:

Postmodernist fiction seeks to foreground the "inner structure" of its fictional world by making the transition from one realm to the other as jarring as possible. This it does by violating the constraints on "classic" historical fiction: by visibly contradicting the public record of "official" history; by flaunting anachronisms; and by integrating history and the fantastic. Apocryphal history, creative anachronism, historical fantasy—these are typical strategies of the postmodern revisionist historical novel. The postmodernist historical novel is revisionist in two senses. First, it revises the content of the historical record, reinterpreting the historical record, often demystifying or debunking the orthodox version of the past. Secondly, it revises, indeed transforms, the conventions and norms of historical fiction itself.²⁴

Esta integración del pasado histórico con la fantasía del futuro no tiene otro objeto que el de hacer mayor la duda primigenia de qué es lo ficticio y qué es lo real en las narraciones históricas. En el caso de las novelas de anticipación, la duda no sólo se limita a lo que es real y lo que es "sobrenatural", sino a lo que es "sobrenatural" y a lo que es históricamente real.

La multiplicación de tiempos narrativos a menudo implica una multiplicación de puntos de vista que, de acuerdo con el concepto de dialogismo de Mijail Bajtín, proyectan también una variedad de interpretaciones de los sucesos, los personajes y la visión del mundo. El discurso dialógico de la nueva novela histórica impide, en consecuencia, acceder a una verdad histórica única e incuestionable, pues los diferentes puntos de vista pueden plantear versiones incluso contradictorias.

²³ Brian McHale, *Postmodernist fiction*, p. 88.

Otro tipo de multiplicidad presente en la novela histórica contemporánea no sólo tiene que ver con voces narrativas, sino también con recursos discursivos, o lo que Bajtin señala como heteroglosia. Las modalidades discursivas no sólo pueden incluir otras formas narrativas ya más o menos clásicas en la novela, como las cartas, sino el lenguaje y los registros de otros géneros totalmente alejados del novelesco. Títulos como *Gonzalo Guerrero* o *La noche oscura del niño Avilés*, de Edgardo Rodríguez Juliá, incluyen en su escritura fragmentos de crónicas —apócrifas o verdaderas— que disfrazan de historicismo su textualidad, mientras que otros autores como Jorge Volpi, en *En busca de Klingsor*, recurren al ensayo científico como un modo de profundizar en el tema de sus escritos.

Algunas veces, la inclusión de otros discursos hace evidente para el lector la tradición literaria que respalda al escritor de novela histórica. Presente en forma de citas, alusiones e, incluso, “reescritura” de otras novelas anteriores, la intertextualidad suele aparecer en la novela histórica contemporánea en los tres modelos que identifica Gérard Genette en su libro *Seuils*, a saber: la presencia nostálgica de textos sobre la historia de la cultura o el orden perdidos, la superación del texto anterior en huellas claramente identificables y la apropiación transformadora o el sincretismo intertextual entre el texto anterior y el que se está leyendo.

Entre los rasgos distintivos de la nueva novela histórica que Seymour Menton identifica, aparece también la metaficción o, en otras palabras, los comentarios del narrador sobre el proceso de escritura. Aunque es un rasgo que se puede hallar ya en novelas tan clásicas como *Don Quijote* o *Tristram Shandy*, en consideración de Menton fue Jorge Luis Borges quien lo hizo popular al incluir en sus narraciones frases parentéticas y notas a pie de página que hicieran referencia a la labor del escritor. Muchos autores del *Nouveau*

²⁴ *Ibidem*, p. 90.

Roman también practicaron esta reflexión, ya fuera incluyéndola dentro de sus obras de ficción o en libros de ensayos por separado, como *Pour un nouveau roman*, de Alain Robbe-Grillet. El objetivo de este cuestionamiento no llega sólo a buscar un conocimiento más profundo de la labor artística del autor, sino que, particularmente en el caso de la novela histórica, tiene también un fondo inquisitivo sobre una verdad única a la que es imposible llegar pues, como señala Ute Seydel en su ensayo “Ficción histórica en la segunda mitad del siglo XX”: “La metaficción subvierte no solamente las estrategias escriturales de las novelas realistas, románticas o históricas del siglo XIX, escritas según los modelos narrativos europeos decimonónicos, sino también la exigencia de verosimilitud a la que correspondían estos modelos. Pone además en tela de juicio la pretensión de los novelistas decimonónicos de contar la verdad”.²⁵

Transformaciones de los personajes: del “individuo histórico universal” a los héroes de bronce

En vista de que la novela histórica tradicional no debía contradecir el discurso oficial ni tampoco cuestionar la imagen que se había forjado de los héroes nacionales, los personajes protagónicos de novelas como las de Walter Scott solían ser ficticios pero tan admirables como los héroes verdaderos: eran lo que Lukács llama “individuos histórico-universales”, es decir, un representante de una de las varias clases y capas sociales en lucha, poseedor de los rasgos generales progresivos de la sociedad entera de su época. Los héroes históricos de Scott, por su parte, compartían “algunos rasgos individuales y peculiares que se sitúan en

²⁵ Ute Seydel, *Op. Cit.*, p. 69.

una complicada y viva conexión con la época en que viven, con la corriente que representan y que se esfuerzan por llevar a la victoria”.²⁶

Si lo que importa a la novela histórica tradicional “no es la ulterior narración de los grandes acontecimientos históricos, sino el despertar poético de los seres humanos que intervinieron en ellos”²⁷ y limita la participación de sus personajes a seres marginales para respetar la integridad de los grandes héroes, a la nueva novela histórica sí le importan los acontecimientos trascendentales y no se limita a configurar personajes a partir sólo de los ilustres desconocidos, sino que asalta las biografías de los héroes y los saca de las estatuas y los libros de texto para convertirlos en seres humanos falibles y mortales.

En una comparación que puede parecer hasta curiosa, Seymour Menton equipara esta tendencia de la novela del XIX de retratar personajes marginales con lo que hace ahora la investigación historiográfica, que antes solía dedicarse sólo a los grandes héroes. “Mientras los historiadores del siglo XIX concebían la historia como resultado de las acciones de los grandes emperadores, reyes u otros líderes, los novelistas decimononos escogían como protagonistas a los ciudadanos comunes, los que no tenían historia”, explica Menton. “En cambio, mientras los historiadores de orientación sociológica de fines del siglo XX se fijan en los grupos aparentemente insignificantes para ampliar nuestra comprensión del pasado [...], los novelistas de fines del siglo gozan retratando *sui generis* a las personalidades históricas más destacadas”.²⁸ Este asalto a la biografía de los héroes históricos, la abolición de la “distancia épica” que menciona Bajtín, es otro de los recursos de la nueva novela histórica para despojar a la historia del rigor y la jerarquía científicos que parecen alejarla de la comprensión de los lectores comunes y corrientes. Los recursos

²⁶ Georg Lukács, *Op. Cit.*, p. 48.

²⁷ *Ibidem*, p. 42.

estilísticos de los que se valen los escritores pueden tener que ver con modos de narración o con darle una voz viva a esas estatuas de bronce que adornan las calles, pero su objetivo último siempre será dotarlos de una intimidad humana que los haga “bajar de su pedestal”, como dice Fernando Aínsa.

Ahora bien, el trabajo de los novelistas sobre la intimidad de un personaje histórico al grado de cambiar de forma deliberada lo que oficialmente se sabe de él no es exclusivo de la novela histórica contemporánea. De hecho, ya Georg Lukács en *La novela histórica* hablaba de lo que Alfred de Vigny hacía en sus novelas, que se oponían por completo a la composición de las de Scott. De Vigny, dice Lukács, “proclama la libertad del escritor para transformar los hechos históricos y los hombres agentes de la historia. Esa libertad de la fantasía poética consiste en que la verdad de los hechos ha de retroceder ante la verdad de la idea que cada una de ellas (las figuras históricas) ha de representar a los ojos de la posteridad”.²⁹ En los principios poéticos de De Vigny, la fantasía popular tiene todo el derecho de transformar la realidad histórica como más le guste, incluso en lo que se refiere a los personajes de la historia. Opuesto radicalmente a la concepción del héroe histórico de Scott, Alfred de Vigny también construye modelos de comportamiento con sus personajes, pero éstos son distintos, son humanos: “Los grandes personajes históricos son los héroes de sus novelas y, efectivamente, se representan, de acuerdo con el trabajo de la fantasía popular, mediante una serie de anécdotas pintorescas adobadas de reflexiones morales”.³⁰

Respecto de este trabajo de caracterización de la novela histórica tradicional, Brian McHale señala la existencia de ciertos momentos y lugares en los que se cruzan el mundo real y los personajes meramente ficticios. Él los llama “áreas oscuras”, y reconoce que son

²⁸ Seymour Menton, *Op. Cit.*, p. 43.

²⁹ Georg Lukács, *Op. Cit.*, p. 80.

las áreas en las que un escritor puede permitirse una mayor libertad de imaginación. En la novela histórica clásica, hay por lo menos dos normas para identificar esas áreas oscuras en las que los autores trabajaban. Algunas novelas tratan la vida interior de los personajes históricos como áreas oscuras y pueden penetrar en ella puesto que la historiografía oficial no suele recoger este tipo de datos; otras, por el contrario, consideran inaccesible ese mundo interior, y presentan a los héroes reales sólo por fuera, reservando la descripción de vidas interiores exclusivamente para los personajes ficticios.

Estas áreas oscuras siguen existiendo en la nueva novela histórica, pero las normas que rigen su uso ya no son las mismas. La novela que contradice la historia oficial suele trabajar en dos sentidos, identificados también por McHale, en los que las áreas oscuras tienen papeles muy especiales. "*Apocryphal history*", dice, "*contradicts the official version in one of two ways: either it supplements the historical record, claiming to restore what has been lost or suppressed; or it displaces official history altogether*".³¹ Las áreas oscuras juegan en cada sentido un papel distinto. En el primer caso, actúan como en la novela tradicional, pero también pueden hacer una parodia de lo que se deduce del personaje, e incluso carnavalizar y satirizar su comportamiento histórico. En el segundo, se cruza los límites de las áreas oscuras, y la imaginación del escritor también trabaja sobre los hechos consignados por el discurso oficial, a los que opone una versión radicalmente distinta. En este ejercicio nacen otros recursos estilísticos que se han hecho ya parte tradicional de la nueva novela histórica.

³⁰ *Ibidem*, p. 81.

³¹ Brian McHale, *Op. Cit.*, p. 90.

La parodia, el anacronismo, el pastiche... los recursos del lenguaje y la imaginación

Aun cuando proclamaba la fidelidad como una parte indispensable de la novela histórica, Walter Scott admitía que había un “anacronismo necesario que da a sus seres humanos una expresión clara de los sentimientos y las ideas acerca de conexiones históricas reales que los hombres de la época representada no pueden haber poseído con semejantes claridad y precisión”.³² Ese anacronismo necesario ha sido “heredado” por la nueva novela histórica y conservado en su sentido más puro en lo que McHale llama “anacronismo creativo”. Uno de los lugares en los que es más sencillo identificarlo es en la configuración psicológica de los personajes, especialmente los protagónicos. Desde las novelas de Scott, la visión de la época por parte de los personajes a menudo está permeada por la visión del escritor, consciente como es de las consecuencias o del desarrollo posterior de los hechos que consigna. Hoy en día, conforme se ha ido desarrollando esta conciencia de la posteridad, los personajes de la nueva novela histórica a menudo se revelan sabedores del futuro que les depara la historia: como orígenes de una nueva raza, como traidores traicionados, como villanos contruidos en aras de explicaciones necesarias para comprender el tiempo presente.

Para críticos particularmente exigentes como John Gardner o Gerald Graff, esta contaminación anacrónica de relatos que se pretenden históricos es una traición imperdonable hacia el registro oficial. Todavía menos aceptables serían entonces otros recursos a nivel estilístico, como son el pastiche y el arcaísmo, o la sátira y la parodia.

En cuanto trabajan sólo sobre el vocabulario, el pastiche y el arcaísmo suelen ser utilizados como un recurso para teñir de antiguo un texto que se desarrolla en épocas pasadas. “Con el *arcaísmo* se intenta un retorno “literal” a lo que era la escritura del pasado

(crónica, cartas, documentos)”, explica Fernando Ainsa en “La reescritura de la historia”, “mientras que en el *pastiche* el escritor se funde en los moldes de la antigua escritura”.³³ Evidentemente, es difícil lograr una reconstrucción lingüística tan fiel a las épocas pasadas que se tenga la impresión de leer un texto con siglos de antigüedad. Cuando no se logra tal mimetismo del lenguaje, los escritores pueden recurrir a evidenciar la imposibilidad de imitar el lenguaje de otros años, y deformar el modelo para construir una parodia de tales textos.

En su ensayo “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, Linda Hutcheon señala que, en cuanto que implica una superposición de textos, “la parodia representa a la vez una desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado”.³⁴ Sin embargo, la parodia no debe considerarse sólo como un recurso cómico-burlesco, sino, como lo sugiere su etimología primera, como “contra-canto” o canto paralelo, que supone, tratándose de la novela histórica, un comentario crítico o una visión diferente sobre una textualidad asumida y difundida. “La novela histórica no es, entonces, más que una variante sobre un modelo previo”, dice Fernando Ainsa, “no es más que el intento de escribir y reescribir obsesivamente un texto antiguo para enriquecer el continuo de la literatura”.³⁵

En consideración de Brian McHale, la ficcionalización de la historia implica de por sí la aceptación de esa historia como una forma de discurso ficticio. ¿Quién puede asegurar que las cosas sucedieron tal como se ha dicho y quién puede comprobar los hechos que se han adjudicado a tal o cual personaje, hoy alabado o despreciado? Como hemos visto, la

³² Georg Lukács, *Op. Cit.*, p. 65.

³³ Fernando Ainsa, *Op. Cit.*, p. 27.

³⁴ Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, p. 177.

³⁵ Fernando Ainsa, *Op. Cit.*, pp. 28-29.

nueva novela histórica se preocupa sobre todo por cuestionar la univocidad del discurso historiográfico en aras de lograr un mejor entendimiento de la situación de los países en los que surge o del mundo en general. La novela histórica contemporánea no busca imponer una nueva verdad, sino más bien quiere averiguar de quién proviene la verdad que hoy se conoce. Finalmente, como Aínsa lo señala, ésta es la característica más importante de la nueva novela histórica: “buscar entre las ruinas de una historia desmantelada por la retórica y la mentira al individuo auténtico perdido detrás de los acontecimientos, descubrir y ensalzar al ser humano en su dimensión más auténtica, aunque parezca inventado... aunque en definitiva lo sea”.³⁶

³⁶ *Ibidem*, p. 31.

Capítulo II

Cuatro novelistas, tres generaciones, una corriente

Uno de los indicios más claros del predominio de la nueva novela histórica a partir de los últimos años de la década de los setenta, aparte del número creciente de títulos que aparecen en las librerías, es el rango generacional de los escritores que han cultivado el género, no sólo en Latinoamérica sino en México particularmente. Para cuando Seymour Menton publica su libro *La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992*, ya se podían identificar nombres de cuatro generaciones distintas que se dedicaban a esta corriente. En la primera, Menton menciona a Alejo Carpentier (1904-1980); en la segunda, a Carlos Fuentes (1929) y a Mario Vargas Llosa (1936); en la tercera, a Reynaldo Arenas (1943-1990) y a Herminio Martínez (1949), y en la cuarta a Martín Caparrós (1957). Evidentemente, el tiempo ha pasado y nuevos nombres de escritores se han agregado a la lista.

Por razón misma de sus años de nacimiento, las dos primeras generaciones han sido mucho más estudiadas que las más recientes, y en nuestro país ésta no es una excepción. Limitando el campo a los novelistas mexicanos —como es el fin de este estudio—, en la tercera generación que Menton delimita, podría incluirse también a Eugenio Aguirre (1944), autor de una de las primeras novelas mexicanas que entra ya dentro de los límites de la nueva novela histórica: *Gonzalo Guerrero*. En la cuarta, la de los nacidos en los cincuenta, colocaríamos también a Alberto Ruy Sánchez (1951) y a David Martín del Campo (1952). Pero hoy se puede hablar ya de una quinta generación de cultivadores de la novela histórica contemporánea, la de los nacidos durante la década de los sesenta, como Rosa Beltrán (1960) o Jorge Volpi (1968).

Siempre en el caso particular de México, el número de novelistas que se acercan a la nueva novela histórica se incrementa a partir de la generación que nace en los años cuarenta, razón por la cual el grupo elegido encuentra sus límites entre esos años de nacimiento (Eugenio Aguirre) y los tardíos sesenta (con Jorge Volpi).

Aun a pesar de las diferencias de edad que puede haber entre los escritores, las obras que producen tienen características comunes que las hermanan. Más que los recursos técnicos o estilísticos que ya analizamos en el capítulo anterior, también se debe recordar que el repentino interés en temas y escenarios históricos surge como contrapunto a las tendencias novelísticas de décadas anteriores y en particular de los años sesenta, que “pretendían ser verdaderas *summas* totalizadoras en lo existencial y fenomenológico y en las cuales debían reconocerse los atributos de la narración, de la epopeya, de la poesía, con el fin de influir y transformar la sociedad”.¹ La desmitificación del pasado que proponen las novelas históricas contemporáneas está en franca oposición a la tendencia de escribir el “tiempo presente” que marcó buena parte de la literatura de los años sesenta, “narrativa acuciada por las expresiones ‘testimoniales’ del tiempo contemporáneo, tanto del *exilio* como de la *resistencia interna*, en todo caso poco proclive a volver la mirada hacia el pasado”.²

Sin embargo, no todo son diferencias tajantes entre la nueva novela histórica y sus antecesoras temporales; de hecho, Seymour Menton deja ver que estas obras y las del *posboom* comparten con las novelas claves del *boom* el afán muralístico y totalizante, el erotismo exuberante y la experimentación estructural y lingüística, características que, como veremos más adelante, pueden aplicarse a las cuatro novelas que se habrán de

¹ Fernando Ainsa, *Op. Cit.*, p. 13.

² *Ibidem*.

analizar: *Gonzalo Guerrero* (1980), de Eugenio Aguirre, *Los nombres del aire* (1987), de Alberto Ruy Sánchez, *Cielito lindo* (2000), de David Martín del Campo, y *En busca de Klingsor* (1999), de Jorge Volpi.

De los cuatro autores, como ya decíamos, es Eugenio Aguirre el primero en experimentar con la nueva novela histórica y adentrarse en la aventura de recrear un hecho del pasado: la vida de Gonzalo Guerrero, marinero español sobreviviente de un naufragio que llega a las costas de Yucatán y es el primer europeo en casarse con una mujer indígena. La situación histórica de la novela en el tiempo de la Conquista parece obedecer inconscientemente al factor al que Seymour Menton atribuye la proliferación de novelas históricas en la segunda mitad del siglo XX: la cercanía —en ese entonces— de la celebración del quinto centenario del descubrimiento de América. La recurrencia de temas sobre la Conquista y sus protagonistas en la narrativa histórica de los años ochenta y principios de los noventa³ respondería también a una necesidad colectiva de replantear y reinterpretar el pasado indígena de la América Latina y, para nuestro interés particular, de México.

Novelas como *Gonzalo Guerrero* o *Nen, la inútil*, de Ignacio Solares, no rompen definitivamente con las posturas de exaltación de lo mexicano de principios de siglo, rescoldos de la Revolución y resultantes de la necesidad del país de afirmarse como una entidad independiente, dueña de un rico pasado precolombino que le da valor como nación. Pero más que exaltar una cultura indígena, estas novelas proponen una relectura del continente americano y su historia, en la que inevitablemente deberán mezclarse el pasado

³ Mencionar todos los títulos sería repetir la lista que Seymour Menton presenta en *La Nueva Novela Histórica...*, por lo que sólo señalaremos, a modo de ejemplo, algunos títulos de autores mexicanos como *1492: vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* y *Memorias del Nuevo Mundo*, de Homero Aridjis, *Cómo conquisté a los aztecas*, de Armando Ayala Anguiano, *Llanto. Novelas imposibles*, de Carmen Boullosa, o *Nen, la inútil* de Ignacio Solares.

prehispánico con los siglos de dominación española, con las guerras de independencia y con los años actuales, con sus crisis y sus luchas internas. La función social del escritor — “un termómetro muy sensible al acontecer político, económico y social de una comunidad”, como define Eugenio Aguirre a su propia profesión—⁴ deja de ser la de relatar los acontecimientos que lo rodean o inventar historias ficticias, para convertirse en un cuestionador permanente de las verdades oficiales que rigen la ideología colectiva de su país, en un fin de siglo (y principios de otro) en el que el escritor es consciente de “la decadencia de un sistema que se ha vuelto viejo, anquilosado, que ya no responde a las necesidades de la sociedad, un sistema que carece de respuestas”.⁵

Si bien fue una de las primeras novelas mexicanas en inscribirse en la corriente de la nueva novela histórica, *Gonzalo Guerrero* conserva rasgos de la novela histórica tradicional. Uno de éstos es el hecho de recurrir a la novela como un vehículo de indagaciones históricas, como un género con virtudes académicas y de divulgación, concepción opuesta en su totalidad a la de otros escritores, como David Martín del Campo, en cuyas novelas es una mera casualidad que los personajes se vean involucrados en hechos históricos que deberán enfrentar y cuestionar. Estructuralmente, además, *Gonzalo Guerrero* sigue una guía de narración canónica y lineal, que cuenta su historia de principio a fin. ¿Qué es entonces lo que le ha proporcionado premios en México y en el extranjero y ha hecho que, veinte años después de su primera edición, siga vigente en el gusto de los lectores?

En palabras de su autor, la mayor aportación de esta novela al conocimiento de la época en relación con otros libros es el cambio radical que propone sobre el origen del ser

⁴ Cristina Pérez Stadelmann. “El humor ardiente de Eugenio Aguirre”, en *El Búho de Excelsior*, 1º de octubre de 1995.

mexicano, opuesto totalmente a lo dicho en obras capitales como *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz. Para Paz, como para muchos discursos tradicionales, los mexicanos son descendientes de la unión forzada de la Malinche con Hernán Cortés, en otras palabras, el pueblo mexicano es un pueblo bastardo y el humillante producto de una violación. Con este y otros argumentos, es relativamente sencillo justificar la actitud de sometimiento que caracteriza a la identidad mexicana: “Eugenio Aguirre está consciente de que esta actitud de subordinación frente a los extranjeros es histórica y tiene su justificación en la dominación de la cual fuimos objeto durante todo el virreinato”, explica María Esther Arredondo en su artículo “Eugenio Aguirre recupera la figura del ‘renegado y hereje’ Gonzalo Guerrero”.⁶ Con la Independencia las cosas no cambiaron mucho, y una y otra vez México se vio convertido en el objetivo de ambiciones extranjeras (Francia, Estados Unidos), y no es sino hasta la Revolución cuando, como ya dijimos, se intenta emprender una revaloración del pasado indígena de nuestro país, que hasta entonces había sido visto como una carga que impedía a México acceder a la modernidad por mantenerse atado a un pasado de barbarie.

El mérito de libros como *Gonzalo Guerrero* o *Reverso de la Conquista*, de Miguel León Portilla, está en realizar un cambio en la ideología del mexicano desde sus raíces más profundas. “Sorprendente el primer hombre español que soñó amorosamente con una india mexicana. No menos sorprendente la primera india mexicana que soñó amorosamente con un hombre español”, dice Ignacio Solares en su novela *Nen, la inútil*. Ese primer español que siente amor por una indígena fue Gonzalo Guerrero, quien estaba ya en territorio mexicano antes de que Cortés emprendiera la conquista de los pueblos indios. El “padre”

⁵ *Ibidem*.

del pueblo mexicano no es, entonces, el furioso conquistador, sino aquel marinero que se casa legítimamente con una princesa maya y lucha al lado de sus vecinos yucatecos en contra de sus paisanos europeos.

Es en la legitimación de la unión entre un español y una mexicana en donde *Gonzalo Guerrero* se une al conjunto de la novela histórica contemporánea. La novela histórica tradicional no cuestiona el discurso oficial ni mucho menos lo contradice; Eugenio Aguirre sí, y lo hace alterando radicalmente la visión del origen del mestizaje: en su versión, el pueblo mexicano ya no es el producto de una violación, ya no es hijo de un padre abusivo y una mujer traidora; es el heredero de una casta real, hijo nacido del amor entre una princesa y “un héroe con todos los atributos épicos de la epopeya y el cantar de gesta”,⁷ una leyenda de origen digna de un cuento de hadas. El cuestionamiento de la legitimidad histórica que emprende Aguirre sirve, en cierta medida, para “hacerle justicia” a un personaje tradicionalmente olvidado por la historiografía oficial, la basada en las crónicas de españoles que llegaban a calificar a Guerrero de traidor y hereje, de “espina clavada en el corazón de los españoles”.

Otro de los rasgos que identifica a *Gonzalo Guerrero* con la narrativa histórica tradicional, pero al mismo tiempo lo separa de ella, es la práctica del pastiche y el anacronismo en el lenguaje que usa su autor. A primera vista, el intento de recuperar un modo de hablar que no es propio de la época en la que vive el escritor podría parecer un esfuerzo inútil por hacer verosímil lo escrito, especialmente porque nunca podrá romper la barrera del tiempo y reconstruir el “horizonte” (en términos de Gadamer) en el que deberían inscribirse los hechos. Sin embargo, para la nueva novela histórica, el lenguaje es una

⁶ María Esther Arredondo. “Eugenio Aguirre recupera la figura del ‘renegado y hereje’ Gonzalo Guerrero”, en *onomásuno*, 14 de febrero de 2002.

herramienta fundamental para acompañar su relectura del pasado y un modo de validarla literariamente, por lo que, en el caso específico de la novela de Aguirre, el autor logra que el lector no sienta que está leyendo un documento apócrifo sobre un personaje ficticio, sino una verdad desconocida que altera radicalmente su noción del imaginario colectivo.

En el mismo discurso cuestionante de la historia oficial, aparece *Cielito lindo*, de David Martín del Campo. Él, como muchos otros escritores, cree en la necesidad aristotélica de “revisar la historia con ojos literarios, con ojos de novelistas, para volver a contar la historia como debió haber sido, como pudo haber sido, quizá”.⁸ Ésta no es la primera novela de tipo histórico que escribe; de hecho, se une a títulos como *Quemar los pozos*, *El año del fuego* o *Alas de ángel*, tal vez la más cercana a *Cielito lindo* tanto en temática como en exploración histórica. Sin embargo, la novela que elegimos para el análisis es quizá la que posee más características de la nueva novela histórica. *Alas de ángel* también se sitúa en un periodo histórico concreto —a saber, los años de gobierno federal de Álvaro Obregón y los estatales de Garrido Canabal en Tabasco y de Carrillo Puerto en Yucatán—, pero sus personajes protagónicos no son los héroes históricos. En cambio, *Cielito lindo* desmonta de sus monumentos a los pilotos del Escuadrón 201 y relata sus “aventuras” en las Filipinas.

Si se atendiera a las clasificaciones de la nueva novela histórica que Noé Jitrik propone en su libro *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, se diría que *Cielito lindo* es una novela funcional o sistemática, es decir, responde al “intento de examinar analíticamente [...] un fragmento referencial vinculado con una situación

⁷ *Ibidem*.

⁸ Arturo Alcántar Flores. “A muchos autores nos cansa la vida cotidiana”, en *Excelsior*, 26 de julio de 1990.

conflictiva o enigmática desde un punto de vista político o moral”.⁹ La funcionalidad de este tipo de novelas no sirve a un fin individual, sino como una necesidad global y social de entender un hecho del que se tiene una noción aproximada, pero no un conocimiento más o menos completo.

El conocimiento que Martín del Campo se da a la tarea de difundir es la historia del Escuadrón 201, aquel reducido grupo de pilotos mexicanos que combatieron con los Aliados durante los últimos años de la Segunda Guerra Mundial. El gobierno mexicano le declaró la guerra a las potencias del Eje después del hundimiento de dos buques cisterna, el “Potrero del llano” y el “Faja de oro”, y envió al Escuadrón a las Filipinas, donde deberían reforzar el ataque a los japoneses, que dominaban la zona. Cuando terminó la guerra, obviamente México celebró el triunfo aliado —que era también su triunfo— con bombo y platillo, e inmortalizó a sus héroes en nombres de calles y escuelas primarias. Sin embargo, lo que menos se propone David Martín del Campo es recordar a héroes tan memorables, sino deconstruir una fantasía construida en el aire (valga la coincidencia) como las piruetas de un avión de combate.

