



Tres visiones sobre México y lo mexicano a través de la literatura de la segunda mitad del siglo XX: Elena Garro, Homero Aridjis y Juan Villoro

Margarita Remón Raillard

► To cite this version:

Margarita Remón Raillard. Tres visiones sobre México y lo mexicano a través de la literatura de la segunda mitad del siglo XX: Elena Garro, Homero Aridjis y Juan Villoro. Rigoberto Ocampo Alcántar, Juan Cristóbal Cruz Revueltas. México, una centuria. Estudios sobre el siglo XX mexicano., Publicaciones Cruz O., pp.187-226, 2012, 96820 0119-6. hal-01890529

HAL Id: hal-01890529

<https://hal.science/hal-01890529>

Submitted on 23 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Rigoberto Ocampo Alcántar
Juan Cristóbal Cruz Revueltas
(coordinadores)

MÉXICO, UNA CENTURIA
ESTUDIOS SOBRE EL SIGLO XX MEXICANO



PUBLICACIONES CRUZ O.

México, D.F.
2012

© RIGOBERTO OCAMPO ALCÁNTAR
JUAN CRISTÓBAL CRUZ REVUELTAS
2012

PUBLICACIONES CRUZ O., S.A.
Av. Patriotismo 875-D
Colonia Mixcoac. Delegación Benito Juárez
México, D.F.
pcosa@prodigy.net.mx

www.libros.com.mx

Portada:
Original del pintor Octavio Moctezuma

Todos los derechos reservados
Prohibida la reproducción por cualquier medio

ISBN: 968 20 0119-6

IMPRESO EN MÉXICO PRINTED IN MEXICO

ÍNDICE GENERAL

Autores	7
Presentación	13
México, una centuria de sueño democrático <i>Rigoberto Ocampo Alcántar</i> <i>Juan Cristóbal Cruz Revueltas</i>	21
¿Formas de cambio político o cambios sin forma? Anotaciones sobre la democratización mexicana y sus pendientes <i>Israel Covarrubias</i>	47
Entre voluntad de cambio y deseo de estabilidad. Historia de la construcción de una alternativa política <i>Juan Alfonso Mejía López</i>	87
Viajeros intelectuales españoles en el México revolucionario, entre exotismo y regeneracionismo (1922-1930) <i>Almudena Delgado Larios</i>	121
Los nuevos retos de la política exterior mexicana: la normalización de las relaciones hispano-mexicanas, 1977-2010 <i>Agustín Sánchez Andrés</i>	161
Tres visiones sobre México y lo mexicano a través de la literatura de la segunda mitad del Siglo XX: Elena Garro, Homero Aridjis y Juan Villoro <i>Margarita Remón-Raillard</i>	187

Rigoberto Ocampo Alcántar • Juan Cristóbal Cruz Revueltas

Tiempo, muerte y tradición en Octavio Paz

Roberto Sánchez Benítez

227

Julio Ruelas y las postrimerías modernistas del porfiriato

Martha Elisa López Pedraza

Juan Cristóbal Cruz Revueltas

247

TRES VISIONES SOBRE MÉXICO Y LO MEXICANO A TRAVÉS DE LA LITERATURA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX: ELENA GARRO, HOMERO ARIDJIS Y JUAN VILLORO

Margarita Remón-Raillard
Universidad de Grenoble

Introducción

El deseo de autognosis es una constante a lo largo de la historia mexicana y cristaliza con la Revolución. En efecto, definir y delimitar lo mexicano se convierte en el lema de varias generaciones de intelectuales durante el periodo posrevolucionario. Ya sea de forma dogmática, ya desde posiciones disidentes, México y “lo mexicano” se erigen en una especie de paradigma de las letras, las artes y la filosofía. Obviamente, esta búsqueda identitaria se inscribe en el contexto global de la literatura hispanoamericana, dentro del cual la Revolución mexicana le otorgó un sello distintivo.

Luis C. Cano afirma que la literatura hispanoamericana durante la segunda mitad del siglo XIX y las tres primeras décadas del XX expresa “la oposición entre las tendencias precapitalistas y los impulsos modernizadores”,¹ y que este *leitmotiv* se erige en canon. La literatura hispanoamericana no deja de expresar viejos antagonismos, como identidad *versus* modernidad, civilización *versus* barbarie. Se trata de aquel “movimiento pendular” que oscila entre la atracción y el rechazo hacia

¹ Luis Cano, *Intermitente recurrencia. La ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano*, Edición Corregidor, Buenos Aires, 2006, pp. 12-13.

Europa definido por Fernando Aínsa, y que marca todo el trayecto de la literatura del subcontinente.²

En el caso de México, la Revolución institucionalizada a partir de la década de 1920 va a instaurar el dogma identitario basado en una mirada centrípeta, lo cual producirá un amplio abanico de manifestaciones artísticas para las que el pintor José Luis Cuevas manejó el término de “cortina de nopal”. Sin embargo, se observan las mismas interrogantes identitarias en posturas desencantadas o disidentes, como la novela de la Revolución mexicana o la pintura de Rufino Tamayo y María Izquierdo. En el ámbito literario, más precisamente, se destaca la trayectoria de una narrativa autocentrada en la que se manifiesta el deseo de apropiación del pasado, con la impresión perenne de no haber saldado cuentas con éste. Imposible hacer un recuento de las múltiples formas en que la literatura mexicana se ha detenido a interrogar nociones como las de nación, pasado e identidad. Hemos optado por seleccionar tres autores de tres generaciones diferentes para intentar deslindar las distintas modalidades de la mirada hacia México, lo mexicano y su evolución. Se trata de Elena Garro (1920-1999), Homero Aridjis (1940) y Juan Villoro (1956). Dentro de las obras de estos tres autores he seleccionado un *corpus* que se sitúa en corrientes y géneros diversos. En efecto, ya sean cuentos, novelas o novelas cortas, se trata de un corpus que aborda distintas facetas de la relación del mexicano consigo mismo: el pasado prehispánico y el consiguiente componente indígena de la nación, la violencia, la “mexicanidad” y sus clichés. Todo esto, bajo ópticas diversas que van de lo fantástico a la ciencia ficción, pasando por textos de corte más “realista”. Llegado el caso, ampliaré el *corpus* o haré referencia a otros autores para ampliar perspectivas.

El género fantástico se ha prestado particularmente bien para abordar la problemática identitaria mexicana. Así, en la literatura fantástica mexicana asistimos al desenterramiento del pasado precolombino como elemento inconsciente que se manifiesta de forma fantasmagórica. Hay

² Fernando Aínsa, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Gredos, Madrid, 1986, p. 52.

que tener presentes textos paradigmáticos como *Chac Mool* (1973), de Carlos Fuentes, o *La fiesta brava* (1972), de José Emilio Pacheco. En este aspecto, he elegido centrarme en Elena Garro, perteneciente a la generación nacida con la institucionalización de la Revolución mexicana y que, debido a su trayectoria personal, ocupa un lugar disidente dentro del panorama literario. En efecto, su caótico matrimonio con Octavio Paz, sus posturas ideológicas y la polémica en la que se ve envuelta a raíz de los acontecimientos de 1968, han hecho que la obra literaria de Garro permanezca al margen durante décadas. Sin embargo, la crítica ya no duda en ponerla al nivel de un Juan Rulfo