Como un buen ejemplo de la abolición de la “distancia épica” que ha logrado la nueva novela histórica, *Cielito lindo* presenta a los héroes mexicanos (los últimos que se ha podido construir quizá) en un plano totalmente personal e íntimo: como seres humanos asustados antes que valentísimos soldados, como hombres que intentan aliviar su soledad antes que convertirse en máquinas de matar enemigos.

⁹ Noé Jitrik. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, pp. 69-70. Los otros tipos de novela histórica que propone son la novela arqueológica (en la que la realidad no sólo es necesariamente expresada por un texto, sino que le da sentido) y la novela catártica (en la que hay presente un deseo del autor de entender incluso su propia participación tanto como el fenómeno a referir).

Para explicar el papel de la historia en sus narraciones, David acuñó el término “novelas en la historia”, que se refiere exactamente a la posibilidad de rescatar aspectos poco conocidos de hechos históricos importantes que mucha gente desconoce y describirlos, pero permeados por la invención literaria. Por ejemplo, el escritor muestra que los soldados mexicanos que murieron en ese episodio fueron sólo cinco... y ninguno de ellos lo hizo en combate. “El arte rescata la verdad de las mentiras de la historia”,¹⁰ sostiene Carlos Fuentes en *Cervantes o la crítica de la lectura*, pero en este caso en particular la verdad puede ser un tanto desilusionante al romper el último gran mito de la historia mexicana más reciente. Sin embargo, del fin de ese mito surge una verdad que había sido bien ocultada: *Cielito lindo* es más que una novela de aventuras, es un relato en el que hay una idea de trasfondo, una idea de crítica política en la que “se discute sobre cómo el mítico Escuadrón 201 fue utilizado políticamente por el régimen que acaba de morir”.¹¹

Estructuralmente, la novela de David Martín del Campo tiene un esquema de trabajo distinto al de *Gonzalo Guerrero*. Siguiendo las explicaciones de Fernando Ainsa, en *Cielito lindo* se hace presente la superposición de tiempos narrativos diferentes, es decir, en el presente histórico de la narración (1944 y 1945 en la historia del escuadrón) pueden incidir otros tiempos narrativos; así, se justifica la inserción de sueños que recuerdan un pasado más remoto o la presentación de la historia del piloto Alberto Cantú en la forma del diario que encuentra y lee su esposa años después. El uso de este recurso puede convertirse en un medio efectivo para darle significado a un hecho histórico oponiéndolo a una muestra de los efectos que pudo tener posteriormente.

¹⁰ Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, p. 82.

¹¹ José David Cano. “El olvidado Escuadrón 201”, en *El Financiero*, 29 de diciembre de 2000.

La muestra de estos efectos podría transformar a la novela en un mero testimonio, pero el autor sabe cuidarse de tal riesgo: su apuesta eminentemente literaria hizo que *Cielito lindo* no fuera el recuento simple del heroísmo y las crueldades naturales de una guerra, sino una reinención de aquellos días en los que los exóticos territorios selváticos y el idioma español entonces hablado por allá hermanaba a los filipinos con los mexicanos.

En la misma línea de reinención de territorios exóticos se inscribe *Los nombres del aire*, la primera novela de Alberto Ruy Sánchez. Las opiniones respecto de si es o no una novela histórica suelen ser contradictorias. Unas afirman que no lo es pues no retrata un hecho histórico concreto; otros, como Seymour Menton, defienden su calificativo de histórica argumentando que el ejercicio de reconstrucción espacio-temporal que desarrolla Ruy Sánchez escribiendo sobre una ciudad árabe medieval es el mismo que lleva a cabo quien escribe sobre una época concreta como la Segunda Guerra Mundial. Con *Los nombres del aire*, suele suceder lo mismo que con novelas como *El amor en los tiempos del cólera*, a la que se le suele negar el estatus de histórica por su pertenencia al realismo mágico. Sin embargo, el argumento de Menton se basa, simple y llanamente, en la definición de novela histórica que Anderson Imbert pronunció en 1951 y que, según recordamos, califica como históricas a aquellas novelas cuya acción se ubica de forma total, o al menos predominante, dentro de un pasado no experimentado directamente por el autor.

Un punto más en contra del carácter histórico de *Los nombres...* podría ser su falta de referentes temporales. Sencillamente, no hay más que uno en toda la novela: una inscripción en una ventana en unos baños públicos que la fecha en el siglo XII de nuestra era. No es sino hasta leer *En los labios del agua* —la segunda novela del autor situada en la ciudad de Mogador— cuando se comprueba la historicidad de la primera, cuando se sabe que *Los nombres...* es el relato de un calígrafo que murió muchos años atrás sobre una

mujer a la que solía observar. En general, son las descripciones las que dan la certeza de que la época en la que vive Fatma, la protagonista, no corresponden a una época “moderna”, por llamarla de alguna forma.

Mogador, la ciudad creada por Ruy Sánchez para sus historias, está inspirada realmente en un lugar cierto, el puerto de Essaouira en Marruecos, llamado Mogador hasta el siglo pasado. En un intento de alejarla de toda clasificación rígida, el autor ha insistido en que “su” Mogador es una mezcla de todas sus vivencias; no obstante, en este mismo argumento, Alberto acepta su relación con una de las tendencias de la nueva novela histórica: a saber, la “selección” (según explica Noé Jitrik) imprescindible en el aspecto estructurante de la escritura, tanto en lo que concierne a los elementos que constituyen un argumento como a los que integran una descripción, que descansa sobre la pertinencia que, a su vez, se articula en torno a los fines del escritor. En otras palabras, “construir en literatura es ante todo seleccionar lo que puede ser pertinente y/o congruente con los objetivos perseguidos”.¹²

En su ensayo “*Real, compared to what?*”,¹³ Brian McHale habla de los objetos e individuos del mundo real a los que un escritor da un significado especial y agrupa en un determinado “repertorio” que utilizará en algunos textos o para recrear ciertas épocas. Utilizando un neologismo acuñado por Itamar Even-Zohar, McHale llama “realemas” a estos objetos semiotizados.

Por supuesto, la inclusión de realemas depende de la época que se pretende recrear y del tipo de texto que se va a escribir. En *Los nombres del aire*, se plasman los lugares a los que asisten los moradores de sus escenarios, los ritos, los hábitos, las supersticiones de la

¹² Noé Jitrik, *Op. Cit.*, p. 72.

¹³ Incluido en Brian McHale, *Postmodernist fiction*, p. 86.

cultura en la que están inmersos. Así, la ciudad imaginaria de Mogador comparte rasgos de un lugar real convertido en una realidad paralela que se alimenta de la vida cotidiana y de donde el autor fermenta su proceso creativo, tal como el mismo Alberto Ruy Sánchez explica:

Hay en el libro la creación de una ciudad imaginaria, aunque basada en una ciudad real, la ciudad de Essaouira que antiguamente se llamó Mogador. Es también un lugar donde confluyen diferentes culturas y el libro mismo es un universo de palabras donde abundan las de origen árabe, como en muchísimos vocablos de nuestra lengua. Ahí están usados de manera natural, nunca forcé nada para encontrar la palabra que fuera de origen árabe sino la opción más natural. Son muchísimas, lo que pasa es que la gente no las siente, y es parte del juego, que podamos leer normalmente en nuestra lengua un libro que está lleno de arabismos.¹⁴

Al mismo tiempo, en una hipótesis histórica y poética, Mogador sería como una isla donde se hablara español pero en donde los rasgos dominantes de la cultura fueran árabes.

Esta última característica es, también, una forma distinta de utilizar el pastiche para hacer verídica y verosímil la creación y acercarla al lector. Por supuesto, en una novela tan sensual como ésta, la verosimilitud reside en gran medida en la apelación a experiencias previas de los lectores, aunque cuenta especialmente la época y el lugar en el que se sitúan las acciones: como muchos críticos señalaron luego de la aparición del libro, la historia de Fatma sólo podía darse en una sociedad como la árabe del tiempo de *Las mil y una noches*, en la que el erotismo no corriera paralelo al sentimiento de culpa.

Como decíamos al inicio y como comprobamos aquí, la nueva novela histórica comparte con algunas novelas clave del *boom* el gusto por el erotismo exuberante. El tema del despertar de los deseos del ser humano parece erigirse en una obsesión fundacional de la literatura de Ruy Sánchez, una literatura adánica que coloca al protagonista como si fuera el primer habitante de un mundo desconocido, tendencia repetida en las otras tres novelas a

¹⁴ Miguel Ángel Quemain, "Los nombres de la intensidad", en *Revista Mexicana de Cultura de El Nacional*, 3 de agosto de 1997.

las que nos referimos aquí. Fatma en Mogador se descubre a sí misma como lo hace Gonzalo Guerrero en México, o Alberto Cantú en Filipinas, o Francis Bacon en Alemania.

Herederero y muestra clara de una tradición historiográfico-novelística que sigue creciendo, Jorge Volpi se ha convertido en una referencia casi obligada en novelas de este tipo gracias a su libro *En busca de Klingsor*, con el cual recibió el Premio Biblioteca Breve Seix Barral en 1999, galardón que, antes que él, sólo habían obtenido otros dos autores mexicanos: Vicente Leñero y Carlos Fuentes.

Antes que con el premio, tal vez la primera ocasión en la que el nombre de Jorge Volpi apareció en todos los periódicos fue cuando, junto con otros novelistas jóvenes, se anunció como parte de la llamada “generación del *crack*”, polémica más por su “nacimiento” que por las ideas que compartían sobre la situación de la novela en México en los últimos años. A pesar de que, en diversas ocasiones, Volpi y otros escritores de su misma generación hablaban del territorio de la novela histórica como un lugar seguro para desarrollarse y casi parecían “desdeñar” las posibilidades que Fuentes había visto en el género años atrás, *En busca de Klingsor* habita en la “comodidad” de tal territorio y demuestra que sí hay grandes posibilidades de experimentar en él.

Desde que fue presentada por el jurado del premio, de la novela se dijo que era una obra insólita, “un texto que supera, con mucho, la calidad media acostumbrada en la narrativa mexicana”.¹⁵ El atractivo que para el lector ofrecía y sigue ofreciendo no sólo radica en el premio, sino en la posibilidad que ofrece (aunque no la cumpla) de conocer una parte escandalosa del régimen nazi. El origen ontológico del “escándalo” que la novela pudiera provocar en sus lectores no sólo se limita a una figura de dominio nacional, sino que se acerca a la existencia de un ser desconocido, el asesor científico de Hitler, que

posiblemente sea reconocido como uno de los genios que pueblan los libros de texto y las enciclopedias.

La novela propone, además, retos muy diversos para todos los lectores que se acerquen a ella. Las críticas y las reseñas mencionaban por igual el papel del azar, el del juego y, sobre todo, el de la confrontación ontológica del bien y el mal encarnados en sus protagonistas y, ya de por sí, en el papel del régimen nazi. Probablemente, es esa confrontación ontológica la que mejor explota Volpi en su cuestionamiento a la historia oficial: la configuración no categórica de Francis P. Bacon, el investigador norteamericano, como el bueno de la historia, ni de Gustav Links, el científico alemán, como el malvado, obedece fielmente al propósito de la nueva novela histórica que la mayoría de los críticos señala, a saber, que no se puede proclamar maquiavélicamente que una acción, un personaje o un país es bueno o malo; que, como dice Linda Hutcheon, nunca hay una verdad única ni una falsedad *per se*, sino verdades alternas, y que el escritor puede cuestionarlas y descubrirlas aun si no le conciernen de primera mano.

Pero además de pertenecer a la nueva novela histórica, las novelas de Eugenio Aguirre, David Martín del Campo, Alberto Ruy Sánchez y Jorge Volpi elegidas para este análisis tienen otro punto que las hermana como exponentes de la narrativa mexicana de la segunda mitad del siglo XX, y es la presencia o ausencia de México en sus discursos.

La relativa limitación de los escritores a intentar la recreación de épocas que no conocían de primera mano parecía extenderse, en la literatura mexicana del siglo XIX y principios del XX, a un confinamiento espacial dentro de las fronteras nacionales casi generalizado. Como en toda regla, hay excepciones, por ejemplo la novela corta *Atenea*, de Ignacio M. Altamirano, situada en Venecia, una ciudad que el autor no conocía. No

¹⁵ Federico Patán, "Jorge Volpi: *En busca de Klingsor*", en *Sábado de unomásuno*, 19 de junio de 1999.

obstante, la progresiva maduración de los escritores en la recreación de escenarios históricos parece haber contribuido a destapar en ellos el interés por reconstruir también escenarios espaciales desconocidos. En otras palabras, los autores empezaron a “atreverse” a salir de sus fronteras y situar sus novelas en países tan remotos como Filipinas o Marruecos.

Gonzalo Guerrero es un buen ejemplo del primer estadio de tal evolución discursiva. Sus escenarios se extienden al Mar Caribe, aunque su trabajo de recreación aún es relativamente corto. La mayor parte de las acciones transcurren en Yucatán, en selvas que no han cambiado demasiado con los siglos. Su ejercicio de recreación se enfoca particularmente al momento histórico, que le exige al novelista una tarea particular de investigación pero no totalmente distinta del que recreará un lugar físico ajeno al autor en una época temporal cualquiera, actual o pasada.

Gonzalo, como ya dijimos, es un extranjero llegado a México, y con el tiempo termina haciéndose al modo de vivir de los mayas, tanto que lucha en contra del estilo de vida que llevaba antes. El proceso de creación de elementos vinculados a México en la novela de Aguirre es, en cierto sentido, paralelo al que realiza Alberto Ruy Sánchez, aun cuando en *Los nombres del aire* no se haga una sola referencia explícita a la cultura mexicana.

Gonzalo Guerrero y *Los nombres del aire* son paralelas en cuanto que sus universos son totalizadores, es decir, sus personajes protagónicos no tienen lazos que los unan a culturas ajenas a las recreadas, o si los tenían, en el transcurso de la narración los pierden totalmente. Kadiya, la gran presencia ausente en Mogador, es una nómada de origen, pero el azar la ha llevado a la ciudad en la que conocerá a Fatma y donde su transitar por la vida se hará historia y dejará huella. Guerrero, el marinero español, llega por casualidad a las

costas de Yucatán, donde terminará por hacer una vida muy distinta a la que llevaba antes de su separación del Viejo Mundo. En las dos novelas, hay necesidad de la creación de un marco histórico referencial único, tanto temporal como espacialmente. En otras palabras, Ruy Sánchez “sólo” tiene que construir la Mogador antigua, gracias a que la estructura de la novela no incluye dos o más tiempos de la historia ni varios escenarios de acción. En el caso de Aguirre, el espacio temporal se mantiene constante (a saber, el siglo XVI), y las locaciones de la acción no varían demasiado: islas o penínsulas, la zona sigue siendo el Caribe.

Gonzalo Guerrero y Los nombres del aire son, pues, extremos opuestos de un proceso de inmersión en y separación de los territorios conocidos a fondo por el escritor.¹⁶ Pero, como siempre en la literatura, las tendencias no se mantienen tan radicales. No podemos decir que o México y su historia estarán totalmente presentes y a ellos se circunscribirán los autores que quieran escribir novela histórica, o bien desaparecerán en una historia y un territorio al que ningún libro de historia hace referencias explícitas. *Cielito lindo* y *En busca de Klingsor* son dos ejemplos más que claros.

En su novela sobre el Escuadrón 201, David Martín del Campo juega con varios escenarios y con distintos presentes narrativos. Bárbara Torres, la esposa de Alberto Cantú, descubre en 1976, en la ciudad de México, un diario que su marido escribió, como ya mencionamos, entre 1944 y 1945, en sus estancias en Estados Unidos (país donde fueron entrenados los pilotos) y en Filipinas. Aunque David se “atreve” a abordar la historia de un conflicto mundial, en el que los intereses cuestionados al discurso oficial no son sólo los de México, *Cielito lindo* mantiene lazos fuertes con su patria. No sólo Bárbara permanece en

¹⁶ Alberto Ruy Sánchez de hecho conoce Marruecos y la ciudad que inspiró a Mogador; sin embargo, como él mismo reconoce en varias entrevistas, su marco de referencia cultural siempre será México.

el Distrito Federal, centro magnético al que continúan atados los demás caracteres, sino que además los personajes que tienen peso narrativo en la novela son mexicanos, salvo una excepción: Idalia, la amante de Alberto, que es filipina. Los retos de Martín del Campo son, entonces, reconstruir al menos dos épocas históricas y tres escenarios espaciales, ejercicio en el que el riesgo más evidente y constante es caer en contradicciones o anacronismos que pudieran minar la verosimilitud de lo contado y restarle autoridad al bagaje histórico-cultural del escritor.

Visto esto, podría decirse que Jorge Volpi llega más lejos que los demás escritores analizados en su ejercicio de nueva novela histórica. No sólo sale de su madre patria y de la historia que le es propia, sino que corta cualquier amarra de su texto a un contexto mexicano y se atreve a hurgar en la historia más íntima de un país ajeno, muy sensible todavía al recuerdo de esos doce años negros. De hecho, a decir de Michael Rössner, “una de las primeras reacciones al libro de Volpi fue: ¿Cómo se atreve un mexicano a escribir sobre la historia alemana más íntima? No era precisamente lo que se esperaba de un escritor mexicano”.¹⁷ El éxito internacional de *En busca...* residió, sobre todo, en la sorpresa y la polémica que causó. La pretendida superioridad que Daniel-Henri Pageaux señala como característica del pensamiento de algunas culturas se vio reflejada, en ocasiones, en la recepción que la novela tuvo en la propia Alemania. “En cierto sentido, esta actitud (la de la superioridad cultural) emana de una mentalidad colonial donde el yo reparte los terrenos: nosotros representamos la civilización, los otros la barbarie. Como ejemplo, vale citar las *Notizen über Mexiko* (1898) de Harry Graf von Kessler, obra que influyó

¹⁷ Michael Rössner, “Sobre la aplicabilidad de teorías ‘poscoloniales’ a las culturas centroeuropeas y latinoamericanas”, conferencia dictada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, el 9 de abril de 2003.

considerablemente en las ideas de sus contemporáneos sobre México”,¹⁸ explican Dietrich y Marlene Rall en su libro *Mira que si nos miran. Imágenes de México en la literatura de lengua Alemana del siglo XX*. Y continúan: “Aunque esta actitud haya perdido su razón de ser, no se ha erradicado completamente de la mirada de los europeos, siguen apareciendo remanentes esparcidos en relatos de viajes y otros textos sobre Latinoamérica [...]”.¹⁹

Lo cierto es que Jorge Volpi demostró que no importa la nacionalidad cuando un autor se propone escribir sobre un tema cualquiera que “pertenezca” a una cultura ajena a la suya. México está totalmente ausente de *En busca de Klingsor*; el escritor escribe sobre los Estados Unidos de entre guerras y sobre la Alemania de después de la bomba atómica y de los juicios de Nuremberg, recrea con detalle sus lugares y se regodea en la investigación histórica para darle verosimilitud a su estructura temporal que brinca de un pasado a otro y a otro que, finalmente, son presentes al momento de su enunciación.

Si, como explicamos, las novelas de David Martín del Campo y Eugenio Aguirre se hermanan en la necesidad de cuestionar la historia nacional en aras de encontrar un nuevo sentido a la identidad y la realidad de México, las obras de Alberto Ruy Sánchez y de Jorge Volpi caminan de la mano en la recreación de paisajes totalmente ajenos a sus escritores, alejados de los referentes nacionales que poseen casi como una cualidad de nacimiento. De *Los nombres del aire* y *En busca de Klingsor* se llegó a hacer una misma pregunta: ¿Son novelas mexicanas que describen otros países, o novelas árabes o alemanas escritas en español?

Podría parecer una pregunta harto necia, pero fue una de las cosas más repetidas sobre la novela de Volpi, incluso por los propios miembros del jurado, como Guillermo

¹⁸ Dietrich y Marlene Rall, *Mira que si nos miran. Imágenes de México en la literatura de lengua alemana del siglo XX*, p. 259.

Cabrera Infante. Ambos autores, en su momento, pusieron en claro que, aunque situadas en territorios extranjeros en los que México no aparece, sus novelas pertenecen a la literatura mexicana, que, hoy como pocas veces antes, está decidida a alejarse de los *clichés* que tradicionalmente se han impuesto como características del mexicano.

Los personajes de la nueva novela mexicana no son ya copias débiles del cacique de *Pedro Páramo* ni de los guerrilleros de *Los de abajo*. Tampoco los de la nueva novela histórica mexicana son sólo esos héroes acartonados que por años han retratado los libros de texto oficiales y a los que los niños celebran con monografías de papelería que se repiten entre sí. El compromiso de los escritores en activo, como vemos en los cuatro ejemplos que hemos tomado, es una valiente demanda de libertad creativa que ya no se detiene ante ningún límite, ni espacial, ni temporal... ni político.

¹⁹ *Ibidem.*

Capítulo III

Un vuelo entre la niebla y el deseo

Sobre la Segunda Guerra Mundial se han escrito miles de historias y seguramente se seguirán escribiendo muchas más. La participación de México en ese conflicto a menudo ha sido minimizada todavía más de lo poco trascendente que fue, y, en ocasiones, lo que sucede es lo contrario: se presenta a los miembros del Escuadrón 201 como soldados que dieron fiero batalla a las huestes japonesas cuando, en realidad, apenas tuvieron oportunidad de practicar lo que habían aprendido.

La historia de la entrada de nuestro país a este conflicto es simple: el 23 de mayo de 1942, después de que los buques cisterna “Potrero del llano” y “Faja de oro” fueron hundidos por torpedos alemanes, el gobierno mexicano declaró la guerra a las potencias del Eje (Alemania, Japón e Italia) y se sumó a los países aliados (Francia, Inglaterra y Estados Unidos). El contingente mexicano, incluido el personal de apoyo, constaba de 290 efectivos, y partió el 23 de julio de 1944 de la estación de trenes de Buenavista hacia San Antonio, Texas, para luego ser destinados a combatir al ejército japonés en el archipiélago de las Filipinas.

Sean héroes verdaderos o leyendas, el Escuadrón 201 siempre será una especie de mito en la historia del siglo XX en México. Un mito colectivo, quizá el último que se ha fabricado. David Martín del Campo retoma en *Cielito lindo* ese mito precisamente y va separando, una por una, las capas que se le han sobrepuesto a ese grupo de pilotos que, de buenas a primeras, vieron sus vidas alteradas por una guerra que ya duraba casi cinco años y que, hasta entonces, para el ciudadano común en México no había pasado de ser la noticia de la sección internacional.

Los héroes también tienen vida personal

El título de esta novela sugiere tanto como oculta. Sugiere una historia mexicana, representativa como la canción que le presta nombre. Oculta y luego va mostrando página a página la situación y el origen de esa historia, los personajes, la geografía en la que se desarrollará el relato. El tema ya ha sido mencionado: el Escuadrón 201 y su participación en la Segunda Guerra Mundial. No obstante, el asunto en la novela no es, en este caso, el sinónimo de tema. Su carácter de novela histórica no le impide también indagar en otros temas más psicológicos, por llamarlos de algún modo. Usando como vehículo narrativo a uno de los pilotos que participaba en el escuadrón, David explora aspectos de la naturaleza humana que ya han sido abordados miles de veces, pero que, precisamente por su complejidad, nunca podrán ser agotados del todo. Esos aspectos inagotables forman una combinación perfecta, casi consecutiva: la soledad, el amor, la traición, la muerte.

Alberto Cantú es un joven recién egresado de la Escuela de Aviación de Guadalajara, de donde salió “calificado como ‘notable cadete navegador’”. Está comprometido en matrimonio cuando la guerra cruza en su vida, y esa incursión militar se convertirá en un siempre recordado y añorado rodeo de un campo minado que al fin explota cuando él está lejos. La “mina” lleva por nombre Idalia Majul, y lo acompaña un detonador de emergencia no nato, que en vida hubiera respondido al ambiguo nombre de Junior. Enredados en la negra cabellera de Idalia, aparecen los hechos registrados en los libros de historia: los enfrentamientos directos y las batallas libradas en otros frentes, ajenos por completo al calor pegajoso de las Filipinas.

La aparición de otros personajes extranjeros, además de los miembros restantes del escuadrón (los que desempeñan roles secundarios y los que son casi incidentales) es uno de los medios de los que el escritor se vale para analizar el tema de la soledad colectiva. Una

contradicción que cada vez se hace más reconocible y más cotidiana: estar rodeado de muchas personas pero seguir sintiéndose solo. Esa soledad primero recibe el nombre de nostalgia; en palabras de Juan Aldasoro, otro piloto, “la nostalgia es el nombre sentimental de la distancia”.¹ Distancia que, antes que nada, tiene como punto de referencia a Bárbara, la novia robada por “una guerra que marcó ese amor a golpes de nostalgia”,² y después a Idalia, el antídoto contra esa soledad que desata la “lujuria de mico” en todos los soldados, especialmente en aquéllos que no encuentran modo de curarse y recurren incluso a la prostitución masculina como clímax de su soledad.

La consecuencia y posible solución a la soledad se antoja el eslabón segundo de la cadena: el amor. Se podría argumentar que, más que de amor, el autor sólo habla del sexo, pero en realidad el ejercicio de la sexualidad es a lo que se ve reducido el amor en la situación extrema en la que se enredan los personajes. El amor es sexo, es lujuria, es violación, incluso homosexualidad, pero también es recuerdo, añoranza. O quizá lo que se analiza es su condición tan efímera. O quizá la ausencia del amor. Primero Bárbara lejana, separada por un conflicto impersonal al que no se puede oponer resistencia. Luego Idalia, abandonada por la guerra terminada, cuyo final es igual de invencible que su desarrollo.

A pesar de lo aparentemente libre que es el ejercicio de la sexualidad en los personajes, en realidad reprimen esa libertad de forma continuada. La represión no sólo se da porque muchos, como Alberto, se separan de sus parejas, a las que “deben” permanecer fieles, sino que, en gran medida, la responsable es la tan temida soledad. Parecería contradictoria la idea de que un ser solitario no busque una pareja como compañía, pero la realidad es que no todos llegan a esa solución. Algunos lo hacen, como Antonio Ruvalcaba,

¹ David Martín del Campo, *Cielito lindo*, p. 36

² *Ibidem*, p. 12.

pero otros sólo consiguen una atenuante pasajera, que a menudo no hace más que desviar el camino. Los más “normales” buscan la componenda más fácil y común: los servicios de las prostitutas; sin embargo, los hay más “excéntricos”, que recurren a los favores de Isabelo Resurrección para “quitarse la tristeza” o a las prácticas sexuales con animales, como Alfredo Zamora.

Habrà quien suponga que Cantú se escapa de esas trabas sentimental pues se entrega al amor de Idalia Majul; no obstante, él experimenta otro tipo de ataduras igualmente poderosas, que no le permitirán consagrarse a ese amor sin reserva alguna.

La primera atadura la sufre (indirectamente) cuando adolescente, de la mano de su propio padre, que golpea a Rosa Perfumes, amante del padre y del hijo. Es un trauma que lo seguirá mucho tiempo, que se alojará en su mente y saldrá a flote cuando menos se lo espera, como en sus sueños. La represión sentimental que sufre respecto de Bárbara se da como simple producto de la distancia, pero, para el piloto, las dos son parte de una sola: “De pronto, Bárbara era Rosa Perfumes, la suripanta aquella de Torreón”. Lo interesante de la coincidencia es que no sólo tiene dos referentes, sino tres: “cuando volteé a mirar a Bárbara-Rosa para consultar qué procedería, ella era mi madre”.³

En el sueño, además, aparece un personaje cuya ausencia (mucho más que su presencia) lo hace relevante: el primer desertor del escuadrón, Manuel Mijangos. Su “hazaña”, aunque reprochable, también resulta tentadora: “Sin mencionarlo, todos hemos reflexionado sobre la decisión de Manuel Mijangos en la madrugada de ayer. ¿Desertar o no desertar?”,⁴ escribe en su diario el atribulado Alberto Cantú. Es un ejemplo que se antoja deseable, pero pocos tienen el valor de intentarlo.

³ *Ibidem*, p. 135.

⁴ *Ibidem*, p. 20.

La imagen que de Mijangos queda en el escuadrón no es sólo vergonzosa, sino además amenazante. La idea de que él se haya quedado en tierras mexicanas, cerca de sus mujeres, inquieta a más de uno, como al narrador que se pregunta “¿Dónde está mi dulce Bárbara?”, sólo para consolarse y martirizarse en un círculo casi vicioso: “No queda más que ser optimistas. Debe estar bien, debe estar en su casa y esperando mi retorno, porque después vienen los pensamientos de tortura: ‘Se casará con otro’. ‘Enfermará de gravedad’. ‘Puteará en mi ausencia’”.⁵ La duda seguirá siendo un dolor constante en vista de que las sospechas no son del todo infundadas: Mijangos se encarga de recordarlas ya dejándose ver en un baile, ya paseando en algún lugar conocido, ya insinuándole a Alberto que él estuvo junto a Bárbara cuando enfermó mientras el prometido oficial andaba haciéndole al héroe al otro lado del mundo.

Curiosamente, la separación de Alberto y Bárbara, y la esperada fidelidad que deben guardarse, responden a “una necesidad íntima de la pasión”, como la llama Denis de Rougemont en su ensayo “Pasión y misticismo”. Bárbara es aquí la Isolda del *roman* medieval, “es una mujer amada, pero también es algo más: símbolo del amor luminoso. Cuando Tristán va más lejos, más la ama, y cuanto más la ama, más sufrimientos padece”.⁶ Si Alberto no se impusiera dudas respecto de Mijangos y de lo que siente por Idalia, y simplemente renunciara a Bárbara, ésta nunca ocuparía el papel definitivo que tendrá al final de la novela: la de ser quien cumpla la última voluntad del piloto aún después de muerto.

Si la represión amorosa del teniente Cantú recae principalmente en Bárbara, que es, por así decirlo, su “posesión” más cierta, su relación con Idalia tampoco es entera. Por

⁵ *Ibidem*, p. 65.

⁶ Denis de Rougemont, *Amor y Occidente*, p. 133.

supuesto que se trata de una atenuante de la soledad más profunda y eficaz que la de la homosexualidad o las prácticas con gallinas, pero la entrega de uno y de otro no es completa: los dos están comprometidos; él espera regresar y casarse con Bárbara, mientras ella confía en liberar algún día a Juan Tígal, su prometido original. Ajeno todavía a la traición de la que será objeto, Alberto siente que cada relación sexual es como morir un poquito, porque “el mundo de la muerte y de la fornicación están separados por un velo de pasmosa levedad”,⁷ por eso, cuando sabe de la existencia de Tígal, siente que es un amante derrotado: derrotado por la distancia que lo separa de una mexicana, derrotado por un hombre quizá vivo, quizá muerto, que llegó antes que él a la vida de Idalia.

A menudo se suele pensar que, para que las creaciones literarias de un autor resulten verosímiles, sus personajes deben ser un reflejo de sus propias experiencias, lo que los transformaría en un *alter ego* de su creador. Esto no sería difícil de aplicar en personajes comunes y corrientes que sean contemporáneos del escritor, pero en el caso de las novelas históricas la hipótesis tendría que sufrir algunas modificaciones. David Martín del Campo no vivió durante la Segunda Guerra Mundial ni voló uno de los P-47 que Estados Unidos había dispuesto para los “aguiluchos aztecas”. Hoy, la investigación se ha hecho más accesible y las fuentes mucho más abundantes. La reconstrucción histórica de una trama como la de *Cielito lindo* exige, claro está, una profundización considerable en el tema, pero ya no depende en exclusiva de los conocimientos de primera mano de su escritor.

Ahora bien, lo que sí necesita de la experiencia puramente personal de su creador es la psicología de sus personajes. El debatirse entre dos amores, la indecisión entre dos futuros igual de prometedores, la soledad interior aun cuando se vive rodeado de varios semejantes no son cosas de las que puede encontrarse algo escrito en una enciclopedia. Un

⁷ David Martín del Campo, *Op. Cit.*, p. 90.

ser humano sólo puede hablar sobre estos temas si su bagaje sentimental lo permite aunque nunca haya estado en una situación exactamente semejante, aunque su vida personal transcurra por vías opuestas a las de sus criaturas literarias.

Recontar la Historia

La Historia (como disciplina, por eso la mayúscula) juega en la novela de Martín del Campo un papel algo contradictorio. En un principio es la rectora de los destinos del protagonista y de su novia Bárbara; el deber con su país de Alberto los condena a separarse, a concurrir a citas fallidas, a recordarse en una efímera mirada de una ventanilla en un tren en movimiento, con una voluntad caprichosa que recuerda al *Deus ex machina* de las tragedias griegas. Cuando Alberto llega a Filipinas, el amor casi edénico de Idalia desplaza al destino-Historia a un lugar de telón de fondo, del cual los personajes sólo se percatan cuando llegan a rozarse con él... o cuando su voluntad malévola se lleva a alguno de los miembros del grupo.

Sin embargo, el dramatismo de ese periodo es tal que llega a convertirse, por momentos, en un personaje más de la novela, en un protagonista encubierto que se anuncia pero que no llega, la guerra que todos pierden, que termina pero en realidad no termina nunca. Habla en boca de los personajes y actúa a través de ellos, se encarna en el piloto caído y en el que ve caer a su compañero, en las familias que pierden un componente y en el Hitler apenas mencionado, pero señalado como el culpable de toda esa locura.

La guerra es, pues, dentro de la novela, un periodo que trastoca el destino tranquilo de los personajes que deben enfrentar esa realidad exterior tan compleja, tan cercana y a la vez tan ajena. En esta realidad exterior, los personajes representan una irrupción en la vida tranquila de un país hermanado con el nuestro por el idioma y por siglos de intercambios

comerciales entre las naos chinas y el puerto de Acapulco. Son extranjeros en medio de los mares de la China meridional. Con ellos, se desarrolla la tendencia recurrente en la narrativa mexicana contemporánea que ya mencionábamos capítulos atrás: la de situar a personajes mexicanos en un país extranjero. Es la posibilidad de explorar ese otro tema tan atractivo: ¿qué es el extranjero o que es ser extranjero? O mejor aún: ¿qué es ser mexicano? En el caso de *Cielito lindo*, es la posibilidad de analizar al otro soldado compañero, a los nativos de Filipinas, y a los canadienses, los estadounidenses, los australianos, también extranjeros en el país de acogida. Novelas como ésta y como *Gonzalo Guerrero* no sólo se han dado a la tarea de cuestionar los registros de la historia oficial, sino también ideologías de origen arraigadas en lo más profundo del corazón del mexicano, en ese lugar donde la dolorosa carnavalización de nuestros defectos colectivos se han hecho motivo de risa y de identificación como pueblo.

Una es la frase contundente que explica la situación de los pilotos en un país que no es el suyo: “El idioma es la verdadera frontera de los pueblos”.⁸ Con ella, el personaje resume la situación de todo el escuadrón: están totalmente solos aunque haya ahí 289 mexicanos más. La lengua se convierte en un elemento que al mismo tiempo los aísla y los hermana con otros participantes, aun enemigos. Cuando se reportan en la base de Estados Unidos, el rumor es que los enviarán a Italia igual que al batallón brasileño que ya cumplía un año por allá. Finalmente, el español determina su destino: “Hay una hermandad curiosa entre México y Filipinas, donde existe una comunidad hispanohablante como reminiscencia de la *nao de China* que iba del puerto de Acapulco al de Cabite, en Manila”,⁹ explica el autor de la novela en una entrevista publicada en el periódico *OpCit*. No sucede lo mismo

⁸ *Ibidem*. p. 23.

⁹ Salvador García Alejandro, “Entrevista a David Martín del Campo”, en *Op.Cit*, mayo de 2001.

con los Estados Unidos y su idioma: primero hay un enfrentamiento cultural con ellos por “tener que combatir al lado de los gringos que apenas cien años atrás (1847) habían invadido México”, continúa Martín del Campo en la citada entrevista, y después hay un choque tremendo con la barrera del idioma que determina la primera baja del escuadrón azteca cuando Crisóforo Salido se estrella durante un despegue quizá porque nunca entendió las órdenes en inglés.

Profundizando en la psicología de esos personajes depositados por el azar en una tierra desconocida, se presenta ante los ojos del lector la realidad interior de los soldados y de cualquier hombre o mujer común que ve trastornada su rutina por una batalla internacional. Alberto Cantú, Idalia Majul, Bárbara Torres, como ejemplos del grupo total, son seres con conflictos personales que deberán resolver a lo largo de la trama, y conforme pasan las páginas “van adquiriendo una vitalidad avasalladora e irrumpen de tajo en la realidad”.¹⁰

El héroe elegido por David Martín del Campo es un buen ejemplo del tipo de héroe de novela histórica que Georg Lukács señala como el idóneo para las historias de este género: el protagonista de una novela “verdadera” no es aquella “alma que sale en busca de aventuras con el fin de llegar a conocerse y medirse en ellas”,¹¹ sino que encarna la superación de lo simplemente humano y de sus propios instintos, aun a costa de todo lo que, en particular, se le exija sacrificar. Alberto Cantú es un piloto de reserva, que asciende a titular gracias a la muerte de un compañero de la escuadrilla a la que está asignado; después de la guerra, su carrera de piloto se comercializa y se devalúa hasta llegar a ser sólo el dueño de un club de aeromodelismo; no es el gran personaje de la historia que aparece en

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ Georg Lukács, *La novela histórica*, p. 117.

cada libro de texto, sino un hombre más bien mediocre, uno más de los millones de anónimos participantes de la Segunda Guerra Mundial.

No obstante, la suerte de haber sido elegido “individuo histórico-universal” (siguiendo con las clasificaciones de Lukács) por el autor de la novela le da el carácter dramático que lo sostiene a lo largo del relato. La vida misma lo ha destinado como héroe y, por lo tanto, como figura central del drama que vive.

Alguna vez se ha dicho que la historia está hecha en realidad de traiciones y, mirado con detenimiento, la idea no es del todo descabellada: es fácil recordar a más de un héroe que ha sido engañado o más de una conjura descubierta de repente. La deslealtad a esos niveles implica ya de por sí la amenaza a la vida del traicionado, el triunfo de Tánathos sobre la encarnación heroica de Eros. En consecuencia, una de las representaciones tanáticas en el personaje de Idalia es precisamente la de la traición. En un principio, la mujer se presenta como una más de tantas filipinas caritativas que se han ofrecido a ayudar a los heridos de la guerra; sin embargo, toda la concepción cambia cuando sabemos que lo que hace, en realidad, es obtener información para el ejército japonés que retiene, y finalmente ejecuta, a su padre y a su prometido oficial. Su papel de espía la hace un participante que casi se antojaría indispensable para el buen funcionamiento del juego al que han entrado Cantú y los pilotos del escuadrón: el de la guerra, “mortífero y destructor, pero regulado, no terreno de la violencia pura, sino que suele serlo de la violencia regulada”.¹²

La reacción de Alberto es la lógica y esperada: desquitarse el coraje de haberse utilizado, de pensar que la muerte de sus compañeros pilotos ha sido culpa de Idalia y suya, indirectamente. Comienza a golpearla y luego la viola, desquitándose de una traición que, en las reglas del juego de la guerra, ni siquiera es tal: en los engaños necesarios en un

territorio lleno de enemigos encubiertos, “sólo el espía y el fugitivo se disfrazan para engañar realmente, pero ellos no juegan”,¹³ explica Roger Caillois en *Los hombres y los juegos*.

Una golpiza que recuerda otro antecedente (uno de los círculos que se desarrollan en la historia): el del padre de Alberto golpeando a Rosa Perfumes, la prostituta que inició sexualmente al futuro piloto. Esa golpiza, igual que la de Alberto a Idalia, es una reacción desesperada ante la victoria de la traición: la traición (indirecta) de Alberto a sus compañeros de escuadrón y la reacción del padre —traicionado por el mismo Alberto y Rosa— que no quiere ver a su hijo convertido en hombre... o al menos no por vía de una mujer que le pertenece a él.

La cualidad principal de las novelas históricas, como ya decíamos, es que permiten acercarse a un lado por lo regular oculto de los nombres de la historia. *Cielito lindo* “no es el recurso simple del heroísmo y las crueldades naturales de una guerra”.¹⁴ ¿Cuántos casos como el de Idalia podríamos encontrar en cualquier guerra, mundial o local? Muchos sin duda, pero el valor de la actual novela histórica no radica en poner “en escena a personajes de ficción cuyo destino se cruzaba con el de personajes históricos”¹⁵, ni tampoco sólo en escribir un texto que, en este preciso caso, “refleja el pensamiento del piloto que me hubiera gustado ser si hubiera ido en el Escuadrón 201”.¹⁶ David Martín del Campo no ha sido el único en reconocer la necesidad de cambiar el punto de vista monolítico con el cual se ha conocido la historia hasta hoy y recordar que, cuando escribe novela histórica, el

¹² Roger Caillois, *Los juegos y los hombres*, p. 16.

¹³ *Ibidem*, pp. 55-56.

¹⁴ José David Cano, “El olvidado Escuadrón 201”, entrevista a David Martín del Campo en *El Financiero*, 29 de diciembre de 2000.

¹⁵ Claude Fell, “Historia y ficción en *Noticias del imperio* de Fernando del Paso”, incluido en Alejandro Toledo, *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, p. 113.

¹⁶ Sandra Licona, “La leyenda en torno al Escuadrón 201”, en *La crónica de hoy*, 11 de noviembre de 2000.

novelista tiene un doble papel: el de escritor de ficción y el de historiador. Y el papel del historiador y de la historia como ciencia es, ante todo, “recordar quiénes fuimos, quiénes somos y en donde estamos”.¹⁷ Esto lo señala también Margot Camille Pimentel en su libro *La novela histórica. Recuperación e indagación de la memoria*, que afirma:

La novela histórica más reciente, digamos la escrita en las últimas décadas del siglo XX, guarda como una de sus motivaciones la idea de que en el pasado se encuentran ciertos sentidos claves para la interpretación del hombre y de la actualidad. La novela histórica contemporánea asume así la interpretación del pasado como un acontecimiento vivo, sujeto a cambios y al cual es posible acceder de múltiples maneras. Los temas, personajes o asuntos de la Historia de los que trate podrán permanecer o cambiar, ocupar un lugar principal o secundario, relevante o nimio. En realidad, los resultados de esa aventura narrativa sólo serán posibles de calibrar de un modo general, en la medida en que cada texto pueda ser leído como un acontecimiento en sí mismo que, no obstante la autonomía que le da forma, no se desprenda del mundo, de la tradición y particularmente de la historia.¹⁸

Si bien habría que precisar que David no califica sus novelas como novelas históricas, sino como “novelas en la historia”, el objetivo de unas y de otras es el mismo: “plantear la existencia de una verdad otra, expresada a través de un principio de autenticidad”¹⁹ y establecer además un proceso de recuperación e indagación de la memoria. Sin embargo, aun a pesar de que se vea forzado a ejercer las dos funciones, un escritor no necesariamente recurre al mismo rigor metodológico en su investigación que el historiador, porque habría que tener siempre presente que “la propuesta de un texto de ficción no es sólo cuestionar la verdad oficial, sino problematizar la verdad de los personajes”²⁰ en una propuesta eminentemente literaria.

¹⁷ Salvador García Alejandro. “Entrevista a David Martín del Campo”, *Op. cit.*

¹⁸ Margot Camille Pimentel, *La novela histórica. Recuperación e indagación de la memoria.*

¹⁹ Michel De Certeau, *La escritura de la historia*, p. 54.

²⁰ *Ibidem*, p. 55.

Agua, aire, tierra, vida y muerte

Se ha dicho a menudo que la novela vive de prestado, porque suele necesitar un adjetivo para completarse, distinguirse y no permanecer en un estado más bien indefinido. Sin embargo, ya sea que un autor escriba novela policiaca, de amor, fantástica o histórica, en ella siempre permanecerán rasgos que la identifican como producto de una mano y no de otra, tales como las obsesiones de su escritor, sus convicciones, su mitología personal y aun sus miedos más profundos. En el caso de esta novela, hay dos asuntos que emergen de la selva del libro pero al final casi se amalgaman: la oposición vida-muerte y su representación en los elementos míticos de la creación, especialmente en tres de ellos: el agua, la tierra y el aire.

Sandra Licona en *La crónica de hoy* señala tres ciclos narrativos de este autor: las sagas marinera, de los volcanes y aérea, aunque también podrían dividirse en cuatro, una por cada elemento: el fuego (*El año del fuego, Quemar los pozos*), el agua (*Dama de noche, Delfines y tiburones*), la tierra (*Esta tierra del amor, Todos los árboles*) y el aire (*Cielito lindo, Alas de Ángel*).

En *Cielito lindo*, la presentación del personaje desde las primeras páginas sujeta a la tierra a Cantú con hilos invisibles pero resistentes, como si se tratara de una cometa que lucha inútilmente por volar sola. Es un piloto, un hombre que, aunque joven, sabe que su lugar natural es el cielo, que pide a gritos ser devuelto al aire y que sólo ve realizado su deseo plenamente mucho después de haber muerto, cuando su esposa, cumpliendo con una voluntad implorada treinta y un años antes, deja que sus cenizas se vayan con el viento de una tarde lluviosa en la ciudad de México.

La tierra parece atraerlo hacia sí con más fuerza que la de la gravedad. La presentación literaria del personaje se hace en un transporte totalmente terrestre: un tren, el

tren que lleva a los integrantes del Escuadrón 201 hacia la base militar en Estados Unidos donde habrían de concentrarse y prepararse. El punto de llegada es prácticamente indeterminado, un punto cualquiera fuera de México, que da igual que esté en este continente o a mitad del océano Pacífico. “Salir del país es salir de casa”, dice Alberto, es quedar desprotegido, alejarse del seno materno y del de la mujer amada, de la tranquilidad de lo conocido para enfrentarse a la otredad, a los que no son mexicanos y a un lugar que no es México, que no es su casa. Salir del país es además entrar al territorio donde la muerte, su miedo más presente y persistente, puede acecharlo y capturarlo, enmascarada hasta en sus amigos más cercanos, como Juan Aldasoro que dice: “Míranos tan tranquilos, Alberto. Piensa cuántos de nosotros ya no volveremos a pisar este bendito suelo”.²¹ Implícita en esa pregunta de cuántos volverán, está también la interrogante de si él volverá o si quedará dividido en trozos en las bocas de tiburones hambrientos. Lo que no sabe es que la muerte le irá arrebatando su botín a la vida por partes. El mérito de un escritor reside en plantear los temas fundamentales de modos distintos y, en el caso de esta novela, el temor a la muerte no sólo está expresado en el hecho simple y llano de morir, sino en el modo: morir despedazado como en un aborto, descuartizado como cualquier presa en las fauces de un depredador.

Lo primero que Cantú perderá será una muela, como tantos las hemos perdido. Una vez más, el enfoque que tiene del hecho es lo que hace diferente algo tan banal: la muela picada “es parte de mi cadáver en los basureros de Texas”,²² una pieza de su cuerpo ya negra de tan podrida que va a dar a un lugar donde lo que abunda es lo podrido, una parte

²¹ David Martín del Campo, *Op. Cit.*, p. 19.

²² *Ibidem*, p. 26.

suya que irremediabilmente ha ido a parar a la tierra, la materialización de la muerte en esta historia, tan opuesta al aire-vida, inasible, sólo perceptible.

Las siguientes partes del cuerpo de Alberto que reclama la tierra son una pierna y un ojo. Ya había recibido una advertencia anónima cuando visita el hospital de Idalia y pasa junto a heridos que “han perdido un ojo, una mano y, sobre todo, un pie”. Un descuido de su aire protector, una falla en el avión, su complemento, lo hacen estrellarse contra un campo sembrado de milpas. Quizá sobrevivió por una intervención *quasi* “divina” de su compañero de vuelo, Gabriel Ramos Millán, quien en su calidad de director de la Comisión Nacional del Maíz recibía el sobrenombre de “apóstol del maíz” (otro paralelismo terrestre: en la teoría cristiana, el hombre fue moldeado de la tierra; en la concepción maya, el hombre estaba hecho de maíz). Este botín más cuantioso acaba con la vida aérea de Cantú y lo condena, casi como una burla, a un irónico remedo de su pasión más grande: con la indemnización del accidente, inaugura el *Hangar 8*, una tienda de avioncitos a escala y compra un departamento que mira al Oriente, hacia donde está el aeropuerto de la ciudad de México.

El resto del tesoro cae en un hecho que también cierra uno de los muchos círculos que se dibujan durante la vida de este personaje. Si su presentación literaria (cuando todavía está vivo) se hace en un tren, su vida humana termina también en un tren: en un accidente del Metro, en una estación subterránea. Una tumba terriblemente terrestre para quien amaba el aire. Un último reflejo, casi irónico si se lo compara con Cantú, en el juego de espejos desarrollado es el final de Ramos Millán, el “hombre de maíz”, que muere en las faldas del Popocatepetl... pero en un avión.

Pero la posesión corporal que el protagonista defiende con más ahínco de la muerte (y que finalmente conserva) son sus genitales. Cuando vuelve a ver a Idalia después de

haberla violado, ella lo amenaza con una pistola, primero en el pecho, luego en el rostro... “Ahora me apuntaba a los genitales. Eso sí me causó horror. Horror y vértigo”,²³ escribe el piloto. Curiosamente, su preocupación por conservar la posibilidad de tener hijos a la larga no tiene el éxito esperado. Bárbara es estéril y, en esa medida, se convierte en un destino fatal para Alberto que, al regresar a Filipinas, quiere llevarse consigo al hijo que Idalia iba a darle pero que también ha muerto con ella. Los escenarios de la muerte, tanto en el casi homicidio después de la violación como en la muerte de la mujer oriental, son lastimosamente terrestres y terriblemente paralelos: el Luna Park a las riberas del río Pasig y un camino en la finca familiar a las orillas de un lago.

Por fortuna para Alberto Cantú, cuando la tierra-muerte parece haber conseguido su victoria, Bárbara alcanza a arrebatarle los restos de su ya marido y, en lugar de enterrarlo, lo manda incinerar para, finalmente, devolvérselo al viento, darle una vida nueva de “rizos minerales” que compartiría con el papalote amarillo que flotaba sobre el parque Hundido esa tarde. Ese mismo personaje que hasta entonces había sido más bien pasivo, que se determinaba como un destino y una fatalidad, se convierte en un actor activo que, después de leer los diarios de su esposo, decide cumplir con una última voluntad pronunciada mucho tiempo antes de que fuera necesaria.

“La vida es un soplo, una carrera de vértigo, un sueño desafiante, parecía gritarles ahí suspendida”²⁴ la cometa que, en su amarilla inocencia (como amarillos son los cohetes que despiden a los mexicanos a su salida de Filipinas) tomará el lugar de sustituto aéreo de la barca de Caronte y conducirá al amante del aire a la otra orilla, a la invisibilidad de su paraíso de vientos y cielo.

²³ *Ibidem*, p. 166.

²⁴ *Ibidem*, p. 221.

Si Idalia representa la aventura de un amor inesperado, Bárbara es la seguridad del refugio casi maternal, infalible. El punto que la hace débil frente a su contraparte oriental es el hecho de que sea estéril y no pueda darle un hijo a Alberto. Sin embargo, Bárbara es su redención, la que lo libera de la tierra mortal y le devuelve la vida en un último acto de amor. “Al viento lo del viento”, dice la viuda al liberar las cenizas. “Aquello era como un nuevo casamiento, pero con incertidumbre en vez de azahares”.²⁵

El relato de los amores filipinos parece querer restarle importancia a los años con Bárbara Torres (valga la referencia). No obstante, lo que Cantú dice de su novia mexicana en las primeras hojas de la novela nos demuestra lo contrario. “Enamorarse es apoderarse de los sueños ajenos”, dice, y eso es lo que él quiere: aferrarse a los sueños de Bárbara, a su recuerdo y a su posesión para soportar las horas de soledad de la guerra, apenas desahogadas en su “bitácora de nostalgias y accidentes”.

Una de las facetas más contradictorias del piloto es su indecisión entre querer volar y no querer pelear, es decir, entre vivir su vida y enfrentarse a su muerte. El aire que tanto clama como su elemento vital se transforma en una amenaza mortal cuando se trata de lanzarse al combate aéreo. Apenas ha llegado a Randolph Field y ha empezado a sentir la ausencia de Bárbara, cuando ya tiene la certeza de que va a morir y así lo escribe: “voy a morir, voy a morir”. El día de su cumpleaños veinticuatro transcurre en medio del archipiélago tahitiano, pero sigue insistiendo: “Tengo veinticuatro años y navego en mitad de la Polinesia. Voy a la guerra. Moriré en el aire”.²⁶ El aire sigue siendo su centro de gravedad, el sol que lo mantiene en órbita girando a su alrededor, y la intrusión de otro elemento primario, como el agua, le resulta totalmente inaceptable: el día que un gaviero da

²⁵ *Ibidem*, p. 221.

²⁶ *Ibidem*, p. 56.

una falsa alarma de submarino, escribe: “Me vi ahogado en mitad de la Polinesia”²⁷ (y despedazado por los tiburones, habría que agregar como la consecuencia más sencilla de imaginar). Ése es un tipo de muerte que él no acepta; lo mismo que su suerte con la tierra, él no presiente ni está seguro de morir en otro lado que no sea el aire.

La muerte en el aire se presenta como una muerte gloriosa, trascendente. Por eso “volar es el destino de la música”.²⁸ Pero el miedo a trascender es, quizá, el obstáculo más difícil de vencer. Cuando por fin el telón de la guerra roza la base Clark de Filipinas, Alberto siente envidia de los pilotos que sí entrarán en combate. “La fortuna no les sonríe a todos”, concluye. Aun así, cuando primero parecería deseoso de disparar unos cuantos cartuchos, las malas noticias le llegan por pares. La mañana del 1° de junio de 1945 la escuadrilla B vuela hacia Palawan en misión de bombardeo y regresa incompleta, sin el “ala” Fausto Vega: el turno de Alberto Cantú ha llegado, dejará de ser reservista y de lamentarse por la mala suerte que no le permitía entrar en combate para quejarse ahora de la mala suerte que lo hace titular. La misma mala suerte que convierte a Fausto en “un *left-back* que no volverá a comer tlacoyos en el mercado de Jamaica”.²⁹

Tampoco le resulta aceptable la muerte inferida por la locura de un animal terrestre, como un carabao. El día que Alberto acompaña a Idalia a la escuela donde ella trabaja, un *amuk* (un búfalo de agua) en brama enloquecido los persigue y casi los arrolla. Idalia anuncia su propia muerte posterior con una sola frase contundente: “Nos va a matar”. Para Cantú lo humillante no es morir ahí, sino morir por una cornada, sin gloria, sin sentido para la guerra, sin honor.

²⁷ *Ibidem*, p. 58.

²⁸ *Ibidem*, p. 198.

²⁹ *Ibidem*, p. 81.

Este trance taurino empieza a dibujar otro de los grandes círculos de la vida de Alberto Cantú. Después del ataque del *amuk*, Idalia le pide al piloto que la bese porque “cuando aparece el diablo un beso te obsequia otra vida”.³⁰ Cuando él regresa a México, dejando a Idalia embarazada, ella muere arrollada por un búfalo enloquecido. Estaba sola, “un beso te obsequia otra vida. Eso le faltó para poder salvarse”.³¹ La tierra, cruel y definitiva, le arrebató el amor de Idalia y resuelve el conflicto sentimental en el que se debatía. “Nací para volar, eso siempre lo supe, pero también para besar su boca”.³² Idalia es la tierra fértil, preñada de vida nueva, misteriosa como la muerte, el destino que se piensa final por treinta y un años. “La mejor muerte”, piensa para consolarse de la pérdida de su chinita, “es la que llega de mano del amor”. El personaje de esta mujer oriental representa dos elementos en apariencia irreconciliables: Idalia es la vida, la que sí puede dar vida, y al mismo tiempo es la condena a una muerte casi segura ligada a la tierra.

Cuando aparece en el relato, Idalia es la enfermera de Guillermo García Ramos, el subcomandante de la escuadrilla a la que está asignado Alberto. Su relación con Cantú empieza apenas un par de días después, cuando Juan Aldasoro y él regresan al hospital a buscar a una doctora que ha hechizado al primero. Ese día preciso, Isabelo Resurrección (el personaje detonante de esta historia) les avisa que, por primera vez, los titulares de las escuadrillas entrarían en combate. El encuentro con la mujer filipina es el inicio de dos guerras: la real y la sentimental a la que se enfrentará el piloto mexicano.

Idalia es la tierra muerte-vida, la mujer fértil pero la que muere antes de dar a luz, llevándose consigo la vida de su bebé. Casi todo lo que se relaciona con ella tiene un sentido tanático: cuando besa por primera vez a Cantú lo hace ante el riesgo de morir. Un

³⁰ *Ibidem*, p. 86.

³¹ *Ibidem*, p. 214.

beso da la nueva vida, aunque le quite un poco a quien la besa. Idalia resulta embarazada de sus amores con Alberto, un sueño le revela al mexicano que ese bebé no debe nacer, no una “criatura engendrada entre manteles y vinos”.³³ Cuando él rechaza la posibilidad de formar una familia con ella (aunque la desea), le advierte que desde ese momento ya es su “marido muerto”.

La batalla entre la muerte y la vida da un giro repentino, que no definitivo, cuando Idalia y Alberto se presentan en el hospital para realizar el aborto de su bebé. Idalia se escapa y se pierde en la tempestad de un tifón, salvando a “aquel reducto de amor guerrero”,³⁴ que ve como un modo personal de retener al amor que el final de la guerra le arrebatara. Es en ese momento cuando se vuelve a hacer presente la amenaza del descuartizamiento como en Alberto. Ese tipo de muerte parece rondar a los que, de una manera o de otra, se acercan a Idalia como su amante, su prometido y su padre, pero no así a su hijo, al que salva de ser destrozado, al menos por una mano humana.

Pero más que el bebé que finalmente muere antes de nacer, el claro símbolo de la muerte fraccionada en Idalia son los seis dedos de su padre que conserva en formol. Esos “pedacitos de cadáver”, como la muela, son pequeños trofeos que la muerte arranca a sus presas, hasta hacerlos decir que “les cansa la vida cuando es otra cosa”,³⁵ cuando es morir de poquito en poquito. “Por lo menos, aquéllos no eran dedos femeninos”, escribe Cantú cuando descubre el tétrico tesoro y, sobre todo, porque le resultaría difícil la idea de ver mutilada a su “propiedad”, aunque, hasta que no sepa de dónde provienen, siempre le quedará la duda de si son de varios hombres que podrían ser invasores de sus dominios.

³² *Ibidem*, p. 165.

³³ *Ibidem*, p. 172.

³⁴ *Ibidem*, p. 175.

³⁵ *Ibidem*, p. 168.

La traición de Idalia a Alberto —que posiblemente ha determinado la muerte de algunos de los otros pilotos— adquiere con el botín a partes una significación doble, como una lucha de contrarios, porque su objetivo es salvar de la muerte completa al padre retenido por los japoneses aunque mueran soldados aliados. Sin embargo, es una nueva traición de la propia Idalia la que determinará la muerte de su progenitor. Cuando se ha rendido al amor de Alberto, sus informes al ejército imperial ya no son ciertos y su consecuencia es la que ha temido por tantos meses. Igual que ella, casi igual que Alberto en el Luna Park, el padre muere en la intersección de los dos elementos tanáticos de esta novela: en un campo de refugiados a la orilla de un río donde solía nadar de joven.

Aunque no se sabe cuál es en realidad el final de Primitivo Majul, el fantasma de su cuerpo hecho pedazos ronda la mente de la hija culpable: el propio supliciado ha pedido a sus captores que le corten la cabeza antes de que le terminen de quitar los dedos porque (igual que Alberto piensa en relación con los pies) ¿para qué quiere la vida un hombre sin manos si ya no podrá acariciar a su hija ni a la mujer que ama? “Dicen que no duele la muerte por degollamiento”, dice Idalia intentando consolarse, “igual que una bala reventándote la cabeza”.³⁶

Ahora bien, la presencia de los elementos naturales no sólo se encarna en los personajes y sus acciones, sino que también tienen una presencia casi escenográfica, como la historia.

Cielito lindo está construida como una historia circular, que empieza en el mismo lugar y con la misma acción con la que termina: Bárbara en el departamento del que se muda, leyendo los diarios de su marido que ha encontrado por casualidad. Éste es el círculo que encierra a los demás que ya hemos mencionado, como el amor de Alberto e Idalia o la

relación del piloto con los trenes. Con esos ojos lectores, nos acercamos al “doble discurso psicológico del que fuera su esposo”, explica Martín del Campo a Salvador García Alejandro. “Se trasluce la parte esquizoide, en esos dos diarios, una que es cordial, luminosa, y otra mórbida, sombría, y que la gente en general tenemos en la vida”.³⁷ Los diarios tienen por títulos *Días negros (del Porac o a bordo del Fairisle)* y *San Antonio Blues*, que es la parte que Bárbara ya conocía.

Recurriendo a indicaciones más propias del teatro, se podría decir que en *San Antonio Blues* la acción que se desarrolla es más que nada física. Es en estos días en los que se desarrollan las batallas y las intervenciones de Alberto en la guerra. Idalia es la gran ausente y, cuando Bárbara se presenta, el protagonista recibe un “castigo”, como si recordar su pasado fuera una desobediencia a su estatus de militar. Es también en esta parte del libro donde se deja ver el fuego, elemento mítico número cuatro que por lo demás no tiene mayor peso. Los días de *San Antonio Blues* son los días de calor, en Estados Unidos o en las Filipinas, ese calor agobiante que hace que se quejen hasta los naturales del desierto (Torreón), como el teniente Cantú.

Por el contrario, los capítulos referentes a los *Días negros* (en tierra o en el barco) corresponden a las escenas de desarrollo de acciones psicológicas. Éstos son los días francos, las ocasiones en las que pelean los compañeros de Alberto o cuando se presenta el inclemente monzón. Bárbara y sobre todo Idalia tienen mucho más peso en estas secciones, en las que la actividad física suele verse reducida. La guerra a la que se enfrenta el mexicano en este diario no es la Segunda Guerra Mundial, sino la lucha de sus sentimientos y su razón, su honor, su palabra comprometida.

³⁶ *Ibidem*, p. 167.

³⁷ Salvador García Alejandro, “Entrevista a David...”, *Op. cit.*

Si en el otro “libro-diario” el elemento predominante era el fuego, en éste reina el agua y, especialmente, la lluvia, que a veces es monzón y a veces tifón, y otras nubes que anuncian tormenta o paisaje despejado recién llovido. Si hubiera que darle una representación a esa lluvia, podríamos decir que su significado más profundo es el dolor, que a su vez toma formas diferentes. Igual es el miedo a morir lejos de su casa, cuando su madre le dice que ha sufrido leves mareos y que él relaciona con “el anuncio de un infarto múltiple, un tumor cerebral, un cuadro diabético que la postrará y le irá quitando poco a poco la vista”,³⁸ que la desolación que acarrea la distancia o la certeza de saber próxima su muerte (“A mi retorno hallaré muerta a mi madre. Pero no: aquí moriré de rabia y blenorragia, de abulia y soledad, de absurda tristeza”³⁹).

Pero el lugar que tal vez se erija como la gran metáfora del libro es uno que hasta ahora no hemos mencionado: el bar propiedad de Idalia Majul que lleva por nombre el *Sleeping Alligator*. La primera razón por la cual en él se condensa la esencia de esta narración está en la impresión de pesadez que trae la imagen de un cocodrilo dormido, un sueño denso, como atontado y húmedo, como el de una persona que se tira en una hamaca en un día verdaderamente caluroso del trópico. Al terminar la historia más profunda, la de los *Días negros*, la impresión que queda es la de un periodo ensoñado —más que vivido— en el agobiante clima filipino.

No obstante, la segunda razón de la metaforización de este lugar y, particularmente, de la condición que denota el sustantivo es que la lectura que Bárbara hace de las notas de su marido es en sí como un sueño, un medio sueño del que puede despertar en cualquier

³⁸ David Martín del Campo, *Cielito lindo*, *Op. cit.*, p. 75.

³⁹ *Ibidem*, p. 75.

momento, igual que el cocodrilo, o una pesadilla de la que uno quisiera salir pero al mismo tiempo continuar hasta conocer el desenlace.

En su libro *Sociología de la literatura*, Georg Lukács señala que “la conciencia del héroe es el criterio para la jerarquización de los personajes en la novela”.⁴⁰ Al leer los diarios, Bárbara deberá aceptar que por un tiempo fue relegada por Idalia, que incluso triunfó sobre ella al concebir un hijo de Alberto; sin embargo, la victoria de la esposa llega al final, al convertirse en el instrumento que hará resucitar de sus cenizas a un ser tan de viento... pero tan atado a la tierra. Además de la guía de los lectores, Bárbara Torres será siempre la punta del triángulo amoroso que apunta desafiante hacia el cielo al que aspira su gran amor, Alberto Cantú.

En su libro *Aspectos de la novela*, Edward M. Forster dicta casi una sentencia sobre el papel de la historia en las novelas. “La historia”, dice, “narra la vida en el tiempo, en tanto que la novela —si es buena— refleja la vida de acuerdo con sus valores”.⁴¹ En *Cielito lindo* nos encontramos con un microcosmos bien delimitado, tanto geográfica como narrativamente hablando. La sociedad de las Filipinas en guerra está caracterizada de modo que se rija por sus propios valores, lo que la hace ser en la novela como debió haber sido en realidad en 1945 y al mismo tiempo como no fue. “La función del arte es esa reinención de la realidad por medio de la repetición, es un espejo tramposo”, nos dice David Martín del Campo. “Bajo ese precepto las historias de las novelas son y no son, es decir, cuentan una historia que en realidad es otra. Ésa es la magia inigualable del arte”.⁴²

⁴⁰ Georg Lukács, *Sociología de la literatura*, p. 53.

⁴¹ Edward M Forster, *Aspectos de la novela*, p. 35.

⁴² García Alejandro, Salvador. “Entrevista con David Martín del Campo”, *Op. cit.*

Capítulo IV

Mogador, continente del deseo

Durante mucho tiempo, en la literatura en lengua española, el mundo islámico ha sido una fuente prolija para la creación de nuevos relatos que comparten el mundo ya tradicional de las *Mil y una noches*. Por supuesto, además se reconocía la influencia de la cultura y la ciencia de los países musulmanes en la vida española y en sus colonias, e incluso se planteó la posibilidad de utilizar las concepciones árabes como un camino de investigación de las profundidades más sutiles del espíritu humano. No es, entonces, extraño que la reconstrucción histórica de esas épocas pasadas del mundo árabe resulte hartamente tentadora para los escritores de nuestros días.

Entre todos los autores que han recurrido al tema, está Alberto Ruy Sánchez, que con *Los nombres del aire* empezó un viaje que hasta hoy ya cuenta con cuatro episodios (tres novelas y un libro de cuentos). Fatma, la protagonista de la historia, dio paso al tema de la “eclosión del mundo de los deseos de una adolescente y su cumplimiento en otros cuerpos”, tal como lo señaló Álvaro Mutis en su comentario durante la presentación de la primera edición del libro. La historia “podría haberse narrado en otro ambiente”, continúa Mutis, “pero para llevar hasta sus últimas consecuencias la espiral del erotismo, esto sólo podría suceder en el mundo islámico y no en el marco de nuestras sociedades occidentales donde corre paralelo al deseo el sentimiento de culpa”.¹

Ciertamente, los procedimientos estilísticos utilizados la distinguen de muchas novelas escritas en la misma época; en primer lugar, Ruy Sánchez se vale de su estilo para convertir al lenguaje en un elemento de seducción que, curiosamente, no está dirigido a los

¹ Javier Aranda Luna “*Los nombres del aire*: más allá del realismo mágico”, en *La Jornada*, 14 de mayo de 1987.

diálogos entre los personajes, sino hacia la sensibilidad del lector. Como la naturaleza de las prohibiciones sociales determina el nivel psicológico y el propio estilo de una novela, para el autor, el lenguaje de *Los nombres del aire* es eminentemente femenino, trabaja en una dimensión onírica, envolviendo y seduciendo al lector, es, como dijo Claudia Pérez Salinas, “una literatura que se toca porque parece estar hecha para la piel y para los ojos cerrados”.²

Pero lo que hace realmente diferente a esta novela es la geografía temporal y espacial remota en la que la acción se desarrolla. Antes de saber si Mogador realmente existe o existió, desde los primeros capítulos el lector tiene la certeza —que quizá considere infundada— de que el relato tiene como escenario una ciudad árabe en una época que no es la actual. No está equivocado: Mogador ya no existe con ese nombre, pero así se llamaba un antiguo puerto que hoy se conoce como Essaouira, en la costa atlántica de Marruecos, situado entre las ciudades de Safi y Agadir, reconocido por su importante mercado de pescado y por ser un moderno centro vacacional. Pero la Mogador a la que Ruy Sánchez se refiere no es, por supuesto, esa Mogador.

La de *Los nombres...* es una ciudad que se antoja medieval, en una geografía que, más que exótica, se presiente onírica, circunscrita por unas murallas más sólidas todavía que las que resguardan el puerto en la novela. El tiempo nunca termina por señalarse exactamente, no hay un personaje o una voz narrativa que nos diga qué año es. La única referencia temporal es la de una inscripción en una ventana grabada en el siglo XII, pero que, se entiende en el relato, ya estaba ahí antes de que la historia que se cuenta tuviera lugar. Sólo al leer *En los labios del agua*, una segunda novela que tiene por escenario Mogador, se puede comprobar que la historia de *Los nombres del aire* pertenece al pasado.

² Claudia Pérez Salinas “Ruy Sánchez, la prosa de intensidades”, en *Novedades*, 19 de julio de 1998.

Esta novela, por supuesto, no podría ser considerada como una novela histórica en el sentido tradicional del género. Ruy Sánchez no pretende explorar un suceso comprobado ni tampoco desentrañar el misterio que rodea a un personaje cuya existencia es anteriormente conocida. Sin embargo, recrear una época que no coincide con la de su creador enfrenta a éste a las mismas dificultades que sortea quien escribe una novela histórica como lo es *Cielito lindo*, de David Martín del Campo. En primer lugar, el escritor tiene que lograr que su historia, en un pasado que él no vivió, en un lugar que él no recorrió, sea verosímil. Las dificultades en *Los nombres...* no son menores porque la ciudad sea un territorio totalmente imaginado por su creador. Su realismo a menudo parece el ancla leve de una barca que en el momento menos esperado será llevada por el mar aun contra su voluntad.

El tiempo de Mogador no tiene una correspondencia exacta con el tiempo universal que rige nuestra vida diaria. “Corría en Mogador la hora sexta, la hora de la siesta: el momento en que los astros se reacomodan silenciosamente en la geometría del cielo para indicar, por medio de sus arabescos, nuevos caminos a los hombres que sepan descifrar esas figuras”.³ Pero, ¿cuál es la hora de la siesta? ¿Es apenas terminada la comida o a media tarde? Lo mismo sucede con “la hora sexta”; probablemente, para nosotros, en esta época de relojes, serían las seis de la mañana, pero ¿duran sesenta minutos las horas en Mogador o el inicio del día se cuenta a partir de la media noche? También había una hora sexta en la división temporal que se hacía en los conventos benedictinos medievales, según lo describe Edouard Schneider en *Les heures bénédictines* y que correspondería al mediodía actual.⁴

³ Alberto Ruy Sánchez. *Los nombres del aire*, p. 16.

⁴ Edouard Schneider, *Les heures bénédictines*, citado en Umberto Eco, *El nombre de la rosa*, p. 15. La tabla que Eco reproduce en la nota previa a la novela señala que la hora sexta, que corresponde al mediodía, era también la hora de la comida en invierno en un monasterio en donde los monjes no trabajaban en el campo.

Sin embargo, nada deja de ser una suposición. Los asideros para bosquejar la situación temporal de la ciudad de Fatma parecen irse haciendo más y más pequeños en lugar de afirmarse. Si es difícil saber cuál es la hora de la siesta dentro de las murallas, más complicado aún es saber “la hora propicia para tirar las cartas, buscar signos ocultos, interpretar el canto de las aves o las formas de humo que arroja el incienso”.⁵ Mogador se presenta como una constante creación de atmósferas que relaciona los cuerpos más que las personalidades de los seres que la habitan. La magia es rectora de sus destinos y en ella buscan el sentido de un tiempo que, al menos al principio de la novela, puede parecerle caótico al lector.

No obstante, cuando el lector se acostumbra al caos ordenado de Ruy Sánchez, Mogador se erige entonces en sus dimensiones cabales: como lugar separado de este mundo (aunque el puerto se sepa en Marruecos), en el que el tiempo parece separarse de su eterna relación con el espacio. “La ciudad, para la gente de Mogador, era imagen del mundo: un mapa en la vida tanto externa como espiritual de los hombres”.⁶ Es, pues, un universo separado, una ciudad-paraiso, como las de Ítalo Calvino, que existe desde antes de que se empezara a contar la historia del mundo al que pertenece, y que parecería responder de modo perfecto a la idea de que, simbólicamente, la ciudad es una copia microscópica de las estructuras cósmicas, que no crece sin un plan, sino que está orientada conforme a las coordenadas celestes: “Como símbolo psíquico, la ciudad representa el centro regular de la vida, al que a menudo sólo puede llegarse cuando se ha alcanzado un estadio elevado de

⁵ Alberto Ruy Sánchez, *Op. Cit.*, p. 16.

⁶ *Ibidem*, p. 18.

madurez psíquica, cuando se puede franquear conscientemente la puerta que conduce al centro de la vida espiritual”.⁷

Dado que el mar es un elemento femenino por antonomasia, por la posición que guarda con la isla podría pensarse que la tierra firme (y la ciudad, en consecuencia) es el elemento masculino. En realidad, la ciudad se erige como una representación metafórica de la mujer y del eros: según el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier, la ciudad es una de las encarnaciones de la madre, con su doble aspecto de protección y de límite; es, por lo tanto, un elemento que, como el mar, son emparentados en general con el principio femenino, pues la ciudad puede ser penetrada, pero nunca se llega a poseerla, nunca se le llega a conocer totalmente. Al igual que el eros vital y femenino del que habla Denis de Rougemont en su obra ya clásica *Amor y Occidente* y en la continuación *Los mitos del amor*, la ciudad se erige para los modernos como un problema serio y molesto. El erotismo y la ciudad se han convertido en sinónimos de perversión, de territorios en los que rigen las leyes del mal. En *Los nombres del aire*, ese mal tiene cuerpo y nombre, como veremos más adelante.

Para que sus invenciones literarias sean verosímiles, Alberto debe lograr una separación precisa de su universo con el del mundo real, pero vigilando que la historia no se convierta en un relato fantástico en el sentido clásico del término.

La referencia que del verdadero Mogador nos da el Atlas geográfico es la de un puerto en el continente africano; sin embargo, el Mogador de *Los nombres del aire* es una isla: “Ninguna de las tres religiones mayoritarias en la isla ha logrado extender sus prohibiciones hasta el *hammam*”.⁸ Podría parecer extraña e incluso innecesaria la

⁷ Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos*, p. 114.

⁸ Alberto Ruy Sánchez, *Op. Cit.*, p. 49.

transformación de la ciudad real; no obstante, este cambio geográfico ayuda particularmente a las intenciones del escritor: la isla —símbolo de la abolición de lo social—⁹ es un lugar doblemente aislado, por las murallas que rodean la ciudad de Mogador y por el agua que la separa de la masa continental. Curiosamente, el aislamiento de su escenario le da libertad al creador para que sus habitantes conserven costumbres disímolas, para que vivan en una cultura que parecería separada de las que conviven en su territorio.

Mogador es, como ya dijimos, una imagen del mundo para sus pobladores. “En la muralla circular, cuatro torres sobre cuatro puertas señalaban los puntos cardinales”¹⁰, estructura que remite, por ejemplo, a la utópica Ciudad del Sol planteada por Tommaso Campanella en el siglo XVI, pero también, sin duda, a la antiquísima necesidad humana de conocer la ubicación de su mundo. Un dicho de Mogador dice que “el orbe entero cabe en una nuez si se sabe elegir el garabato que lo representa”. ¿Cuál sería ese garabato? Uno bastante conocido y de un significado especialmente profundo para una de las religiones que conviven en la isla: la cruz. Ya sea una cruz cristiana o una ortodoxa, siempre los extremos apuntan a los puntos cardinales. La misma invocación católica los señala y señala el orden en el que se dibujan: en el nombre del padre (Norte), del hijo (Sur) y del espíritu santo (Oeste-izquierda y Este-derecha). Y siempre en medio está el centro vital, ya sea el beso (el amén), el corazón de Cristo o la ciudad-universo de los personajes de Ruy Sánchez.

La nuez que contiene al garabato del orbe metaforiza al gran contenedor de la isla y todas sus implicaciones. La muralla de la ciudad es circular; la imagen primera de una isla

⁹ Denis de Rougemont, *Los mitos del amor*, p. 57.

¹⁰ Alberto Ruy Sánchez, *Op. Cit.*, p. 18.

es el círculo. Pero el círculo es además la representación por excelencia de lo infinito y de lo perfecto, del eterno retorno del inicio al final; es la serpiente que se muerde la cola, que se muerde a sí misma. *“Pour un peintre, l'arbre se compose en sa rondeur”*, explica Gaston Bachelard en su ensayo *La phénoménologie du rond*. *“Mais le poète reprend le rêve de plus haut. Il sait que ce que s'isole s'arrondit, prend la figure de l'être qui se concentre sur soi”*.¹¹ Más todavía, el cuadrado que dibujan las cuatro torres y las cuatro puertas dentro de la muralla circular corresponde al mítico cuadrado contenido en un círculo (ambas figuras representantes de la precisión geométrica, y que en conjunto forman un mandala, dibujo que representa las fuerzas que regulan el universo). Son pues esas fronteras redondas las que permiten que el mundo de Mogador sea el que es, un sitio impar, incomparable, donde rigen sus propias reglas, donde la precisión de tiempo y del espacio pasan a segundo plano en tanto pierden el papel de determinadores que poseen en una novela histórica en el sentido estricto del término.

Se dice además que la muralla que encierra a la ciudad es blanca y brilla en la noche. Su reflejo embruja a los marinos que, cual míticos Odiseos en sus viajes, lo ven y los hace desear regresar a ella, pero también los separa de la realidad que se vive dentro de sus muros. Se plantea entonces la dialéctica del dentro y el afuera, como la ha llamado el mismo Bachelard. *“On en fait, sans y pendre garde, une base d'images qui commandent toutes les pensées du positif et du négatif [...] Le philosophe, avec le dedans et le dehors, pense à l'être et le non-être”*.¹² Los viajeros que quieren llegar a Mogador son los seres que aspiran a ser reconocidos como tales, pues pareciera que todo lo que está fuera de las murallas de la ciudad en realidad no existe, no es. Y esa no existencia es la que parece

¹¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 214.

¹² *Ibidem*.

haber atrapado a Fatma, por eso está como ausente, por eso mira con insistencia hacia el mar, hacia el medio que le permitiría la salida del mundo que habita para enfrentarse con el otro, el mundo y los seres que no son iguales a los de la isla. “En Mogador se pensaba que ella tenía un pie puesto en otra parte, y que con oscuros poderes alguien lejano la llamaba sin indicarle el camino”.¹³

Sin embargo, por muy atractivo que le pareciera a Fatma este deseo de enfrentarse con otro, con la materialización de la otredad, para los vecinos de la joven esa experiencia se antoja perturbadora, por no decir aterradora. Ellos creen que la nieta de Aisha está embrujada o que una maldición pesa sobre ella; incluso temen acercarse al mar cuando ella está ahí, juran no subirse a un barco con la mujer o realizan hechizos que la salven. Tienen armas mientras ese otro amenazador no ha tomado más forma que la de un ser conocido; no obstante, todo cambia para ellos en el momento en el que la amenaza de los que no son ellos se materializa en una tribu poderosa, como la de los nómadas Tassali, y en el planteamiento de otro mundo aparte de Mogador, como el oasis de Zagora. En la tribu y en el oasis, Alberto Ruy Sánchez nos da otra pequeña pista en la ubicación espacio-temporal de su creación: los Tassali fueron una tribu que existió en Argelia, y Zagora es una ciudad construida por los almorávides, tribu de guerreros que fundó un imperio poderoso y vasto entre los años 1093 y 1148 de nuestra era.

Los nómadas tienen, de por sí, un significado especial: son los que no pertenecen a ningún lugar, los que carecen de centro y, por tanto, de referentes que comprueben su existencia. Fijar al ser es, en los términos poético-espaciales de Bachelard, trascender su primitividad y concederle un lugar en el mundo, del que los nómadas carecerían en consecuencia. El mejor ejemplo es el ser que tanto desea Fatma, la intangible Kadiya. No

¹³ Alberto Ruy Sánchez, *Op. Cit.*, p. 41.

en vano su creador la equipara con el aire, que nos toca pero al cual nosotros no podemos tocar. Kadiya es la única sobreviviente tassali que se conoce; ha salido del oasis de Zagora, donde su tribu había permanecido un tiempo, pero no nació ahí; más allá de esto, sus orígenes son un misterio. Llega al puerto en un braco de prostitutas y, gracias a esta actividad, cobra sentido su papel dentro de la historia. Si Fatma es la protagonista, en realidad Kadiya está más arriba de su fugaz amante: después de conocerla y amarla una vez, es ella la que regirá las acciones de Fatma, la que determinará y conducirá su comportamiento y, como resultado, la narración.

Como la gente desconoce las razones del comportamiento de Fatma, ignoran que la amenaza que tanto temen está ya en su ciudad. De Kadiya apenas saben lo que un halaiquí, viejo contador de historias, relataba en la plaza de Mogador. Pero su persona no representaba nada distinto, el cuerpo que tantos deseaban y poseían no anunciaba los peligros que era capaz de desatar.

Sólo podían conocerlos quienes, dentro de ese microcosmos aislado que es Mogador, entraban a otro mundo, también aislado y más si es posible, que les otorgaba una libertad especial a quienes penetraban en él. Ese otro mundo es el *hammam*, los baños públicos. Una vez más, el autor convierte en sus creaciones un referente de la realidad, que incluso le sirve para refrendar la sensación de tiempo-lugar distinto en el que discurre la novela. El *hammam* de Mogador recordaría, además de los baños públicos que siguen existiendo en países musulmanes, a los que los romanos construyeron —seguramente siguiendo el modelo árabe—, con sus salas especiales y sus albercas de distintas temperaturas. Por ejemplo, la estructura del *hammam* correspondería a la de los baños de Qumrán, la ciudad de las orillas del Mar Muerto donde se descubrieron, hace ya cincuenta

años, los llamados “rollos del Mar Muerto”, recopilación de fragmentos sobre la historia de Jesús de Nazaret confiscados durante el siglo I d.C. por el emperador Vespasiano a una comunidad asentada en esa zona. Por la austeridad de sus reglas y costumbres, algunos antropólogos han llegado a considerar que se trataba de una secta que respondía al nombre de esenios, judíos que se bautizaban y creían en la resurrección (unos incluso piensan que Juan el Bautista pertenecía a esa comunidad). El agua, para ellos, poseía un significado similar (pero no igual) al que tiene en *Los nombres del aire*: “El *hammam* tiene sus propias leyes, que son las de la purificación total del cuerpo”.¹⁴

Por supuesto, es en el sentido de la purificación en donde el *hammam* y los baños de Qumrán se distinguen totalmente. Mientras que para los últimos el bautizo tenía como fin limpiar el alma de los errores cometidos, para la gente de Mogador la purificación del cuerpo debe consistir en extraer toda la tristeza que puede dañarlo, y todavía va más allá al proponer que debe ejercitarse al cuerpo en el placer porque así se puede revitalizarlo. De acuerdo con Jean Chevalier, “es conveniente distinguir entre los baños calientes y los fríos. Los primeros se consideraban como una búsqueda de la sensualidad de la que era conveniente apartarse, porque excitan los sentidos y ponen en peligro la castidad”.¹⁵ Puesto que en las descripciones de la novela predomina la sensación de entrar en contacto con aguas calientes, el universo de los baños de Mogador se transforma en un lugar de goce sensual y erótico, en el que el hedonismo se erige como ley vital e incorruptible, y la purificación del cuerpo pasaría a ser una especie de bautizo sensual más que puramente espiritual. Más todavía, ritual o no, el baño ha sido visto por los analistas como una metáfora del regreso al seno materno, al mar del saco vitelino, que dejaría al descubierto

¹⁴ *Ibidem*, p. 49.

¹⁵ Jean Chevalier (dir.), *Diccionario de los símbolos*, p. 175.

una necesidad de tranquilidad, de seguridad, de ternura, de retorno a la fuente. La experiencia corporal de Fatma en los baños es una especie de nuevo nacimiento hacia un mundo que no conocía.

Y no sólo es Fatma la que vive así en el universo del *hammam*. Como bien lo señalaba Álvaro Mutis, la historia sólo podría darse en un ambiente en el que la culpa no corriera paralela al deseo puramente sexual o corporal. Habría que agregar además que también debía ser en una cultura con una concepción del amor totalmente distinta a la de la exclusividad occidental.

Una de las veces que la protagonista visita los baños, encuentra a una mujer que le canta a otra una melodía de amor; pero no es una canción cualquiera: en ella se revela que ambas mujeres están enamoradas del mismo hombre, algo ya inconcebible para quien ha sido educado en la creencia de que un hombre debe amar a una sola mujer y viceversa. Más todavía, ese amor no correspondido ha crecido en direcciones imprevistas y ha hecho que las “rivales” se unan en un deseo cómplice.

A primera vista parecería plantearse la historia de un amor homosexual, pero en realidad es algo más profundo. El deseo que ha unido a las mujeres del baño no las limita al goce sensual y sexual del cuerpo de la otra, sino que no excluye el hecho de que ambas amen y puedan entregarse a un varón. Ese amor que las mujeres sienten por alguien de su mismo sexo y el goce de sus cuerpos incluso puede convertirse en un atractivo mayor para el hombre al que aman: en algunas culturas, como la hindú, una mujer con experiencia “marca” (con un beso por ejemplo) a una virgen en determinadas zonas de su cuerpo (eminentemente erógenas) antes de su noche de bodas.

La experiencia que Kadiya tiene con Fatma sigue estas mismas líneas; sin embargo, para la adolescente su placer se convierte en un sentimiento “egoísta”, no porque no soporte

la idea de compartir el cuerpo de su amante, sino porque es ella la que no está dispuesta a compartirse, mucho menos con un hombre. Ni siquiera está dispuesta a conocerlo. Su iniciación sexual, aparte de desatar una enamoramiento ciego, no le quita la inocencia a la protagonista, sino que le concede una nueva, la de suponerse amada y entregar su alma a un sentimiento que el goce físico defiende y mantiene vivo.

“El Amado no es entonces, ya, un simple objeto —como lo es para el amor natural, posesivo—, sino una virtualidad divina que el ‘amante’ imagina y a la que tiende a hacer existir en el ser amado”,¹⁶ explica Denis de Rougemont en su ensayo “La persona, el ángel y el absoluto”. No sería difícil comprender que, más que a la persona de Kadiya, lo que Fatma en realidad ama es la imagen que de ella tiene y que ella le regala de sí misma, es decir, más que un amor carnal, el sentimiento entre las dos mujeres, nacido entre el silencio y la bruma, es la revelación de un amor angélico (según las clasificaciones del mismo Rougemont). Ahora bien, habría que precisar el sentido en el que el término “ángel” deberá entenderse para hablar sobre tal relación.

Al referirnos a un ángel, no tenemos en mente esa imagen idílica del ser alado vestido de rosa que nos ha regalado la iconografía católica, ni tampoco rescatamos el sentido exclusivo de emisario de Dios. Más bien, habría que representar al ángel como “una proyección del yo individual o colectivo, [...] la forma en la que Dios se revela a sí mismo en él (en cada ser)”.¹⁷ Aunque la presencia divina podría parecer contradictoria en tal aseveración por estar la concepción del erotismo más ligada a la dialéctica pecado-salvación, en realidad lo que hace es determinar la parte del ser humano que entrará en el juego del amor. En el estado de pasión, en la sumisión a ese poder que le parece absoluto,

¹⁶ Denis de Rougemont, *Op. Cit.*, p. 187.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 175-176.

en realidad Fatma se ama a sí misma, a su yo verdadero, no a la inasible Isolda que ha servido como detonante.

Así pues, la relación de los personajes de Ruy Sánchez no se limita sólo a la corporeidad, sino que, a pesar de su cortedad temporal, trasciende a un plano meramente espiritual. Cuando Fatma ve besarse a las mujeres enamoradas de un mismo hombre siente un miedo terrible, que al mismo tiempo es el presentimiento certero de lo que ocurrirá con ella. Sabe que pronto encontrará a su doble y complemento. “El amor-pasión orienta el yo hacia un objeto al que quiere único, infinitamente diferenciado de todos los demás, y en el que se invierten muy pronto toda la presencia y todo el calor arrebatados, poco a poco, a las demás existencias”.¹⁸ Sólo con ver a Kadiya, Fatma sabe que su destino es entregarse a ella y perderla una vez que su amor se ha consumado, curiosa encarnación del mito de Don Juan en un cuerpo femenino que sabe que la adolescente únicamente puede ser seducida una vez.

Más todavía, Fatma buscará recuperar a Kadiya en los cuerpos de otras personas, pero eso no podrá ser posible. Aparte de las dificultades cotidianas que sortea, hay un hecho que determinará esto, y es el sentido de comunidad que en Mogador se tiene. Si bien las normas de la ciudad parecerían utópicas, sobre todo se antojan deseables. “El autor, inteligente lector de Calvino”, dice Carlos Olivares Baró en su ensayo “Mogador, la poética de una ciudad imaginaria”, “sabe que la ciudad más que ser ese círculo, esa habitación humana ordenada y defendida, ese símbolo del orden dispuesto por voluntad divina es, sobre todo, abismo donde el hombre dormita empecinado y sin reposo, acosado por los

¹⁸ *Ibidem*, p. 204.

hilos tejidos en las orillas del placer”.¹⁹ Mogador es un edén, un lugar donde las tres religiones más poderosas del mundo real —el cristianismo, el judaísmo y el Islam— conviven en paz, y son las reglas existentes las que separarán a Fatma de la comunidad para que ella pueda descubrirse en su “amor al otro”.

Todavía más edénicos son los famosos baños. En ellos, las diferencias religiosas se han borrado. La Biblia, el Corán o el Talmud no tienen razón de ser en esos muros donde la concepción judeocristiana y occidental de los celos —tan intrínsecamente ligada al tema del amor— prácticamente no tiene lugar. El descanso y la limpieza son una simple consecuencia del baño pero no su fin primero: “Las temperaturas progresivas, los cuerpos surgiendo del vapor como si ésta fuera su materia, las voces y sus ecos, los masajes infalibles, la enorme fatiga y la excitación adormecida son algunas de las mil felices antecámaras que el asiduo del *hammam* recorre en su viaje sin meta”.²⁰ Tampoco, como hemos visto, se crea un sentimiento de culpa en los personajes que entran a los baños por las libertades sensuales que se permiten. El planteamiento que se hace en la figura del sitio de limpieza es que se puede purificar el cuerpo a través de la práctica del placer, no a través de la represión.

Al igual que David Martín del Campo, Alberto Ruy Sánchez es autor de un ciclo de novelas que corresponden a los cuatro elementos primigenios: tierra, fuego, agua y aire. *Los nombres del aire* es, como su nombre lo dice, una novela de aire; no obstante, hay otro elemento que tiene una importancia fundamental en la historia: el agua.

Como hemos visto al referirnos al *hammam*, el agua en esta novela tiene un papel principalmente purificador, más o menos equivalente al que tiene en el bautismo. Pero

¹⁹ Carlos Olivares Baró, “Mogador, la poética de una ciudad imaginaria”, en *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El nacional*, México, 3 de agosto de 1997.

también desempeña otras funciones. Otra de las presencias acuáticas del libro es la del mar, desde siempre asociado con el elemento femenino, con el mundo de lo desconocido, de lo nocturno.²¹ Es (como ya vimos en la ciudad) un territorio en el que se puede descender y al que se puede penetrar, pero que nunca podrá poseerse ni podrá conocerse por completo. Los habitantes de Mogador creen que ese elemento es el que ha embrujado a Fatma, y que la maldición empezó el día que sus padres subieron a una barca y no regresaron. La obsesión de la muchacha por contemplar el mar les da esa certeza, sin sospechar siquiera que lo que ella espera es que el océano le regrese la dicha que conoció tan fugazmente. Al recordar las sensaciones mirando por su ventana o en el muelle, la joven permite que el mar la penetre y la convierta en parte de sí: “Fatma miraba así la lejanía, la última línea azul donde el océano parece quieto. Y aunque en sus ojos no se reflejara la profunda respiración del mar, al entrar el aire en su pecho parecían levantarse en él olas que luego descendían con suavidad, una tras otra, sobre las playas altas de su vientre”.²²

El mar que Fatma contempla parece evocar una conciliación de contrarios separada hace mucho tiempo, cuando la palabra de un dios creador separó la tierra y el mar.²³ “Quien la veía pensaba que algo buscaba en el agua, como parecía buscar algo en el aire cuando estaba en su ventana”, dice el narrador de *Los nombres...*, y en sus palabras se comprueba la equivalencia que, en apariencia, tenían el agua y el aire para aquellos que los veían siempre con Fatma como referente. Más todavía, bajo la mirada de la propia protagonista, “el fondo del mar y el del aire tenían los mismos paisajes escondidos, los mismos habitantes fugaces”.²⁴

²⁰ Alberto Ruy Sánchez, *Op. Cit.*, p. 49.

²¹ Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, p. 101.

²² Alberto Ruy Sánchez, *Op. Cit.*, p. 15.

²³ “Júntense en un lugar las aguas de debajo de los cielos, y aparezca lo seco”. Génesis, 1:9.

²⁴ Alberto Ruy Sánchez, *Op. Cit.*, p. 27.

Hábil y astuto, el aire de Mogador aprovecha la confusión que ha creado Fatma para personificarse en una presencia que casi se antoja humana. Si el viento y el mar se presentan como dos mundos aislados y fugaces, también es cierto que la aparición del primero implica una ruptura en el orden de las leyes naturales de la isla.

El aire es una amenaza, como bien se lo advierte la baraja a Aisha, la abuela de Fatma. Cuando la anciana consulta las cartas para descubrir qué es lo que le sucede a su nieta, la primera figura que se le aparece es la de un pájaro, un pájaro altivo que ha decidido volar solo sin saber de los peligros que lo amenazan. Un canto escuchado en los vapores de los baños ha despertado al ave que la joven lleva a dentro, y su abuela, sabia, intuye que el despertar de su nieta es eminentemente sexual. La carta séptima, “la más hablantina”, le comprueba sus sospechas al hablar sobre un elemento que, en las prácticas quirománticas, se refiere a la parte erótica del ser humano: el monte de Venus. “El aire te arrebatará lo que antes te había traído”, predice la abuela, pues en la misma carta ha visto otro ser aéreo que se aleja.

El viento es, pues, un pájaro cruel que se burla de sus víctimas. Si bien Fatma es la que lo resiente de un modo más sensual, los habitantes de Mogador también sufren sus maleficios. Es el aire quien forma en las paredes delgadas láminas de sal que los niños quieren recoger, pero es también él el que se las rompe y las dispersa en fino polvo; es el aire el que difunde los gritos de bienvenida y las súplicas de benevolencia de los que gritan, pero también es la voz de los seiscientos sesenta y seis dragones que, como refrendo de su número maligno, embrujan a quienes oyen por primera vez ese sonido, especie de nefasto canto de sirenas.

Pero el viento es, además de una presencia común a los habitantes, un compañero más íntimo. El aire en Mogador no sólo se personifica, sino que además se humaniza.

Cuando una corriente de aire súbitamente viaja del mar hasta la ventana de Fatma, reconoce en ella la sonrisa de su amada Kadiya y casi puede mirarla. Y a ese mismo nombre responden las manos aéreas que la tocan, que consuman así los deseos carnales de quien ha perdido al amante que la ha transformado. Esos “dedos del aire que tomaba en su ventana” son los de “las manos que suavemente la iban tocando por dentro”, los del aire que “le tensa las piernas, que le produce entre las piernas torbellinos”, el que “tendía una mano hasta su cuerpo y le cortaba el aliento”. Unos lo piensan brujería, un hechizo extraño, algo que definitivamente ha venido a trastornar la cotidianidad de un pueblo aparentemente apacible.

La vida de Mogador tiene sin duda sus propias leyes y, si bien en ellas hay una mezcla de las tres religiones mesiánicas, su imaginario colectivo obedece a otras muchas concepciones, que elevan lo que comúnmente se conoce como tradiciones a la categoría de mitologías. La de esta isla amurallada es una mitología que ha conciliado las influencias de muchas partes y que, por lo tanto, se ha vuelto única. Ya la Biblia, el Corán y el Talmud son suficientes para poblar las creencias de un pueblo que además de aislado suponemos pequeño. Por eso en la ciudad pueden convivir el *angelus* con las oraciones musulmanas y los rezos judíos y unirse en su temor al “falso atardecer”, a la bruma púrpura que cada mes cubre la ciudad. El aire amante se descubre entonces como un ser femenino, de ciclos mensuales que afectan principalmente a las mujeres que sorprende en el *hammam*.

Aparte de los elementos religiosos que se entremezclan en la novela de Ruy Sánchez, aparecen otros símbolos que pertenecen a mitologías que no derivan de la tradición de Abraham. Incluyen desde saberes tradicionales, como distintos juegos de cartas que funcionan como oráculos (el tarot, la baraja española) o la astrología, hasta nociones de sacrificio o de enfrentamiento con los animales y los elementos primarios.

En Mogador, el sacrificio tiene un valor divinizante, pero una vez más su concepción choca con la noción más difundida. El dolor corporal no se concibe como mera expiación o castigo, sino que, al padecerlo, el ofrendante adquirirá un estatus sobresaliente en la sociedad. Entre los ejemplos de esta práctica está la de los tatuajes que, como sucede en algunas tribus polinesias como los tahitianos y los maori, tienen la función de embellecer a la persona a los ojos de los demás por medio de un cambio que puede ser fácilmente percibido: “La belleza alcanzada con su sufrimiento”, nos dice Alberto, “aunque sea pequeño —pero siempre exhibido—, es en Mogador belleza más completa”.

Por lo regular es dentro de los baños públicos donde las demostraciones rituales de Mogador pueden ser mejor observadas. Es en ese espacio cerrado en donde ciertos animales adquieren un valor distintivo al que normalmente poseen. Aparte de los leones que sacan chorros de agua por la boca, en el *hammam* hay un cuarto lleno de serpientes, cobras desdentadas y aceitadas listas para satisfacer las necesidades corporales de las o los visitantes.

El simbolismo de la serpiente es, quizá, uno de los más estudiados y también uno de los más presentes en todas las culturas. Tradicionalmente, para la comunidad judeocristiana, la serpiente es el animal astuto que engaña a Eva y determina su expulsión del paraíso; la figura de la serpiente es, en consecuencia, una representación del mal. Pero más que el hecho de morder una manzana, la expulsión edénica representa una pérdida de la inocencia original, con lo que dicho animal adquiere un simbolismo naturalmente erótico, además de que “representan el vínculo entre el mundo cotidiano al que nos asomamos todos los días y el mundo de lo interno o los submundos”.²⁵ Cuando la serpiente aparece en *Los nombres del aire*, el trance que sufrirá Fatma es similar al de Adán y Eva:

Kadiya está cerca, y su presencia será la que convierta a la joven en una mujer consciente de su cuerpo, además de iniciar, en apariencia, la espiral de la historia.

De todos los símbolos que recorren la geografía de Mogador, dos son los que poseen un valor determinante. Uno es, como ya se vio, el círculo, con su significado intrínseco de perfección e infinitud. El otro está en cercana relación con éste y comparte el sentido de lo que no termina, es la espiral.

No sólo las tiradas de la baraja se colocan de este modo en Mogador, sino que toda la estructura de la novela responde a este dibujo. Junto con los números nueve y cuatro, la espiral determina los pasos que seguirán los personajes, los momentos de la acción, la cantidad de deseos que se persiguen y se rechazan siempre. Nueve son los capítulos de la primera parte y nueve los pasos del capítulo nueve, que parecerían dibujar un cuadrado védico de nueve mosaicos por lado, símbolo de la perfección para el pensamiento sufi. Cuatro son los puntos cardinales, cuatro las cartas en el centro de la espiral de la baraja que hablan sobre el futuro, cuatro los elementos que tejen el sentido de las relaciones humanas contradictorias y contradichas en la segunda parte del libro.

“Donde el deseo todo habita, el aire es a la ventana lo que a la red los peces”, reza un silogismo grabado en una ventana de Mogador en el siglo XII. Cada uno de los capítulos de la segunda parte corresponde a uno de estos elementos: la ventana, los peces, la red, el aire. Y cada uno de ellos corresponde, a su vez, a uno de los nombres cuyas pasiones se han entremezclado. Son los cuatro puntos de un cuadrado contenido en el círculo de sus pasiones, la cuadratura de otro círculo que tiene como centro la satisfacción de su deseo corporal.

²⁵ Gerardo Ochoa Sandy, Entrevista a Alberto Ruy Sánchez, en *unomásuno*, México, 22 de julio de 1988.

Fatma es la ventana y Kadiya, el aire; Amjrús, el que desea a Fatma pero posee a Kadiya, es la red, y Mohamed, aquél que de verdad se ha enamorado de la extraña muchacha, los peces. La relación entre las mujeres es más o menos evidente: la ventana es un elemento eminentemente penetrable por el aire (en especial las ventanas árabes, cerradas sólo por celosías), del mismo modo que la existencia de Fatma (al menos durante el episodio narrado) toma sentido como tal al ser penetrada (e invadida, diríamos) por la etérea Kadiya. Ahora bien, la analogía respecto de los dos hombres está algo más oculta y no se da tan directa. Mohamed piensa que acercándose al poderoso subastador podrá acortar su camino hacia Fatma, y cae como inocente pez en la trampa que el gordo le ha tendido: ignorante de las intenciones del pescador hacia el objeto de su mutuo deseo, Amjrús ve también una posibilidad de acercarse a Fatma, poseyendo un cuerpo que, sin importar el género, le recuerda al de la joven, sin saber que, en una noche, él ha conseguido lo que la nieta de Aisha no volverá a poseer. De un modo u otro, los deseos sexuales de los cuatro personajes se encadenan en un círculo en el que cualquiera es el punto de partida y en una espiral cuyas curvas están condenadas a nunca tocarse.

La espiral, habría que recordar, es también aquello que regresa sobre sí mismo, lo que gira para regresar a un punto anterior y pasa cerca pero no alcanza a tocarlo. “Veo otro pájaro, igual y diferente, que te metió en su espiral de fuego. Lo que buscas es ese pájaro”, le dice Aisha a su nieta. “El canto de tu pájaro entrará hoy de nuevo en tu oído, pero no sabrás distinguirlo”.²⁶ La predicción resulta más que cierta: toda la historia de Kadiya y Fatma es un eterno acercamiento y alejamiento, una búsqueda que no termina. Para que ese amor trascienda, además, el conflicto no podía solucionarse de modo distinto o terminante. “La novela occidental nunca ha descrito, hasta hoy, pasión que se inflame por un objeto

cercano, fácilmente accesible y moralmente permitido, o en general tolerado”,²⁷ dice el autor de *Amor y Occidente* en su ensayo “Nuevas metamorfosis de Tristán”. La espiral es el camino de tal mito medieval, el del amante que busca eternamente al objeto de su amor, pero que, de hacerlo, vería truncada su razón de existir.

Del mismo modo, el principio y el final de la historia de Ruy Sánchez no se localizan en el canónico orden de las primeras y las últimas páginas, respectivamente. Tampoco empieza donde termina, porque no es una anécdota que se narre a manera de memoria o de recuerdo. Leída con detenimiento, se descubre que en el primer capítulo Fatma ya ha conocido a Kadiya; se anuncia un futuro que ocurrirá páginas adelante, pero que no adquirirá sentido mientras no se regrese al punto de partida: el momento en el que las dos mujeres se conocen. El anhelo de la protagonista es además el revivir constante de un momento que la ha marcado y que, parece esperarse, nunca permitirá que recupere su estado anterior. El aire, Kadiya, entrará una y otra vez por la ventana, Fatma; el pájaro de su deseo tomará las corrientes de aire y bajará y subirá en un momento atrapado en la eternidad, detenido del paso temporal pero que sigue vivo en ese continente del deseo que es la ciudad de Mogador.

²⁶ Alberto Ruy Sánchez, *Op. Cit.*, p. 19.

²⁷ Denis de Rougemont, *Op. Cit.*, p. 41.

Capítulo V

El absoluto de la inocencia y la verdad perdidas

El juego, en su aspecto formal, es una acción libre ejecutada “como si” y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador.

Johan Huizinga, *Homo ludens*

Cuando se dio a conocer el resultado del entonces recién restituido Premio Biblioteca Breve Seix Barral, en 1999, una de las cosas que tanto los miembros del jurado como los reporteros y críticos más señalaron fue que *En busca de Klingsor*, de Jorge Volpi, era una novela que tenía al azar como uno de sus temas centrales y que hacía que el lector tuviera que entrar al juego propuesto por su autor. Efectivamente, la historia ambientada en la Alemania nazi no sólo tiene como protagonista a un científico que debe convertirse en una especie de detective militar, sino que, además, muchos de los físicos y matemáticos que aparecen a lo largo de la novela realmente dedicaron una buena parte de sus estudios al azar, la relatividad o el análisis de los juegos. En su reseña a *En busca de Klingsor*, Federico Patán señalaba: “Estamos [...] ante una novela de trama compleja, de mucho movimiento geográfico, con fuertes vaivenes en el tiempo y una apabullante utilización de la ciencia menos asequible. La novela [...] propone un complicado juego intelectual, del cual son partícipes leyendas germanas, personajes históricos importantes (Einstein, Bohr, Heisenberg, etcétera), personajes inventados (Bacon, Irene), leyes científicas”.¹ Complicado o no, un juego de intrigas es el mecanismo que Volpi propone como estructura de su novela, y en él participan todos sus personajes y temas. El reto empieza, en realidad, desde que el lector se enfrenta con el título y su referencia a la leyenda del demonio

germano: el primer objetivo que regirá la lectura será atestiguar quién o qué es Klingsor. Tal es el trabajo que lleva al protagonista Francis P. Bacon a dejar su prometedora carrera como físico en el Instituto de Estudios Avanzados de Princeton, para integrarse a las filas del Ejército Aliado durante la Segunda Guerra Mundial y viajar a la Alemania ya claudicada con el fin de hurgar en los secretos del programa atómico nazi. Para lograr su cometido, el destino le ofrecerá a dos “ayudantes”: Gustav Links, matemático de la Universidad de Liepzig, e Irene, una seductora espía rusa de la que el norteamericano se enamora perdidamente.

Los orígenes de Klingsor: de la leyenda al villano fabricado

En palabras del propio autor, *En busca de Klingsor* está estructurada como la ópera *Parsifal*, de Richard Wagner, en la que aparece un personaje con ese nombre: seducido por la bella Kundry, hija del mago Klingsor, Parsifal lucha por conservar su castidad y por conseguir el bastón mágico de Longinos, que le permitiría sanar al enfermo rey Amfortas (al que el mago había herido) y reconquistar el Santo Grial. Klingsor y Amfortas representan, en la pieza de Wagner, una afirmación de fuerzas contrarias igualmente poderosas, el bien y el mal, que luchan por hacerse de un botín significativo: la humanidad que sólo puede regenerarse a través del sacrificio.

La obra musical tiene tres actos y un preludio, que corresponden al prólogo y a los tres libros o partes en los que se divide la novela. Copiar una estructura tan clásica sería, para el escritor, tomar el camino más fácil; así que Jorge no sólo divide su historia, sino que también rompe la linealidad temporal de su discurso. Tanto el prólogo como los tres libros

¹ Federico Patán, “Jorge Volpi: *En busca de Klingsor*”, en *Sábado de unomásuno*, 19 de junio de 1999.

corresponden a momentos históricos diferentes, en los cuales pueden incidir otros tiempos. El cambio no se hace sólo a nivel gramatical insertando simplemente tiempos del pasado en un discurso en presente histórico, sino que todos los momentos narrados son presentes históricos, escritos de un modo que permite al lector atestiguar los hechos, para continuar el juego de reconstrucción e intriga que el autor ha planteado.

Aunque la propuesta de la estructura queda establecida desde muy al principio, unas palabras del matemático John Von Neumann —“Lo verdaderamente interesante de los juegos es que reproducen el comportamiento de los hombres”,—² parecen ofrecer una pista más para el lector: en realidad, *En busca de Klingsor* no cuenta una sola historia ni se limita a un solo tema, sino que abarca al menos tres grandes líneas narrativas, que se abren en varias más. Si Von Neumann piensa que, con los juegos, puede explicar cosas tan complejas como la economía y la guerra, Volpi se reta a sí mismo como creador y se acerca a temas igualmente titánicos, como la historia de la física nuclear y la de la Alemania nazi.

Tres son pues las líneas de narración establecidas: la de la física, la de la guerra y la de las historias personales y/o amorosas. Esta última, al mismo tiempo, es una metáfora del conflicto más presente en el libro. El triángulo de voluntades que se establece entre Gustav Links, Francis P. Bacon e Irene es también una representación de las voluntades de tres poderes mundiales (Alemania, Estados Unidos y Rusia) y, en resumen, una configuración casi matemática de las posibles soluciones al enfrentamiento de tres voluntades.

En el epígrafe que Jorge Volpi incluye al principio del libro hay una cita de Erwin Schrödinger que resumiría el total de la búsqueda en la novela: “En un juego científico, tu rival es el Buen Señor. No sólo ha dispuesto el juego, sino también las reglas, aunque éstas no sean del todo conocidas. Ha dejado la mitad para que tú las descubras o las

determines”.³ En el juego de la novela, el Buen Señor es un escritor que ha tenido a bien construir una historia que no guía a su lector a una verdad absoluta, aunque sea lo que éste espera: satisfacer una curiosidad casi morbosa de penetrar más y más en los misterios, que se antojan terribles, de un gobierno conocido por su crueldad. De hecho, tal atrevimiento a analizar uno de los capítulos más íntimos de la historia alemana ha ayudado, sin duda, a la difusión mundial del libro de Volpi, incluso en la misma Alemania.

Tal vez habría que matizar la palabra “atrevimiento” antes de aplicarla a la novela. Es cierto que, a decir de algunos críticos alemanes, no se “esperaba” que un escritor mexicano indagara sobre un momento tan particularmente delicado desde la perspectiva que Jorge lo hace, muy distinta, por supuesto, a lo que David Martín del Campo hizo en *Cielito lindo*, como veremos después. Sin embargo, sabemos que la nueva novela histórica suele hacer cosas como ésta: cuestionar el discurso oficial y plantear historias alternativas, en las que el hecho de romper las barreras entre el mundo real y pasado y el mundo ficticio es una de sus armas más eficaces para mantener la tensión de la historia y el interés en ella. En el caso de *En busca de Klingsor*, el lector, atrapado ya en la intriga desde el momento mismo en que ha sido cautivado por la posibilidad de conocer el nombre del supuesto artífice y responsable de una bomba atómica alemana y de imaginar qué consecuencias hubiera tenido un arma así en manos de Hitler, se ve pronto abandonado y condenado a cumplir con el papel de detective, totalmente a la deriva como lo está el teniente Francis P. Bacon. Éste pronto se convierte en un mero pretexto para nombrar a ese detective en el que se ha transformado también el lector.

² Jorge Volpi, *En busca de Klingsor*, pp. 75-76.

³ *Ibidem*, p. 9.

La elección de una estructura tan incierta para una novela de trama tan compleja no es gratuita. Si bien el modo de narración de *En busca de Klingsor* —al igual que el de *Crónica de una muerte anunciada*, por ejemplo— representan una cierta pérdida de autoridad del escritor, no significa que éste no sepa hacia dónde está llevando su historia. De hecho, se nota claramente una división entre el narrador de la novela —Gustav Links, en este caso— y el narrador-autor, a quien se siente como un ser que está por encima del texto, una especie de dios rector de los destinos de sus personajes y creador de las leyes que gobiernan al mundo en el que éstos viven, aunque él tampoco sepa la verdad absoluta sobre el misterio de Klingsor. Más todavía, la “trampa narrativa” que Jorge tiende a sus lectores, y que responde a lo largo de la novela al nombre del matemático, tiene que ver con su pretendida, y en muchas ocasiones cuestionada, omnisciencia al “escribir” el libro sobre Bacon y su búsqueda infructuosa, pues como el mismo autor confiesa: “Para mí, el único narrador es Links, sólo que a veces se disfraza de narrador omnisciente, en otras de estilo libre indirecto, y en otras cuenta cosas que nunca pudo haber conocido. La idea era que el lector sacara la conclusión lógica de que, si narra con detalle aspectos que ignora, es porque Links necesariamente está mintiendo”.⁴

La caracterización del teniente Bacon como ese héroe derrotado desde el principio al que seguirá el lector tampoco es fortuita. En realidad, con él se plantean dos visiones narrativas que se enfocan hacia verdades relativas igualmente válidas, guiadas por el eterno debate entre las dos fuerzas más poderosas que pueden regir la voluntad de un ser humano, el bien y el mal. La primera de estas visiones narrativas, la que busca el bien, es precisamente la del soldado; la segunda es la de Gustav Links, quien en apariencia también

⁴ José Manuel López de Abiada. “Entre los meandros de la conciencia y el dilema fáustico”, en *Humboldt*, 2001.

busca el bien, aunque sus medios no sean igualmente “bondadosos”, como lo demuestra participando en el atentado fallido contra Hitler. El atisbo constante del mal en las acciones de la historia es lo que hizo que muchas críticas señalaran, recién aparecida la novela, que ésta era una obra con una teología del mal muy particular. No estaban nada equivocados, pero tampoco era una novedad en la literatura de Jorge Volpi, pues, como decía Eloy Urroz en su reseña sobre el libro: “Ya desde *Días de ira*, Volpi merodeaba el tema. Y es que *En busca de Klingsor* se pregunta, primero que nada, sobre la naturaleza del mal, sobre su origen y su manifestación en el mundo, aparte de otros temas afines: el caos, el azar, el juego, el infinito, la guerra, la traición, la irracionalidad *versus* la razón”,⁵ todos ellos territorios en los que el bien y el mal se enfrentan, como veremos más adelante.

El Francis P. Bacon que crea Jorge Volpi nada tiene que ver con sus ilustres homónimos, uno filósofo y estadista inglés del siglo XVI y al que, incluso, se ha llegado a atribuir la autoría de las obras de Shakespeare, y otro —mucho menos famoso— pintor británico del siglo XX, muerto apenas en 1992. A fuerza de ser sinceros, el físico convertido en detective de Volpi es un héroe mediocre al más puro estilo de las ideas de Lukács sobre los personajes de la novela histórica tradicional, y no podía ser de otro modo. Si Bacon fuera un héroe clásico, el que tiene fuerza suficiente para enfrentar todas las pruebas que se le puedan venir encima y el poder de cambiar su destino trágico, no sería factible que en él se hiciera presente esa lucha entre el bien y el mal. Su bondad incorruptible automáticamente anularía la posibilidad de que la maldad cambiara de rumbo sus acciones y lo convertiría, como lo hace la novela histórica del siglo pasado, en un héroe de bronce infalible y, en consecuencia, casi sobrehumano.

⁵ Eloy Urroz, “La azarosa relatividad del mal”, en *La Jornada Semanal*, 6 de junio de 1999.

Un héroe tan perfecto no podría compartir sus características personales con un ser malévolo, aun si éste se disfrazara de su mejor amigo o su doble. “A veces me gusta pensar que yo soy el hilo conductor de estas historias, que mi existencia y mi memoria —y, por lo tanto, estas líneas— no son sino los atisbos de una amplia e inextricable teoría capaz de comprender los lazos que nos unieron”,⁶ dice Links en el prólogo que escribe al libro en el que condensa la narración completa. Aunque, como ya dijimos, en determinados detalles referentes a la vida íntima de su asesorado, se cuestiona su omnisciencia, el autor parece adelantarse a tal eventualidad y ofrece una “respuesta” en el capítulo denominado “Breve disquisición autobiográfica: de la teoría de conjuntos al totalitarismo” y plantea, además, una interpretación que ha sido recurrente en las consideraciones de varios críticos: el que Gustav Links sea una especie de doble de Francis P. Bacon.

El tema del doble es quizá uno de los que más fascinación puede ejercer sobre la curiosidad humana, y la literatura no es ajena a él. Los dos títulos más conocidos sobre el tema probablemente sean *El retrato de Dorian Grey*, de Oscar Wilde, y *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Robert L. Stevenson, en el que se plantea además una situación análoga a la que explicamos sobre la novela de Jorge Volpi. En la obra de Stevenson, la parte malvada del hombre es inhibida por la parte bondadosa que trata de contenerla. Pero no siempre vence el bien, y a menudo sólo es necesario un pequeño detonante para liberar ese lado sombrío, humanizado en el doble al que los personajes enfrentan, ya sea que se apellide Hyde o Links.

El héroe mediocre de Lukács es el que puede sucumbir a un enfrentamiento semejante. Y de hecho lo hace, por destino fatídico o por fallos de carácter. En las

⁶ Jorge Volpi, *Op. Cit.*, p. 19.

descripciones que el narrador hace de Bacon, es frecuente encontrar una necesidad de afirmarse y demostrar a los demás que, aunque caído en desgracia, sigue siendo el niño prodigio que asombraba al mundo, pero que se alejaba de cualquier contacto con aquéllos cuya inteligencia no estaba a la altura de la suya. El encriptamiento de una personalidad semejante y la consecuencia de un carácter “impertinente y obcecado”, como se le describe en el libro, no podían ser más que el escondite de otras muchas personalidades, no tan ocultas como se pudiera pensar. Con ellas, el hombre sigue permanentemente en contacto con la cara oculta de la realidad, sea ésta pasada o actual. Por ejemplo, la primera realidad oculta que persigue Bacon es a su homónimo más famoso, como una venganza hacia los profesores que “no dudaban en compararlo con el *verdadero* Bacon, como si él (el teniente) no fuese más que la errabunda y apócrifa copia de un original perdido”.⁷ Su búsqueda de fama primero como físico y después en su investigación sobre Klingsor no es sino una manifestación del rencor que guarda hacia su nombre mismo: la maldad lo mueve a intentar salir de la mediocridad para alcanzar la eternidad de su ancestro, ése sí un hombre “bueno” a los ojos de la Historia que registra sólo a personajes valiosos.

Cuando Bacon entabla relaciones con su *Doppelgänger*, Gustav Links, una profecía fatídica se ha cumplido: el bien y el mal no pueden existir juntos; necesariamente uno deberá acabar con el otro para que pueda seguir viviendo. No se puede afirmar categóricamente que Links sea el malo y Bacon el bueno, pero sus personalidades tan iguales no siempre logran convivir en paz. Sin saber quién será la víctima, o a sabiendas quizá del riesgo, Gustav confiesa en su disquisición autobiográfica: “Por momentos, él dejaba a un lado su papel de interrogador, yo abandonaba mis peroratas, y entonces se

⁷ Jorge Volpi, *Op. Cit.*, p. 47.

establecía entre nosotros una complicidad sorprendente, una liga íntima no sólo entre nuestros cerebros, sino también entre nuestros corazones”.⁸

Cuando Irene entra a la vida de Frank Bacon, entra otra fuerza igual de poderosa que la del matemático alemán. La espía rusa es otro doble del teniente norteamericano, su complemento femenino no siempre luminoso, sino posiblemente malvado y perverso. Sólo con la ayuda de esa parte femenina Bacon podría enfrentarse a Links: de otro modo, jamás se hubiera atrevido a darle a su búsqueda la solución que Irene le presenta, es decir, entregar al Klingsor que ella y la voluntad debilitada de Bacon han descubierto en la persona de su mentor Gustav Links. “La peor traición de todas”, como califica Links a la “rendición” de Bacon a los deseos de la mujer, no es sólo el hecho de que Gustav deba pasar cuarenta y tantos años en prisión, sino que el anodino oficial se haya descubierto como alguien capaz de suplantar a quien le mostró el camino y, al mismo tiempo, someter a la amante descubierta que le ha ayudado a terminar su tarea.

La traición es un juego de inciertos

De los territorios en los que el mal y el bien se enfrentan perpetuamente, el de la traición es, sin duda, uno de los más prolíficos en argumentos para historias. La misma leyenda de *Parsifal* es un ejemplo claro.

La traición es el final de un juego de enfrentamiento y, como todo juego, implica la confrontación de dos fuerzas, deseablemente equivalentes, y la victoria de una sobre la otra. En la traición el mal triunfa por necesidad sobre el bien; de lo contrario, no se podría hablar de una traición, sino de justicia. La victoria del mal puede darse de muchas formas, pero

⁸ *Ibidem*, p. 111.

una de ellas siempre será la violación de las reglas que se han establecido, tal como lo explica Roger Caillois en su libro *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. “Las leyes confusas y complicadas de la vida ordinaria”, dice Caillois, “se sustituyen, en ese espacio definido y durante ese tiempo determinado, por reglas precisas, arbitrarias e irrecusables, que es preciso aceptar como tales y que presiden el desarrollo correcto de la partida. Si las viola, el tramposo cuando menos finge respetarlas”.⁹

Las reglas que regirán el juego de Links e Irene se establecen de modo claro en los tres conjuntos de “leyes” que se enuncian al principio de cada parte del libro, a saber, las Leyes del Movimiento Narrativo, las del Movimiento Criminal y las del Movimiento Traidor. Establecidas, en apariencia, por el narrador, es decir, Links, parecen adaptarse perfectamente a las intenciones de este jugador: “Todo narrador ofrece una verdad única”, la suya evidentemente, pero que no excluye la existencia de otras verdades igualmente válidas. Si, en las Leyes del Movimiento Narrativo, Gustav ha marcado los primeros pasos de su jugada, en las Leyes del Movimiento Traidor, Irene ha demostrado que puede jugar a la misma altura que él y aun darle la vuelta al arma en contra de su oponente. “Todos los hombres son débiles” y corruptibles en consecuencia; si todos los hombres son corruptibles, “todos los hombres son mentirosos”; si la mentira viola las reglas del juego, “todos los hombres son traidores”. Links ha enunciado las tres leyes a las que ha sometido a su doble (sometiéndose él al mismo tiempo) e Irene las ha comprobado usándolos a los dos.

Irene parece vencer a Links cuando logra que su amante lo culpe de ser Klingsor, como apuntan Dietrich y Marlene Rall en su ensayo “Imágenes del alemán y de Alemania en México”: “Es ella (Irene) quien gana la partida, entregando a Links a los rusos y

⁹ Roger Caillois, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, p. 33.

apropiándose de su amante, el teniente, quien nunca sabrá si ella seguirá espiándolo. Es así como Links y Bacon acaban por convertirse en el enfermo Amfortas”.¹⁰ Pero Kundry, en la ópera de Wagner, no resulta precisamente victoriosa. El placer del juego de fingir “consiste en ser otro o en hacerse pasar por otro”, dice Roger Caillois en *Los hombres y los juegos*; sin embargo, hay una excepción en este juego: “Sólo el espía y el fugitivo se disfrazan para engañar realmente, pero ellos no juegan”.¹¹ En otras palabras, Irene ha sido la primera en traicionar las reglas del juego que había aceptado y ha hecho que la maldad que ella representa termine venciendo a los “héroes” que buscan al verdadero Klingsor. Sin embargo, su triunfo no es tan absoluto. Lo sería si hubiera conservado intacta la confianza de Bacon en ella, cosa que no sucede. Como Kundry, Irene termina vencida a los pies de aquél que fuera su objetivo primero, sin poder estar segura de que Frank confía en ella.

“Si en la ciencia, en la física y en las matemáticas no es posible llegar a una certeza absoluta, ¿por qué nosotros insistimos en encontrarla?”, pregunta Links a Bacon al comentar una advertencia que Johannes Stark le ha enviado al segundo. “¿Por qué la perseguimos con tanto denuedo? [...] La verdad es tan ambigua como una proposición indecidible, tan esquiva como un electrón, tan incierta como una paradoja”.¹² La propuesta primera de una novela como ésta, en la que, a primera vista, el conflicto consiste en encontrar un culpable, siempre será proveer de pistas al lector para que resuelva el misterio, es decir, para que llegue a conocer la verdad absoluta de lo propuesto por el escritor. No obstante, como ya vimos, cuando el escritor quiere romper con un esquema rígido como el de la novela detectivesca, ya no es la verdad absoluta la que ha de perseguirse ni, mucho

¹⁰ Dietrich Rall y Marlene Rall, *Mira que si nos miran. Imágenes de México en la literatura de lengua alemana del siglo XX*, pp. 267-268.

¹¹ Roger Callois, *Op. Cit.*, pp. 55-56.

¹² Jorge Volpi, *Op. Cit.*, p. 293.

menos, conseguirse. En primer lugar, en la obra de Volpi (como ejemplo de muchas otras novelas históricas contemporáneas), habría que cuestionarse, tal como lo hace Gustav Links, si hay una verdad absoluta respecto de los hechos que narra. ¿Puede decirse que Irene es totalmente culpable? ¿O que Klingsor era en realidad Links? ¿O tal vez lo era Heinsenberg?

¿Héroes o villanos?

Para Fernando Ainsa, la nueva novela histórica se caracteriza por efectuar una relectura del discurso historiográfico oficial y cuestionar su legitimidad,¹³ es decir, novelas como la que analizamos plantean una visión alterna de los hechos históricos consignados por las fuentes tradicionales, como las enciclopedias o los libros de texto.

Evidentemente, *En busca de Klingsor* no pretende oficializar una verdad “otra” sobre la Segunda Guerra Mundial, por muy exhaustiva que sea la investigación hecha por su autor. Aunque respete la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de algunos personajes y lugares, el propósito del novelista siempre se mantiene fiel a las leyes que él ha establecido para su relato, que reconocen, como Aristóteles en su *Poética*, que no es oficio del escritor el contar las cosas como sucedieron, sino como pudieron o debieron haber sucedido. Es una búsqueda de una verdad que sólo es absoluta para el que la busca, como el mismo Gustav Links lo dice cuando Bacon le pide una explicación a su amante: “La verdad. Otra vez. ¿Por qué estamos tan obsesionados con ella, con pedirla, con exigirla o suplicarla, cuando en el fondo lo único que queremos es confirmar nuestros propios

¹³ Fernando Ainsa, “La reescritura de la historia”, en *Cuadernos americanos. Nueva época*, julio-agosto de 1991, p. 18.

puntos de vista?”.¹⁴ Es una de las mayores manifestaciones de la relatividad que puede haber, y una de las más conocidas: el punto de vista del autor siempre será parcial y, por lo tanto, relativo: “—Te diré todo lo que quieras— Irene no podía haberlo dicho mejor: *lo que quieras*: lo que te complazca, lo que te seduzca, no lo que sé o lo que pienso. No la verdad”.¹⁵

Otro ejemplo más que claro de la multiplicidad de las verdades históricas (como las llama Linda Hutcheon en su ensayo “*Historiographic metafiction: the pastime of the past time*”) es que no hay una versión única respecto de lo que realmente aconteció en torno del proyecto atómico alemán. Con la fama de crueldad que el régimen nazi se había procurado, no es descabellado imaginarse que Hitler hubiera querido ser el primero en poseer y utilizar una bomba atómica, pero ésa no es la verdad más consignada por la historiografía oficial. De hecho, enciclopedias como *La Segunda Guerra Mundial* plantean que el grupo de científicos alemanes planeaba primero la construcción de un reactor nuclear en el que pudieran comprobar que era posible alcanzar la fisión atómica antes de intentar la construcción de una bomba, cosa que se antojaba ya casi imposible con sus reservas de materiales prácticamente agotadas y con los Aliados pisándoles los talones:

El 6 de junio de 1942, el ministro alemán de armamentos y municiones, Albert Speer, convocó en Berlín a los físicos nucleares. Se trató allí la falta de mineral de uranio, de agua pesada y de elementos que permitieran trabajar en la investigación y producción de una bomba atómica. Las perspectivas para el reactor nuclear, en cambio, eran favorables, aunque aún se necesitaban toneladas de uranio y toneladas de agua pesada. Al finalizar la reunión, Speer autorizó la prosecución de los trabajos, recomendando economizar los elementos existentes e intensificar el trabajo del reactor nuclear.¹⁶

¹⁴ Jorge Volpi, *Op. Cit.*, p. 430.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *La Segunda Guerra Mundial*, t. XII, p. 247.

En la historia de Jorge Volpi, la interpretación de los hechos históricos es relativa, como relativa será también la culpabilidad que quiera o pueda adjudicársele a los científicos igualmente reales que vemos desfilar por la novela. Siguiendo el juego de detectives en el que ha caído, el lector habrá ido recopilando pistas que le permiten hacer suposiciones que esperará comprobar, pero, poco a poco, también irá recibiendo datos que lo harán dudar de sus deducciones. La proposición indecidible de Johannes Stark, *Todos los físicos son mentirosos* —paráfrasis de la célebre Paradoja de Epiménides: *Todos los cretenses son mentirosos*— regresa a Links y Bacon, y al lector en consecuencia, al punto de partida de la novela-investigación, que se podría resumir como *Todos son culpables* hasta que no se pruebe lo contrario.

Antes de adivinar quién es Klingsor, se plantea otra cuestión cuyas respuestas podrían ser muy debatidas: ¿qué crimen cometió Klingsor? ¿Apoyar un proyecto de investigación sobre la energía atómica? Estados Unidos también lo hizo, llegó mucho más lejos y nadie lo culpa, ni siquiera los libros de historia que consignan el enorme número de muertos que causó en unos segundos. Seguramente, se puede culpar al azar de tales resultados: si Alemania hubiera tenido más materiales, si sus científicos hubieran calculado antes la masa crítica...

Para poder establecer una división precisa entre lo bueno y lo malo es necesario tener bien claro qué está bien y qué está mal; sin embargo, lo que Jorge plantea es, una vez más, una división relativa de tales conceptos. En este reinado de lo relativo, el orgullo y la vanidad son tanto defectos como virtudes, no sólo manifestaciones del mal, pecados o defectos de carácter opuestos a la virtud absoluta, a la bondad perfecta, tal y como se lo muestra Erwin Schrödinger a Bacon e Irene cuando se entrevistan con él:

—¿Por qué piensa que tantos hombres participaron, gustosos, en proyectos atómicos? ¿Por nacionalismo? Eso era lo de menos, aunque tampoco hay que restarle importancia. ¡Lo hacían por orgullo! *Vanitas vanitatis*, profesor Bacon. Los físicos tenían su guerra particular, ajena a la de los ejércitos. Cada cual quería ser el primero en producir una bomba atómica: lograrlo implicaba la inmediata derrota del otro bando. Las consecuencias de la explosión eran lo de menos: lo importante era dejar a los otros en ridículo. Y así fue. Sólo que, por fortuna, y con el perdón del profesor Links, el equipo de Heisenberg fue el perdedor.¹⁷

Ahora bien, ¿el triunfo de los físicos aliados fue algo bueno? Científicamente fue un gran logro, pero en otros aspectos es bastante discutible; no obstante, en este enfrentamiento perverso, las leyes de la moral no parecen aplicarse igual que en la vida cotidiana. La guerra —juego en el que uno y otro participantes son igualmente condenables— trastorna la lógica del mundo y permite plantear la legitimidad de la violencia como un fenómeno circunstancial y culturalizado al mismo tiempo, es decir, la cultura de la guerra es una cultura de la violencia.

En su ensayo “La azarosa relatividad del mal”, Eloy Urroz señala: “Quizá *En busca de Klingsor* enseña, al final, que el mal (una vez hallado) puede convertirse en *otra* cosa o, por lo menos, deja como tarea a sus lectores una cuestión ineludible: preguntarse sobre su verdadera esencia o, por el contrario, sobre su azarosa relatividad. ¿Qué es el mal y dónde está realmente?”¹⁸

Para el lector que ha sido enfrentado, en las dos primeras páginas, a la grabación de la tortura y muerte de aquéllos que se atrevieron a intentar matar al Führer, Hitler es, sin duda, la encarnación del mal, de ese mal que, según Urroz, “es obra del demiurgo y esto, o bien nos aleja de Dios indefectiblemente, o bien niega la existencia del Omnipresente”.¹⁹ Sin embargo, en la descripción de un hecho tan atroz, el dictador encuentra un placer que

¹⁷ Jorge Volpi, *Op. Cit.*, p. 280.

¹⁸ Eloy Urroz, *Op. Cit.*

¹⁹ *Ibidem.*

casi lo lleva al éxtasis, igual que si estuviera contemplando una obra de arte hermosa —con todas las salvedades que pueden aplicarse aquí a este término. El espectáculo de la muerte deja manifiesta una estética particular, en la que el cadáver de un hombre no es más que el resultado de un proceso artístico llevado a cabo por el asesino, como lo plantea Tomás de Quinco en su ensayo “El asesinato considerado como una de las Bellas Artes”.

Novela teológica sobre el mal, como ha sido calificada por varios críticos, *En busca de Klingsor* revela que la lógica que rige el mundo que ha creado es una lógica contraria al orden establecido. La violencia de la guerra ha venido a alterar un orden que servía a ciertos intereses y ha instalado uno nuevo, que obedece a propósitos distintos que intentan legalizarse. En su establecimiento, ese nuevo orden, violento desde su nacimiento, crea formas de legitimación que, por naturaleza, deberán oponerse a las del régimen al que ha sustituido. En el caso del gobierno hitleriano, una de estas formas de legalizarse es el exterminio de aquellos a quienes consideraba sus enemigos.

En el inicio del libro 2, al enunciar las Leyes del Movimiento Criminal, Jorge Volpi da pistas para comprender a Klingsor desde una lógica otra que “invierte” el sistema de valores y convierte a la violencia en un arte. La verdad de Klingsor es una “verdad otra, elusiva y torva, ajena a la rígida lógica de sus perseguidores. Si uno asesina a alguien —o incluso a millones, como es el caso— procura paliar su culpa con una versión de los hechos que lo redima o, por el contrario, intenta escapar de la historia, perderse en el anonimato de quienes callan. Pero aun ese silencio es *su* verdad”.²⁰

Quizá la búsqueda de Klingsor a través de sus obras no era el camino más equivocado para el teniente Bacon; pero la sabiduría a la que se enfrentaba era, con mucho, más profunda que la que él, como científico, poseía. En esta lógica violenta, “el auténtico

criminal se considera a sí mismo como un virtuoso²¹ y su motivación no es el crimen o la maldad por sí mismos, sino como la única forma de cumplir con un deber que le ha sido impuesto. No son malos, sino perversos, entendiendo la perversidad como la posesión de una maldad innata, como la misión que deben cumplir en la vida. Klingsor, al igual que los científicos alemanes y los conspiradores que quisieron matar a Hitler, no son criminales comunes y corrientes convertidos en tales por mera casualidad. Curiosamente, en una novela dominada por el azar, sus acciones son las más certeras, sus verdades las más absolutas.

Links y los demás conspiradores habían resuelto cometer un crimen que tal vez no hubiera alterado mucho los hechos históricos, pero eso no era posible saberlo en tal momento. Para cuando fraguan la conspiración, sólo saben que su misión debe ser eliminar a Hitler. No se ven a sí mismos como simples dementes que quieren acabar con una vida humana, sino que se perciben como salvadores de la humanidad, cosa que los redimiría de su estatus de criminales para convertirlos en una especie de héroes. Aun cuando la muerte temprana de Hitler hubiera significado la salvación de miles de vidas, el asesinato no deja de ser asesinato en una lógica por así llamarla “normal”. ¿Podría ser considerado el asesinato de Hitler como un acto plausible? En esta lógica invertida, seguramente sí, porque su muerte significaría la salvación de muchos de las cámaras de gas; en el código moral que ha creado la guerra, lo rechazable no es la violencia en sí, sino su no-utilización contra quien aparece como el principal responsable.

Pero si en lugar de Hitler hubiera sido Churchill o Roosevelt el señalado como el responsable de la muerte de miles de seres humanos (como lo fueron con la utilización de

²⁰ Jorge Volpi, *Op. Cit.*, p. 179.

²¹ *Ibidem*, p. 180.

las bombas), ¿serían válidas las mismas leyes de la violencia ejercida en su contra? Una vez más, la relatividad plantea la existencia de una verdad no absoluta: los Aliados no fueron los buenos, como las Potencias del Eje no fueron los villanos totalmente.

Es el mismo razonamiento el que se repite al analizar el papel de los científicos, que es uno de los principales objetivos de la novela de Volpi. Heisenberg, el científico que Links señala como Klingsor, pregunta a Neils Bohr, su maestro y amigo: “¿En cuanto físicos, tenemos el derecho moral de trabajar en el desarrollo de la energía atómica?”.²² Es una cuestión que no sólo los alemanes se plantean, sino que también fue una constante preocupación para Albert Einstein, quien, según se dice, llegó a arrepentirse de haber descubierto su famosa teoría al contemplar las ruinas de Hiroshima y Nagasaki.

Las circunstancias tan especiales de una guerra mundial anulan totalmente los discursos hegemónicos dominantes en los que el límite a ese derecho moral sobre el que se cuestiona Heisenberg sería el respeto más absoluto de la vida humana. No obstante, como ya lo mencionamos, los científicos se habían enfrascado en una carrera en la que lo importante era la comprobación de sus teorías, no las consecuencias que pudieran tener. Un sí o un no no podrían ser respuestas válidas para tal pregunta, un “dilema fáustico”, como lo califica José Manuel López de Abiada en una entrevista a Jorge Volpi. “La investigación científica y sus descubrimientos parecen ser un Jano bifronte”, explica, “positivo y benéfico por un lado, y lo contrario por el otro”.²³

El tema de la ciencia y el mal es tan antiguo como el Génesis mismo, pues adquirir conocimientos equivale a perder la inocencia original y tener que crearse, en consecuencia, un sistema de valores que permita decidir qué está bien y qué está mal. En la leyenda de

²² *Ibidem*, p. 323.

²³ José Manuel López de Abiada. *Op. Cit.*

Fausto (tanto la de Goethe como la de Thomas Mann, libro que inspirara al autor), el ser inocente hace un pacto con el diablo para tener acceso al conocimiento que tanto anhela. En la novela, Mefistófeles no necesariamente es el mal, sino más bien el poder, aliado o nazi, que permitirá a ambos grupos proseguir con sus anhelos científicos.

En tanto seres malignos, Klingsor hallaría en Mefistófeles a su equivalente, ya que significaba para los físicos alemanes la posibilidad de alcanzar el conocimiento sobre la fisión atómica. Pero, en palabras de Links, Klingsor no sólo es la encarnación del mal, sino también de la perfección. Aquí se prepara la tesis primera que rige la novela. Si el conocimiento que ha de entregar es perfecto, también sería absoluto, cosa que, como se asegura, es imposible conseguir. Si no existe una verdad absoluta ni, por lo tanto, un conocimiento absoluto, Klingsor, su poseedor, no podría existir. Bacon e Irene, Estados Unidos y Rusia, persiguen un algo que no existe o que, al menos, no es comprobable.

El único poseedor de la verdad absoluta en *En busca de Klingsor* no es el mítico oponente de Amfortas, sino el autor que ha creado el universo de leyes propias en el que se circunscribe su historia, aunque esa verdad absoluta no sea el conocimiento de un nombre que le daría sentido a una búsqueda tan ardua. La elección de su estructura incierta, con la correspondiente y relativa —nunca mejor dicho— pérdida de autoridad del narrador, no es gratuita: es una azarosa lección para el lector de que en la ciencia como en la literatura y en la historia toda verdad siempre resulta cuestionable. Más todavía, al terminar el libro, el lector se habrá dado cuenta de que la confianza absoluta tampoco debe existir; como escritor, Volpi lo ha “engañado” presentando la novela como un largo periplo para conocer a un supuesto criminal que seguirá siendo desconocido. Irene ha traicionado a Bacon y éste a Links; Links, como narrador omisciente, ha traicionado al lector que ha seguido sus palabras con atención. Lo ha llevado por un texto que “trata de ser una novela ‘de ideas’

[...] y, al mismo tiempo, una novela 'de aventuras'; una tímida contribución a la divulgación de la física y una revisión de las causas, tan ominosamente cercanas, que obligan a los hombres a refugiarse en la intolerancia y la fuerza para escapar de sus propias dudas",²⁴ según palabras del mismo Jorge Volpi. Pero al final, el lector será, como Bacon y Links, y el enfermo rey Amfortas, víctima simplemente de "la accidentada y dolorosa historia de una traición".²⁵

²⁴ Jorge Volpi, "En busca del azar", en *La Crónica*, 15 de abril de 1999.

²⁵ *Ibidem*.

Capítulo VI

En ausencia de dioses, en presencia de hombres

Sorprendente el primer hombre español que soñó amorosamente con una india mexicana. Sorprendente el primer hombre español que se supo ligado a una india mexicana para siempre, por toda la eternidad.

Ignacio Solares, *Nen, la inútil*

Dice Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*: “La extraña permanencia de Cortés y de la Malinche en la imaginación y en la sensibilidad de los mexicanos actuales revela que son algo más que figuras históricas: son símbolos de un conflicto secreto, que aún no hemos resuelto”.¹ El conflicto al que se refiere en su conocido —y polémico— capítulo “Los hijos de la Malinche” es, como si fuera poca cosa, al origen del ser mexicano, considerado como el resultado de la mezcla racial entre españoles e indígenas. Tradicionalmente, la historiografía oficial mexicana suele señalar como la primera “pareja” a Hernán Cortés y su traductora, la indígena tabasqueña Malintzin, bautizada como Marina pero recordada como la Malinche, la traidora. Sin embargo, se suele olvidar que, antes que Cortés, había ya dos españoles avocindados en nuestro país, y que, según los propios cronistas que después darían cuenta de la conquista de América, uno de ellos ya había formado una familia mucho antes de que Hernán Cortés hiciera su mujer a la que Paz consagra como la “madre” del pueblo mexicano.

Si situamos el resurgimiento de la novela histórica, como lo hacen muchos críticos, entre ellos Seymour Menton, en los últimos años de la década de los setenta, *Gonzalo*

Guerrero, de Eugenio Aguirre, sería una de las primeras novelas mexicanas que podrían inscribirse de lleno en la hoy llamada nueva novela histórica, pero también una de las que más lejos ha llevado su cuestionamiento a las verdades oficiales. Sus recursos estructurales quizá recordarían a una novela histórica tradicional; no obstante, su voz es, sobre todo, una valiente contradicción al discurso de Estado respecto de uno de los temas más sensibles en la idiosincrasia de un país “con un pasado tan vivo, profundamente tradicional, atado a sus raíces, rico en antigüedad legendaria si pobre en historia moderna”² pero que sólo se concibe “como negación de su origen”.³

El “renegado y hereje” Gonzalo Guerrero

Náufrago en el Mar Caribe junto con otros diecisiete pasajeros de un barco que se dirigía a La Española en 1511, Gonzalo Guerrero fue, junto con el cura Jerónimo de Aguilar — después también traductor de Cortés, con la Malinche— el único en sobrevivir al desastre marítimo y a la posterior esclavitud a la que los sometieron los pueblos mayas. Tras escapar a la prisión de los primeros que los encontraron, Guerrero y Aguilar se internan en la selva y caen en las manos de otro de los caciques locales. Es en este pueblo en donde sus habilidades guerreras harán que Gonzalo escale posiciones hasta convertirse en Gran Capitán de los ejércitos indígenas y, según la versión de Eugenio Aguirre, en yerno del propio rey.

Como ya adelantábamos, los recursos estilísticos de esta novela no son particularmente complicados; sin embargo, *Gonzalo Guerrero* es una obra que ha permanecido en el gusto del público —y de las editoriales que lo reeditan, en México y en

¹ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 95.

² *Ibidem*, p. 96.

el extranjero— por más de veinte años, lo que quiere decir que una estructura “novedosa” no siempre es garantía de un buen trabajo.

El tiempo de la historia de Aguirre empieza y termina en orden lineal; amén de algún recuerdo, no hay en toda la novela una ruptura de la temporalidad que obligue al personaje y al lector a transportarse a escenarios ya pasados respecto del momento presente de la narración. En el primer y en el último capítulos, así como en uno intermedio, hay un narrador omnisciente que funciona, al inicio, para prologar la presentación del personaje protagónico (Guerrero, evidentemente) y situar al lector en los antecedentes necesarios para comprender sus acciones. En el capítulo intermedio, esta voz da cuenta del paso de los años y ofrece datos históricos que sirven para que los límites temporales de los hechos reales no se pierdan. Ahí, además, se insertan citas extraídas de crónicas tradicionales, como las de fray Diego de Landa o Bernal Díaz del Castillo, que otorgan una comprobación de veracidad sobre la existencia del marinero. El último capítulo en el que también es este narrador omnisciente el que habla, pero ahora en segunda persona, dirigiéndose directamente a Gonzalo, funciona como la cereza del pastel de las acciones de Guerrero: es su transformación en la leyenda en la que “ha quedado tu nombre, estrella de sangre, rubia gema que viniste a acrisolar la raza, la nueva estirpe”.⁴

El resto de la novela está contado a través de la voz del mismo Gonzalo Guerrero. Sus vivencias, sus pensamientos y sentimientos configuran una especie de diálogo íntimo con el lector, una confesión de amigos que apela y logra captar la atención de quien se acerca a la novela porque permite una mirada profunda a la vida de un ser que se revela extraordinario. Aun cuando el propio autor reconoce que, de lo escrito en la novela, “hay un

³ *Ibidem.*

⁴ Eugenio Aguirre, *Gonzalo Guerrero*, p. 306.

10% de verdad histórica y un 90% de ficción”,⁵ lo que más resulta atractivo de una voz confesional como la de Guerrero es la posibilidad de conocer de primera mano información que el discurso histórico normalmente no consigna.

En ese sentido, la novela de Aguirre funciona, al igual que las novelas históricas tradicionales, sobre lo que Brian McHale denomina las “áreas oscuras” de la Historia (como disciplina teórica), es decir, la vida íntima de los héroes y los lugares o momentos en los que interactúan los personajes reales con aquéllos puramente ficticios que el escritor ha creado. En novelas como las de Scott o las de Tolstoi, sólo en estos espacios el autor tenía libertad de echar a volar su imaginación; hoy en día, la novela histórica contemporánea puede también trabajar áreas conocidas y consignadas por el discurso oficial, y convertir a la novela, aun a pesar de su carácter ficticio, en un vehículo de indagaciones históricas reconocido y aceptado por corrientes historiográficas como el historicismo crítico.

Aunque la reconstrucción lingüística del español del siglo XVI podría parecer anacrónica al momento de escritura de la novela, e incluso innecesaria, el uso del pastiche (ese intento de recuperar el lenguaje de la época) sirve a Aguirre como un medio para que su modelo de la historia de Guerrero proponga un nuevo sentido y una nueva relación de los hechos, muy diferentes a lo que ha quedado registrado por las crónicas de la Conquista. Este recurso del anacronismo creativo (como lo llama McHale) se refleja además en la mentalidad del marinero español: conforme se va acoplando a los modos de vida de su nuevo país, Gonzalo Guerrero explica conceptos básicos que se han ido haciendo parte del discurso sociológico más elevado, como el mestizaje, la fusión religiosa y el concepto de mexicanidad.

⁵ Sandra Licón, “La novela histórica con virtudes académicas”, en *La Crónica*, 15 de febrero de 2002.

Podría especularse si Guerrero y Jerónimo de Aguilar fueron conscientes, en su momento, de la trascendencia del papel que la suerte les había dado en el teatro de la Conquista. Las crónicas a menudo sólo mencionan casi al sesgo la existencia de estos dos náufragos, especialmente la de Guerrero. Son los historiadores como Carlos Martínez Marín y los novelistas como Aguirre o Carlos Fuentes (en *El naranjo*) los que a últimas fechas se han encargado de rescatar del olvido a este personaje.

Con él, se rescatan también historias propias de las regiones yucatecas en las que vivió. Entre las innovaciones que la investigación histórica ha aceptado en las últimas décadas, valdría mencionar particularmente el uso de documentos o fuentes de información menos rígidas que las que se solía considerar como válidas. Como ejemplos, se puede mencionar a la memoria colectiva —que en ocasiones suele contradecir al discurso oficial— y las historias regionales o, según términos de Luis González y González, la microhistoria. Éste es un recurso particularmente caro para la novela de Eugenio Aguirre. Conforme Gonzalo Guerrero va adentrándose en el modo de vida de los indígenas mayas, va desentrañando y reviviendo los relatos de origen de esos pueblos que pertenecen mucho más a la memoria colectiva de los descendientes que todavía quedan por ahí que a los libros de historia, mucho más a las estelas y los murales de sus monumentos que a las interpretaciones que los arqueólogos han hecho de ellas. Gonzalo Guerrero se transforma, como veremos más adelante, en un embajador que trata siempre de borrar esa frontera rígida que separaba a los blancos de los “otros”, los indígenas, los salvajes, pero sobre todo, los de piel morena.

Lo *otro* no existe: tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad = realidad, como si a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente, *uno y lo mismo*.

Antonio Machado

“*Gonzalo Guerrero* constituye una lograda actualización de un tema al parecer inagotable”, leemos en la cuarta de forros de la edición de Alfaguara, “la diferencia que une a los hombres o la semejanza que los separa: el ser humano ante sí y ante el otro”. Las vivencias del marinero español en las selvas yucatecas son, además del recuento de las aventuras de un héroe de leyenda, la transformación de un ser humano en otro totalmente diferente: uno que logra conciliar, en su persona y en su forma de pensar, dos culturas diametralmente opuestas, con todos los elementos que éstas llevan consigo.

Sin embargo, la transformación de Gonzalo no es tan simple como pudiera escribirse. Para que este “hombre que vivía tratando de tocar con las puntas de sus dedos los fillos de las ásperas estrellas”⁶ pueda convertirse en el “ave que anidaste (anidó) en el bronceado lecho de la carne morena del Mayab”⁷ tiene que pasar por varios ritos de iniciación, cuya función es separarlo de un grupo determinado y reintegrarlo después, como una parte activa, a la sociedad que lo está recibiendo.

Cinco son los ritos que pueden distinguirse claramente en la novela, cada uno con sus tres etapas correspondientes de separación, transición y reintegración. El primero en el que Gonzalo participa —inconscientemente, pues no sabe qué destino es el que le espera— es el embarcarse hacia La Española dejando atrás las filas del ejército. “¡Nunca regresarás!”, le vaticina un gitano, y su primera reintegración consiste en dejar de ser un

soldado de la Corona para convertirse en uno de los españoles vecindados definitivamente en las tierras nuevas de América. El segundo de estos ritos está muy relacionado con el primero, y casi podría parecer una derivación fatídica de él. Se trata del naufragio, que incluye una separación bastante brusca y hasta dolorosa de aquello que se presentaba como un lazo sólido con la sociedad a la que se pertenecía anteriormente; una transición a la que no todos los náufragos sobreviven, y la posterior reintegración a una nueva sociedad de sólo dos de ellos: Jerónimo de Aguilar y Gonzalo Guerrero.

A partir de ese momento, Jerónimo y Gonzalo deberán aprender a convivir con esas razas que para ellos representan al otro temible y amenazador. Han logrado escapar de los caníbales sólo para caer en manos de otro cacique, del que desconocen si sus costumbres serán iguales de bárbaras o no. Su tercera iniciación se da con la llegada al pueblo del cacique Taxmar y su “aceptación” en calidad de esclavos; de ahí en adelante, deberán afrontar varias pruebas que los harán trascender del nivel más bajo de la sociedad que los acogerá, entre ellas, trabajos forzados, aprender el idioma del pueblo, mantenerse célibes y ayudar en la preparación de un ejército. Estas dos últimas pruebas son las que determinan el camino que tendrá la reintegración de cada uno de los dos sobrevivientes hispanos: cuando el sacerdote se niega a tomar como mujer a la hija de Taxmar, los mayas lo consideran “un ser dotado de cualidades privilegiadas”,⁸ y pasa a ser un consejero especial del cacique; Guerrero, en cambio, muestra sus habilidades bélicas, y es entregado a otro señor maya, todavía en calidad de esclavo, pero como un regalo por demás valioso. Más todavía, los dos se han salvado definitivamente de morir sacrificados.

⁶ Eugenio Aguirre, *Op. Cit.*, p. 11.

⁷ *Ibidem*, p. 306.

⁸ *Ibidem*, p. 168.

Si bien su situación en la sociedad ya no es tan precaria, Gonzalo todavía enfrenta dos ritos más para mejorar su estatus, ritos que a la larga diferenciarán su conocimiento de los indígenas del que conseguirá el sacerdote español. Primero, cuando Taxmar lo entrega a Na Chan Can, Gonzalo pasa nuevas pruebas de transición, en las que está el salvar la vida de su dueño y futuro suegro. Su reintegración a la nueva sociedad está prácticamente completa: la diferencia de color casi se ha olvidado, y acaso le otorga un respeto mucho mayor que el desprecio inicial, y su conocimiento de la milicia lo ha llevado a un puesto militar de importancia, que lo coloca en un rol social muy ajeno al del esclavo.

Ya con ser nacom (jefe guerrero) y ahkin (sacerdote) de Acanum, Gonzalo se da cuenta de que “había sido totalmente aceptado por él (Na Chan Can) y por su pueblo, y que había dejado de constituir una interesante curiosidad, para convertirme(se) en un hombre de carne y hueso, con sus virtudes y defectos”.⁹ Devuelto y confirmado en su condición de hombre, el último ritual significativo al que deberá someterse es el más propio de un adulto y el que, finalmente, dará razón de ser a su papel de precursor de la nueva raza. Este ritual es su boda con la princesa Ix Chel Can, que no sólo lo elevará como miembro de la realeza maya, sino que además lo enfrentará con dos facetas de la otredad: lo indígena y lo femenino.

Si el tema del enfrentamiento del ser humano con el otro es de por sí inagotable, en el análisis de la Conquista se hace todavía más evidente. En tal situación, la consideración del enfrentamiento es doble: puede verse desde los ojos del indígena, el conquistado, igual que desde la perspectiva del europeo, el conquistador. El choque no se da sólo por encontrarse con un ser humano diferente, sino por hallarse frente a uno mismo y hacerse consciente de la propia individualidad a través de su afirmación frente a una pluralidad

distinta. Para los conquistadores españoles, su ser representaba la razón, la civilización; los otros, los indígenas, eran la barbarie, la incultura, todo lo que Europa había dejado ya en el pasado e intentaba olvidar. En su visión, era casi un deber moral sacar de su atraso a esos pueblos con los que venían a encontrarse en el Nuevo Mundo. El paganismo era sólo una fase de ese atraso en el que vivían.

El transcurrir de las aventuras de Gonzalo Guerrero permite al lector experimentar esa primera confrontación con un ser extraño no sólo respecto de su idioma, sino en cuanto sus costumbres y manifestaciones culturales. Aunque el protagonista en sí nunca muestra un desprecio marcado por los indios americanos, su visión se va transformando conforme se ve obligado a integrarse a ese mundo otro al que el destino y el mar lo arrojan.

Primero, como su deber de marinero lo señala cuando embarca, Gonzalo debe vigilar el recinto en el que viajan los esclavos condenados a trabajos perpetuos, “aquellos pobres individuos de color, extraviados de su mundo, de su naturaleza, perdidos en un remolino ininteligible para sus mentes limitadas”.¹⁰ Aunque muestra compasión hacia ellos y su condición, Guerrero no puede dejar de advertirlos como algo animales, hablantes de un lenguaje tan primitivo como el despertar de la tierra que él cree escuchar en sus balbuceos, y de una mansedumbre que lo conmueve por su presteza a recibir castigo. Sabe que son parte del tráfico hecho por las órdenes religiosas y lo enoja la esclavitud impuesta en nombre de la Iglesia; sin embargo, no tiene argumentos para rebatir a los que han pregonado que “estos seres no son hombres, que no tienen espíritu que salvar, que son casi como animales hechos por la naturaleza para servir a los de nuestra raza, estirpe señalada,

⁹ *Ibidem*, p. 205.

¹⁰ *Ibidem*, p. 29.

escogida por el Creador para divulgar su doctrina y evangelizar la Tierra".¹¹ Es el único en pensar en ellos cuando el barco encalla, pero evidentemente no tiene medio de salvar sus vidas.

Su consideración sobre los indígenas casi sigue un proceso de resolución lógica de tesis, antítesis y síntesis. Si su tesis primigenia era que las vidas de los indios eran iguales a las de los españoles, se enfrenta a la otra cara de la moneda, a la antítesis, cuando llega a las costas mexicanas y lo reciben los caníbales. La visión de la muerte de sus compañeros, el sacrificio ritual que ellos, como españoles, no pueden entender del mismo modo, sino como bestialidad, se aparece a los ojos de Gonzalo Guerrero como una prueba de la tesis que sostienen sus compatriotas, la que no concedía a los habitantes de América más rasgos humanos que la forma de sus cuerpos. No obstante, la idea final que el naufrago se hará de los indígenas es que comparten con él la pertenencia a una misma comunidad, en la que el color de la piel y el cabello ya no son curiosidades ni extrañezas. Por eso, logra hacerse de un respeto particular como soldado y como sacerdote, y no duda en aceptar las costumbres de su nuevo pueblo, aunque éstas lo obliguen a aceptar el sacrificio de sus propios hijos.

Dos cosas son las que ayudan a Gonzalo a acceder a la comprensión de la mentalidad del pueblo al que se integra, y éstas son la lengua y el sentido de la teatralidad. El conocimiento del idioma inevitablemente da poder a uno sobre los otros; el idioma de la mayoría es el idioma de los poderosos que someterá a una minoría incapaz de comunicarse con ellos. Cuando los españoles logran someter a las tribus indígenas, el idioma que se impone es el castellano; los que conservan su lengua original, que no es la del señor que los gobierna, son los que no logran integrarse al nuevo orden social que se construye. Pero mientras no son los españoles los que detentan el poder, Gonzalo y Jerónimo deben

¹¹ *Ibidem*, p. 33.

someterse a las órdenes del cacique sin poder ni siquiera entender lo que se espera de ellos. Taxmar les entrega un regalo muy valioso enseñándoles a hablar maya: a partir de entonces pueden comunicarse con sus esclavizadores y ayudarlos, e incluso defenderse de posibles abusos; Taxmar les permite igualar en algo sus condiciones de vida respecto de quienes los están sometiendo. Más todavía, y sin saberlo en el momento en que empieza a enseñarlos, los dota con un arma especialmente poderosa para Hernán Cortés y sus tropas, pero un arma de doble filo. Jerónimo de Aguilar, como ya dijimos, se convierte después en traductor de Cortés pues su conocimiento del maya le permite comunicarse con la Malinche —que sabía maya y náhuatl— y que podía entonces comunicarse con las tribus del valle de México. “Traductor, traidor” dice un viejo dicho, y es lo que Aguilar hace: abatiendo para Cortés la barrera lingüística, de un modo o de otro facilita la entrada de las tropas europeas a los territorios de los indios que lo acogieron en su momento. El filo contrario de la navaja es Gonzalo Guerrero: si Jerónimo utiliza sus conocimientos de los dos idiomas para someter a los indios, Gonzalo los usa para determinar la suerte de los castellanos que se aventuran a la selva en esas primeras misiones de conquista. Una palabra suya basta para ordenar que los ejércitos indígenas, adiestrados por él, emprendan el ataque, feroz como no podían imaginar que lo hallarían, contra los soldados europeos. O bien, puede hacer que esos mismos pueblos que pelean en contra de los hombres rubios que montan a caballo y portan una escopeta, se sometan a otros que también cabalgan... pero que, en lugar de armas, esgrimen una cruz.

De igual modo, el sentido de la teatralidad es para los indígenas un modo de ostentar el poder contra sus enemigos. Cuando Gonzalo prepara a los ejércitos de Taxmar, intenta hacer que se despojen de sus vestimentas adornadas con plumas y piedras con el fin de ganar una mayor libertad de movimientos. Ellos se niegan: Gonzalo no ha entendido que

el fasto en las vestimentas es, simplemente, un mensaje de superioridad igual al que el fasto de cualquier corte europea de la época intentaba difundir sobre las demás naciones. El enemigo impresionado es un enemigo debilitado y, por lo tanto, más fácil de derrotar. Cuando Gonzalo entiende esto y acepta los rituales de pintura corporal y tatuaje, empieza a adentrarse y a asimilarse a la mentalidad de su nueva nación.

Gonzalo logra la igualdad de condiciones y su pueblo maya se la reconoce cuando se casa con Ix Chel Can, la princesa de la tribu que, inicialmente, estaba consagrada al culto de la diosa que le da nombre. Con su matrimonio, Guerrero se enfrenta a otro doble: Ix Chel no es sólo indígena, sino también mujer. Si el papel de los indígenas varones era difícil en esos primeros tiempos de la conquista (como lo fue también después durante la Colonia), el de las mujeres era todavía peor.

La historia de las mujeres durante la Conquista es prácticamente nula. El único nombre que se ha conservado de esa época tal vez sea el de la Malinche, y, a decir verdad, no es precisamente el más popular en la memoria colectiva. Como las esposas no solían acompañar a los que se embarcaban a estas tierras, el papel de muchas mujeres indígenas terminaba siendo el de la amante fugaz tomada por la fuerza bruta para satisfacer los deseos carnales del conquistador. La consideración de que el pueblo mexicano es producto de una violación bien podría extenderse a los demás países de América, como comenta Guerrero al hablar del transcurso de estas relaciones forzadas entre las indias y los europeos: “Después las han amansado, las han metido en sus costumbres y, poco a poco, han logrado establecer una convivencia pasajera, pero siempre dentro de un concubinato y con la conciencia manchada por el pecado de la fornicación”.¹² Son mujeres olvidadas por la historia, de las

¹² *Ibidem*, p. 39.

cuales “no quedará más rastro que el de una sombra indefinida, sin contornos que sirvan para identificarlas”.

Opuesto a lo que los españoles hacían menospreciando el valor de las mujeres indígenas, los caciques mayas guardaban bien a sus mozas de lo que pudieran intentar los esclavos de ultramar. Sólo cuando la estima que habían ganado fue suficiente, pudieron pensar en acceder a la compañía de una mujer. Ix Mucuy Taxmar, la hija de Taxmar, es ofrecida a Jerónimo de Aguilar como esposa después del fabuloso triunfo que consiguieron los ejércitos aleccionados por el cura y el marinero. De igual modo, Ix Chel Can es ofrecida en matrimonio a Gonzalo cuando su hombría e integridad ha sido puesta a prueba una y otra vez. El matrimonio con tales princesas es visto como un premio, un honor altísimo.

Así es como la pareja primordial del pueblo mexicano queda constituida: Ix Chel Can es una princesa digna sólo de un guerrero noble y hombre de honor; Gonzalo e Ix Chel son el hombre y la mujer perfectos para parir a un pueblo nuevo, lleno de las cualidades máspreciadas por cualquier cultura, como el valor y la pureza. La historia de este matrimonio contradice directamente la memoria impuesta por la historiografía oficial, que ensalza, como Octavio Paz en el ya citado *El laberinto de la soledad*, a Hernán Cortés y la Malinche como el Adán y la Eva de la población mexicana.

En palabras del propio Eugenio Aguirre, una de las mayores aportaciones de esta novela, en relación con otros libros, está en la reivindicación de nuestra composición étnica, y, por consiguiente, de nuestra identidad nacional. “El mexicano condena en bloque toda su tradición, que es un conjunto de gestos, actitudes y tendencias en el que ya es difícil distinguir lo español de lo indio”, dice Octavio Paz en “Los hijos de la Malinche”. “El mexicano no quiere ser ni indio, ni español. Tampoco quiere descender de ellos. Los

niega”.¹³ Las causas de esta negación son fáciles de entender cuando una y otra vez el discurso oficializado sostiene que Martín Cortés, el primer mestizo, el primer miembro de la raza que hoy puebla México, fue producto de la violación de su madre, la cual fue, además, abandonada por el conquistador español. “Al tener un polo luminoso de origen, Gonzalo Guerrero, que se casa con una princesa maya y cuyos hijos son legítimos, se le da una dimensión diferente al mestizaje”, dice en entrevista Eugenio Aguirre. “Nos despoja de la bastardía, para arroparnos con la legitimidad, la dignidad y el respeto”.¹⁴

Aunque al principio negado por Jerónimo de Aguilar, el matrimonio de Guerrero e Ix Chel es una propuesta de origen honorable y digna. “La mezcla de dos razas hasta entonces puras”¹⁵ anuncia el planteamiento de preguntas que serán trascendentales para la total integración de Gonzalo a la sociedad maya: ¿cuál sería la religión de este nuevo pueblo y cómo su físico? Envuelto en el ajetreo de la boda, el castila apenas tiene tiempo de reflexionar en las consecuencias de sus actos, pero ya estaba seguro de ser “el primer español que se había casado en estas recién descubiertas tierras con una de sus naturales”.¹⁶ Sabía que otros españoles habían tenido hijos ilegítimos con sus indias amancebadas y aseguraba que educaría a sus hijos en la fe católica; sin embargo, no dejaba de preguntarse: “¿Cómo se llamará a mis hijos, al híbrido fruto de dos constelaciones que han dormido juntas en los campos del Mayab?”.¹⁷

Pero además de la mezcla de dos razas ajenas entre sí, el matrimonio significa para Gonzalo la ruptura definitiva con la sociedad española a la que él pertenecía. Poco después de casarse, es enviado a averiguar sobre la llegada de nuevas naves europeas a las costas de

¹³ Octavio Paz, *Op. Cit.*, p. 96.

¹⁴ Sandra Licona, *Op. Cit.*

¹⁵ Eugenio Aguirre, *Op. Cit.*, p. 221.

¹⁶ *Ibidem*, p. 225.

¹⁷ *Ibidem*, p. 226.

la península de Yucatán, y este enfrentamiento con una posibilidad que hasta entonces había ignorado o condenado a un deseo ya casi olvidado, lo hace rechazar modos de vida de los que antes participaba. Entre esas cosas, está el comercio de esclavos y las vejaciones a las que se sometía a los indígenas capturados y encadenados y, sobre todo, el saqueo que los españoles han hecho en los templos llenos de metales y piedras preciosas que, para los mayas, no tenían más valor que el del simple adorno.

La codicia de sus paisanos es la gota que derrama el vaso de la paciencia de Gonzalo. “Español nací, europea es mi sangre y la que a mis hijos toque, pero antes que eso soy un hombre y un hombre limpio y honrado”,¹⁸ declara, y éste es el manifiesto que regirá sus acciones posteriores. Si antes lo detenía la idea de matar españoles en una tierra ajena a ellos, ahora sus cariños están con los habitantes de las selvas que lo han acogido. Jerónimo de Aguilar reaparece en la vida de Guerrero con unas cuentas de vidrio en la mano para pagar su libertad, y en esa acción queda de manifiesto la diferencia que ha habido en el conocimiento del otro de los dos sobrevivientes del naufragio. Para el sacerdote, los indígenas nunca han dejado de ser criaturas inferiores, lo suficientemente ingenuas para cambiar la vida de un hombre por un puñado de baratijas sin valor, mientras que la cultura española sigue significando el paraíso que perdió en un banco de coral del Caribe. El sistema de valores de Gonzalo responde a un orden invertido: su integridad como hombre lo hace permanecer con los indios que le han dado un hogar y una familia, una esposa que él reconoce como legítima aunque Aguilar llame a su unión “vicio con una mujer pagana”. Para Guerrero, los otros no son más los indígenas: él mismo se ha integrado a esa otredad con la que se enfrentaba y ha terminado por hacerse parte de ella. El papel del otro se ha invertido para él y ahora lo reconoce en los españoles a los que habrá de combatir.

A los ojos de los europeos, Gonzalo Guerrero se ha perdido y se ha condenado. De ahí que muchas crónicas lo trataran de traidor, de renegado y de hereje; Diego de Anda incluso lo llama “espina clavada en el corazón de los españoles” en su *Relación de las cosas de Yucatán*. Finalmente, es el propio Jerónimo de Aguilar —que lo había condenado antes— el que lo redime entregando su perdón a Dios. Pero también es él el que expresa en voz alta lo que ya Gonzalo se decía desde el día de su matrimonio: sus descendientes son una nueva raza. “Esta criatura ni es español ni es indio Chele, es de una nueva raza de hombres y es el primero. ¿Estás consciente de ello?”,¹⁹ le pregunta el cura al soldado cuando conoce a uno de sus hijos. De hecho, el primer enfrentamiento con esta realidad racial lo tiene Gonzalo con el nacimiento de su primogénita, la pequeña Ix Mo, que después será sacrificada en el cenote de Chichén Itzá. La princesita es el retrato vivo de la madre de Guerrero, “y esa faz me recordaba mi esencia primaria, me ligaba con un cordón umbilical desteñido por el efecto de los años, de las aventuras, de los cambios que en mí se operaron”.²⁰

Por opuestos que podamos haberlos presentado, los discursos de Octavio Paz y de Eugenio Aguirre tienen un punto en común: ambos coinciden en que la cultura mexicana, y latinoamericana en general, no es ni india ni europea. Cuando Cortés llega a rescatar a Guerrero, en él surge un deseo, débil pero presente al fin y al cabo, de regresar a su cultura española, a la que, sin embargo, reconoce, ya nada lo une. Su decisión de quedarse con los indígenas tampoco es tan fácil, pues no son parte de su origen primigenio. Gonzalo es el primer europeo hecho mestizo, si entendemos el mestizaje como un “vivir en la frontera”,²¹

¹⁸ *Ibidem*, p. 236.

¹⁹ *Ibidem*, p. 252.

²⁰ *Ibidem*, p. 239.

²¹ Siguiendo los conceptos de Homi K. Bhabha en *The location of culture*.

una hibridez que habría de determinar el nacimiento de “la cultura joven de América”,²² la raza cósmica de José Vasconcelos.

Lo que finalmente diferencia la presentación de los discursos de ambos escritores es la presencia en Paz y la ausencia en Aguirre de un concepto que ya se ha hecho parte de la idiosincrasia de la cultura mexicana y que es el del trauma que acompaña al nacimiento del primer mestizo. Como decíamos más arriba, ya desde antes de la aparición de *El laberinto de la soledad*, se sostenía que Martín Cortés era el hijo concebido por La Malinche después de la violación de Hernán Cortés; en cambio, la pequeña Ix Mo es el producto de la unión por amor de sus padres. Si, como sostiene Aguirre, la historia de Gonzalo Guerrero le da una dimensión diferente al mestizaje y al origen de lo que hoy es el pueblo mexicano, su novela sobrepasa, en cierta forma, la función de la mayoría de las nuevas novelas históricas al cuestionar no sólo un episodio cualquiera de la historia de un país, sino sus raíces más profundas, las que dan forma no sólo a su cultura contemporánea, sino a más de cinco siglos de historia.

La “religión cósmica” del Nuevo Mundo

Parafraseando el término de Vasconcelos, *Gonzalo Guerrero* también aborda uno de los temas inherentes al mestizaje: el de la fusión religiosa. Como decíamos al principio, para los españoles que predicaban la fe católica como la única verdadera, los cultos religiosos de las tribus americanas no dejaban de ser más que manifestaciones paganas, diabólicas, que debían combatir. América era, pues, el campo de batalla del ejército de Dios contra las hordas bárbaras de Lucifer.

²² Eugenio Guerrero, *Op. Cit.*, p. 306.

Por supuesto, la conquista religiosa tampoco iba a ser una tarea fácil, y más bien tuvo que recurrir a la conquista bélica para lograrse. La primera visión que Gonzalo Guerrero tiene de esta imposición religiosa por la fuerza de las armas llega cuando descubre a los esclavos que trafican los sacerdotes en el barco en el que viajará. Como aún sus argumentos en contra de tales costumbres son débiles, no puede más que tranquilizar su conciencia con las palabras de Jerónimo de Aguilar, que le asegura que es una operación totalmente legal... aunque se suponía que las órdenes religiosas no debían tener esclavos. Evidentemente, cuando Gonzalo vuelve a enfrentarse con los españoles después de vivir años entre los mayas, las costumbres que antes aceptaba ahora chocan con sus nuevos principios morales. En una larga reflexión que se hace sobre el inminente enfrentamiento que tendrá con los marineros que desembarcan en Campeche, Guerrero escarba en su memoria y logra reproducir escenas de crueldad singular, perpetradas en nombre de Dios, que le dan el coraje necesario para guiar a su ejército. Entre esas escenas están las “columnas de encadenados con grilletes, conducidas por los representantes de Dios en la Tierra, para que cultivasen las parcelas de los hombres de sotana y rosario; negros obligados a tener comercio carnal con sus hermanas, con sus madres, con sus hijas, para que el amo, el santo varón de la Compañía de Jesús, tuviera mano de obra fresca en los cañaverales, en los trapiches...”²³ Si los españoles consideraban crueles y paganas las prácticas religiosas indias, sus acciones no se distinguían mucho de lo que criticaban.

La final imposición de la religión cristiana nunca se hubiera conseguido si no hubiera habido, entre la fe en Dios y los cultos indígenas, similitudes que tuvieran el mismo valor sagrado para sus practicantes. Tales similitudes iban desde las costumbres hasta los mitos de salvación de ambos pueblos, por muy distintos que pudieran presentarse de

²³ *Ibidem*, p. 235.

antemano. Por ejemplo, en el capítulo en el que el narrador omnisciente inserta datos comprobables, se menciona también que, en 1514, los habitantes del pueblo en el que vivían entonces Jerónimo y Gonzalo celebraron el final del año Katún 2 Ahau con una fiesta a la que concurrieron los habitantes de muchas otras ciudades, y ésta “era una buena época para maridajes, para bodas cruzadas en las que no existiese el peligro de caer en el pecado de la conjugación consanguínea, tan prohibida y castigada por los naturales del Mayab”,²⁴ como también por las leyes católicas.

Del mismo modo, en los hechos que Gonzalo Guerrero narra sobre los años que vive con los mayas, hay varias similitudes no conscientes en las que es relativamente fácil identificar a los participantes sin importar si sus nombres eran mayas o hebreos. Cuando una epidemia de peste amenaza al pueblo de Na Chan Can, se ordena el sacrificio de una jovencita, la princesa Xiu. Al presentarse frente a sus verdugos envuelta sólo en un manto de algodón, Gonzalo ve que de sus ojos “se derramaba un haz de caridad por su amado pueblo, por sus padres y sus hermanos”,²⁵ una mirada que atestiguaba la entrega a la muerte del ser más inocente por la salvación de todo su pueblo. Aunque en la historia maya es una mujer la que se sacrifica, el hecho de que lo haga por la salvación de un pueblo entero la coloca en el mismo nivel mítico en el que se encontraría Jesucristo en la ideología cristiana.

Algo similar ocurre cuando es requerido el sacrificio de la primogénita de Guerrero e Ix Chel Can para salvar al pueblo de la hambruna que ha traído una plaga de langosta. Un dios que exige a un padre que mate o entregue a la muerte a su hijo como muestra de la fe más absoluta no es tampoco una leyenda exclusiva de los cenotes de Chichén Itzá. En el Génesis (22:1) leemos que Dios dice a Abraham: “Anda, toma a tu hijo, a tu unigénito, a

²⁴ *Ibidem*, p. 172.

²⁵ *Ibidem*, p. 194.

quien tanto amas, a Isaac, y ve a la tierra de Moriah, y ofrécemelo allí en holocausto sobre uno de los montes que yo te indicaré”. Aunque el desenlace de ambas historias es diferente en la consumación del sacrificio, la prueba para el padre es la misma: ¿puede más su amor por el hijo o su temor a la ira divina y el porvenir de sus pueblos? Abraham garantiza con la ofrenda de Isaac una descendencia numerosa que lo ungirá como uno de los patriarcas del pueblo de Israel; Gonzalo, al entregar a su pequeña Ix Mo, satisface a los dioses enfurecidos, y garantiza que su pueblo indio siga viviendo y no muera de hambre.

Los argumentos de las órdenes católicas se valían sobre todo de los sangrientos sacrificios para criticar las prácticas indígenas. Sin embargo, Guerrero logra penetrar en el significado profundo de la inmolación (humana y animal) cuando se va preparando para ser consagrado como sacerdote al culto del dios Acanum. Si se horroriza cuando presencia el sacrificio de sus compañeros de viaje en la costa que los ha salvado de morir de hambre, las cosas toman el lugar que tienen establecido cuando es él el que oficia como sacerdote. Su víctima no es un ser humano, sino un quetzal, pero de igual modo participan su sangre y su cuerpo. “La sangre, que ha escurrido a las vasijas”, cuenta Gonzalo, “es bebida por todos los que participamos en el acto”, como hacen los asistentes a la misa con el cáliz de vino que representa la sangre de Cristo. El cuerpo del sacrificado —Dios o víctima— es una prueba del cumplimiento de la voluntad divina, maya o hebrea. “He cumplido”, dice el nuevo sacerdote, “y que el cielo me perdone por utilizar hostias que no son de harina, pero ya en tiempos de Abraham se usaban corderos, por qué no otros animales, por qué no hombres”.

La necesidad del marinero de tener un respaldo espiritual que le permitiera fortalecerse para enfrentar su vida cotidiana es una particularización del proceso por el que pasó cada indígena sometido por los conquistadores españoles. La fe católica fue impuesta,

es cierto, pero su práctica no fue exactamente igual a como pretendían los evangelizadores. La final aceptación de ciertas prácticas indígenas en el ejercicio católico hizo que, más que una imposición, en América finalmente prevaleciera un sincretismo religioso que logró conciliar a dos sistemas presentados primeramente como enemigos. Si bien es mucho más sencillo identificar los rasgos de tal fusión en la cultura barroca, que es evidentemente posterior a la época en la que se sitúa esta novela, el comportamiento de Gonzalo Guerrero es un ejemplo de lo que llegaría después.

El continuo contacto con la gente de la ciudad de Na Chan Can y su necesidad de supervivencia hacen que el náufrago empiece a compartir algunos ritos, como la pintura corporal y las ofrendas de frutos y cosechas, y que comenzara a “formarse una teogonía particular, en la que la madre de Jesús compartía con Ixchel las oraciones del creyente, e Itzamná cobraba los rasgos del dios de Israel en sus alabanzas. [...] No tenía por qué buscar en la cruz el consuelo que le podía proporcionar la ceiba sagrada de inmediato”.²⁶ Su nueva teología es puesta a prueba cuando debe solicitar ayuda para sus hijos: en sus rezos más desesperados, cuando debe llevar a Ix Mo al borde del cenote y cuando su primer hijo varón, Ah Tok, es herido por el ejército español, los nombres de Jesús y María se mezclan con los de Ixchel e Itzamná según sirven a los propósitos del que pide su socorro.

Cuando Jerónimo de Aguilar llega a rescatar a Guerrero, éste enumera entre sus cargos públicos su papel como ahkin del dios Acanum. El cura evidentemente lo considera blasfemo por adorar a un ídolo de barro que exige sangre como ofrenda, pero lo hace porque desconoce el punto de equilibrio al que Gonzalo ha llegado. En un trance producto de la oración a Cristo, Guerrero escucha la voz de Dios, que le explica el significado

²⁶ *Ibidem*, p. 184.

profundo al que la conciencia americana habría de aspirar para hermanar²⁷ dos creencias enfrentadas perpetuamente. Dios dice al amestizado soldado:

“Gonzalo, yo soy Dios, el único, el verdadero, el creador del universo y de todo lo que en él está contenido; yo soy el origen y el fin, la luz y la oscuridad, el movimiento y la muerte, el paraíso y el infierno, el todo y la nada. Vives entre pueblos paganos que no me conocen, pero que me intuyen y adoran en cada uno de sus ídolos. Me han fragmentado en muchos más que Tres, siendo ése el número de mis concepciones, mas esto no está mal. Tanto me sirven adorando a Itzamná como a Ah Puch; de igual forma que si un cristiano se dirige al Padre o al Espíritu Santo; por eso no te preocupes, que no pecas en mi contra sirviendo a un fragmento de mi personalidad, a un reflejo de mi presencia. Simplemente recuerda que, en las ofrendas que hagas a Acanum, alabas al Verbo, y dedícaselas a él en tus oraciones”²⁸.

Probablemente, es esta reconciliación divina la que finalmente determina el fracaso de la resistencia indígena a los ejércitos españoles. El dios ofrecido por los católicos es, en cierto modo, más generoso y benévolo que los que ha venido a suplantar. Él no exige sacrificios humanos para conceder el perdón; él se ha sacrificado ya, en la figura de su hijo, y ha otorgado así el perdón eterno de todos los que crean en su palabra. Si de luchar contra Ek Chuah y Ah Puch se trata, el “rubio crucificado” que traen los españoles resulta más efectivo. Los dioses de la guerra ayudan a Guerrero y sus ejércitos cuando se trata de luchar con hombres que traen mosquetes y cañones, pero no cuando el enemigo es “un solitario soldado con el sayal café-pardo de la Orden de Asís (que) ha comenzado a poblar con palabras”.²⁹ Al saber sobre estos nuevos conquistadores, Gonzalo se reúne en consejo con las autoridades de su pueblo y les habla de la filosofía del catolicismo. Consciente o inconscientemente, ha firmado el cese al fuego en el nombre de una religión que predica el amor, al que, según el marinero, nadie puede oponerse. Su temor ante el poco desagrado que muestran sus oyentes sólo es su toma de conciencia de algo que venía intuyendo desde

²⁷ Como ha hecho, por ejemplo, la que identifica a la Virgen de Guadalupe con deidades náhuatl, como Tonantzin.

²⁸ Eugenio Aguirre, *Op. Cit.*, p. 206.

mucho atrás: su inclusión como parte de una familia mitad europea y mitad indígena lo ha hecho precursor de una nueva raza, de igual modo como ahora, con su práctica de una adoración mitad pagana y mitad sagrada, se ha convertido en el primer adepto de una nueva religión.

Su abandono en una tierra desconocida y su asombrosa supervivencia han convertido, después de cinco siglos, a Gonzalo Guerrero “o Gonzalo de Aroca o Gonzalo Marinero” en un héroe de una leyenda casi ignorada. Origen de un pueblo nuevo que debería buscar en él sus raíces, Gonzalo bien podría convertirse en un héroe sacado del olvido por novelas como la de Eugenio Aguirre. Sin embargo, su nombre y su historia seguirán siendo un refugio para la desilusionada idiosincracia mexicana, ésa que aún no se comprende como hija de un hombre que sobrevivió en ausencia de dioses que lo sacrificaran y en presencia de hombres que lo sacaran de la oscuridad.

²⁹ *Ibidem*, p. 303.

CONCLUSIONES

El papel de la historia en la novela se ha transformado radicalmente. En el siglo XIX, de acuerdo con lo que Ignacio M. Altamirano proclamaba acerca de la utilidad de este género, la novela se utilizaba como medio para consolidar la historia nacional, para acercar a las masas el conocimiento de las hazañas que se iban agregando al recuento histórico, con los detalles más convenientes destacados y las fallas totalmente olvidadas. *“Romance and republic were often connected”*, dice Doris Sommer en su libro *Foundational fictions. The National Romances of Latin America*, *“through the authors who were preparing national projects through prose fiction and implementing foundational fictions through legislative or military campaigns”*.¹

En el siglo XX —y, para ser más precisos, en su segunda mitad— la novela ya no sirve a la historia como simple vehículo de difusión de una única versión: los escritores que abordan temas o escenarios históricos suelen hacerlo para desacralizar esas versiones consolidadas como verdades monolíticas, para desmitificar a los héroes inmaculados que pueblan el panteón de la historiografía nacional, y para desatanizar a los antihéroes repudiados por décadas o hasta siglos.

Pero no sólo se ha transformado el papel de la historia, sino los temas rectores en las novelas históricas y las estructuras utilizadas en las mismas, así como los recursos de las investigaciones inherentes a este tipo de textos. “Cuando calificamos una novela de histórica”, explica Alexis Márquez Rodríguez en su ensayo “Raíces de la novela histórica”,

“no pretendemos con ello atribuirle valores, ni conceptualizar, con tal calificación, los elementos narrativos utilizados y desarrollados por el novelista”.² El cruce entre elementos reales y ficticios tiene, hoy, una mayor libertad de acción que la de las novelas del XIX, de modo que el valor de una novela histórica contemporánea ya no depende de la veracidad de todos y cada uno de los datos que el escritor incluya en su narración, ni de la exhaustividad de la investigación “científica” que la respalde, sino de las novedades que como relato aporte a la forma de pensar la historia, sus personajes y las consecuencias de ambos.

La discusión sobre qué es una novela histórica también ha cambiado. La nueva novela histórica no es tan fácil de delimitar como lo era la decimonónica; en las novelas contemporáneas, su carácter histórico no lo determina exclusivamente la veracidad o puntualidad del hecho narrado, sino la recreación de escenarios temporales y espaciales ajenos al escritor, en el que sus personajes se conduzcan de acuerdo a normas y leyes acordes a tales locaciones. Así pues, los personajes totalmente inventados conviven con los absolutamente reales, intercambian papeles protagónicos y se brincan la barrera de las restricciones que antes se les imponían.

Habría que precisar que, aunque la libertad para los novelistas históricos de hoy parecería absoluta, hay una condición indispensable a la que deben apegarse. Si en el siglo antepasado, la división entre discurso histórico y discurso novelesco era tajante, hoy en día no lo es menos: “si el novelista pretendiese ver los hechos que trae a la novela ‘con ojos de historiador’, automáticamente dejaría de ser novelista. Lo que diferencia la *novela histórica* de la *historia* es, precisamente, que los hechos no son vistos con ojos de historiador sino de

¹ Doris Sommer, *Foundational fictions*, p. 7.

² Alexis Márquez Rodríguez, “Raíces de la novela histórica”, p. 33.

novelista”.³ En el mismo sentido, Luis González y González habla de la materia prima de la microhistoria, recurso tan caro para la nueva novela histórica, como un discurso que “nace del corazón y no de la cabeza como la macrohistoria. El microhistoriador suele acercarse a su objeto más por simpatía o antipatía que por el mero afán de saber; su madera es más de poeta que de científico”.⁴

Por su carácter de ficción, en tiempos pasados no cabía en lo posible recurrir a la novela como un elemento confiable para la investigación histórica, que solía ser sinónimo de investigación política. Sin embargo, conforme se han abierto los enfoques teóricos de la historia, el análisis literario de la novela contemporánea ha incorporado otros elementos que respalden sus aseveraciones. Así, pues, hoy se hacen más tangibles elementos en las novelas que el escritor, en su papel de vocero de una situación social, incorpora consciente o inconscientemente y que obligan al crítico a “acudir a herramientas que hacen factible describir cómo el discurso ficcional representa el impacto que la historia con mayúscula tuvo en los diferentes sectores de la población”, explica Ute Seydel en su ensayo “Ficción histórica en la segunda mitad del siglo XX”. “Otro aspecto que valdría la pena destacar en el análisis literario es la forma en que los personajes, en tanto representantes de los distintos sexos, clases sociales y grupos étnicos, recuerdan e interpretan los acontecimientos referidos y recreados mediante el discurso ficcional”.⁵

En el análisis de las cuatro novelas, se hizo hecho presente esa necesidad de apoyo de áreas distintas a la literaria o a la histórica para la investigación. En la nueva novela histórica mexicana, se puede encontrar al erotismo caminando de la mano de la sociología de la cultura árabe medieval, lo mismo que la teoría de los juegos comparte un papel

³ *Ibidem*, p. 41.

⁴ Luis González y González, *Invitación a la microhistoria*, p. 54.

protagónico con la historia de la física cuántica. No obstante, también este tipo de novelas sigue siendo fiel a su objetivo primero de cuestionar los registros oficiales de la historia nacional. Como vimos en *Cielito lindo*, el escritor desmitifica la última participación de México en un conflicto internacional y lo presenta como un recurso eminentemente político, valioso para un régimen que buscaba a toda costa mantener su dominio.

Del mismo modo, *Gonzalo Guerrero* desafía la dictadura de Hernán Cortés como punto de partida de la historia de México como nación. Aunque ya lo vimos en su momento, no podemos dejar de reiterar la importancia de la propuesta de Eugenio Aguirre en la reivindicación del ser mexicano, que lo saca de la oscuridad de un origen vergonzoso para colocarlo a la altura de las razas más “elevadas”.

Si, como dice González y González, el redactor de una historia local debería ser un hombre de letras puesto que esa historia local, así como las buenas biografías, parece más cercana a la literatura que a otros géneros históricos, también podría aventurarse la idea de que los novelistas debieran ser los encargados de reescribir la historia, como ahora lo están haciendo. Para ventura de la literatura mexicana, sus representantes ya no se han limitado a escenarios locales o a acontecimientos conocidos de primera mano; los nuevos novelistas mexicanos ya no responden sólo a su nacionalidad, sino que son, ahora, ciudadanos del mundo... y de la historia.

⁵ Ute Seydel, “Ficción histórica en la segunda mitad del siglo XX”, p. 80.

BIBLIOGRAFÍA

1. ANDERSON IMBERT, Enrique, "Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX", en Arturo Torres-Rioseco (comp.), *La novela iberoamericana*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1952.
2. AGUIRRE, Eugenio. *Gonzalo Guerrero*. México: Alfaguara, 2002.
3. BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.
4. BAJTÍN, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
5. BHABHA, Homi K. *The location of culture*. New York-London: Routledge, 1994.
6. BIEDERMANN, Hans. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós, 1996.
7. BLANCO, José Joaquín. *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*. México: Cal y Arena, 1996.
8. BRUSHWOOD, John S. *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*. México: FCE, 2001. (Tierra Firme).
9. CAILLOIS, Roger. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. México: FCE, 1994.
10. CARBALLO, Emmanuel. *Diccionario crítico de las letras mexicanas en el siglo XIX*. México: Océano-CONACULTA, 2001.
11. CASTRO LEAL, Antonio (Selec. e introd. gral.). *La novela de la Revolución mexicana*. México: Aguilar, 1991.
12. ----- (Est. prel., notas y selec.). *La novela del México colonial*. México: Aguilar, 1991.

13. CERTEAU, Michel de. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, 1993.
14. CHEVALIER, Jean (dir.). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1991.
15. DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1968.
16. ECO, Umberto. *El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen, 1972.
17. FLEISHMAN, Avrom. *The English Historical Novel. Walter Scott to Virginia Woolf*. Blatimore: Johns Hopkins Press, 1971.
18. FORSTER, Edward M. *Aspectos de la novela*. Barcelona: Debate, 2000.
19. FUENTES, Carlos. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Joaquín Mortiz, 1976.
20. GÁLVEZ, Marina. *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Taurus, 1987. (Historia Crítica de la Literatura Hispánica)
21. GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.
22. GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Luis. *Invitación a la microhistoria*. México: SEP/Setentas, 1973.
23. ----- . *El oficio de historiar*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1991.
24. HOBSBAWM, Eric J. *Sobre la historia*. Barcelona: Crítica, 1998. (Libros de historia)
25. HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*. New York-London: Routledge, 1988.
26. ----- . "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en Hernán Silva (ed.). *De la ironía a lo grotesco*. México: UAM-Iztapalapa, 1992.

27. JITRIK, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995.
28. *La Segunda Guerra Mundial*. Buenos Aires: Codex, 1972.
29. LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. Barcelona: Grijalbo, 1976.
30. -----, *Sociología de la literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1989.
31. MARTÍN DEL CAMPO, David. *Cielito lindo*. México: Joaquín Mortiz, 2000.
32. MCHALE, Brian. *Postmodernist fiction*. New York- London: Methuen, 1987.
33. MENTON, Seymour. *La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: FCE, 1993. (Colección Popular)
34. -----, *Narrativa mexicana (Desde Los de abajo hasta Noticias del Imperio)*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala-Universidad Autónoma de Puebla, 1991. (Destino Arbitrario, 4)
35. NACAR, Eloino y Alberto COLUNGA *Sagrada Biblia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1986.
36. PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 1993.
37. PIMENTEL, Margot Camille. *La novela histórica. Recuperación e indagación de la memoria*. México: UNAM-Universidad de los Andes, 2002.
38. RALL, Dietrich y Marlene Rall (2003). *Mira que si nos miran. Imágenes de México en la literatura de lengua alemana del siglo XX*. México: UNAM.
39. ROUGEMONT, Denis de. *Amor y Occidente*. México: CONACULTA, 2001.
40. -----, *Los mitos del amor*. Barcelona: Kairós, 1999.
41. RUY SÁNCHEZ, Alberto. *Los nombres del aire*. México: Alfaguara, 2002.
42. SCHNEIDERMAN, Stuart. *Pasa un ángel o cómo se perdió la diferencia entre los sexos*. Buenos Aires: Manantial, 1992.

43. SCOTT, Walter. *Ivanhoe* (Est. introd. de Nicomedes Sanz y Ruiz de la Peña). México: Club Internacional del Libro, (sin fecha de edición).
44. SOMMER, Doris. *Foundational fictions. The National Romances of Latin America*. Los Angeles: University of California Press, (sin fecha de edición).
45. TOLEDO, Alejandro (selección y prólogo). *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, México: UNAM-Era, 1997.
46. VILAR, Pierre. *Iniciación al vocabulario del análisis histórico*. Barcelona: Crítica, 1981. (Estudios y ensayo)
47. VOLPI, Jorge. *En busca de Klingsor*. Barcelona: Seix Barral, Col. Booket, 2002.

HEMEROGRAFÍA

1. AÍNSA, Fernando. "La reescritura de la historia", en *Cuadernos americanos. Nueva época*, año V, número 28, julio-agosto de 1991.
2. ALBARRÁN, Jairo Calixto. "Los demonios de la relatividad", en *El búho de Excélsior*, 8 de noviembre de 1998.
3. ALCÁNTAR FLORES, Arturo. "A muchos autores nos cansa la vida cotidiana", en *Excélsior*, México, 26 de julio de 1990.
4. ARANDA LUNA, Javier. "Los nombres del aire: más allá del realismo mágico", en *La Jornada*, 14 de mayo de 1987.
5. ARREDONDO, María Esther. "Eugenio Aguirre recupera la figura del 'renegado y hereje' Gonzalo Guerrero", en *unomásuno*, México, 14 de febrero de 2002.

6. CANO, José David. "El olvidado Escuadrón 201", en *El Financiero*, México, 29 de diciembre de 2000.
7. GARCÍA ALEJANDRO, Salvador. "Entrevista a David Martín del Campo", en *OpCit*, mayo de 2001.
8. GÓMEZ HARO, Germaine. "Las melancolías de André Gide", en *La Jornada Semanal de La Jornada*, 14 de junio de 1992.
9. LICONA, Sandra. "La leyenda en torno al Escuadrón 201", en *La Crónica de Hoy*, 11 de noviembre de 2000.
10. ----- . "La novela histórica con virtudes académicas", en *La Crónica*, 15 de febrero de 2002.
11. LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel. "Entre los meandros de la conciencia y el dilema fáustico", en *Humboldt*, Núm. 134, 2001.
12. MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis. "Raíces de la novela histórica", en *Cuadernos americanos. Nueva época*, año V, número 28, julio-agosto de 1991.
13. OCHOA SANDY, Gerardo. "Mogador es una prolongación de mi vida imaginaria, afirma Alberto Ruy Sánchez", en *Sábado de unomásuno*, 22 de julio de 1988.
14. OLIVARES BARÓ, Carlos. "Mogador, la poética de una ciudad imaginaria", en *Revista Mexicana de Cultura de El Nacional*, 3 de agosto de 1997.
15. PATÁN, Federico. "Jorge Volpi: *En busca de Klingsor*", en *Sábado de unomásuno*, 19 de junio de 1999.
16. PÉREZ SALINAS, Claudia. "Ruy Sánchez, la prosa de intensidades", en *Novedades*, 19 de julio de 1998.
17. PÉREZ STADELMANN, Cristina. "El humor ardiente de Eugenio Aguirre", en *El Búho de Excélsior*, México, 1º de octubre de 1995.

18. QUEMAIN, Miguel Ángel. "Los nombres de la intensidad", en *Revista Mexicana de Cultura de El Nacional*, México, 3 de agosto de 1997.
19. SEYDEL, Ute. "Ficción histórica en la segunda mitad del siglo XX: conceptos y definiciones", en *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, número 25, enero-junio de 2002.
20. URROZ, Eloy. "La azarosa relatividad del mal", en *La Jornada Semanal*, 6 de junio de 1999.
21. VEGA ZARAGOZA, Guillermo. "Con novedad en el frente", en *La Jornada Semanal*, 1º de abril de 2001.
22. VOLPI, Jorge. "En busca del azar", en *La Crónica*, 15 de abril de 1999.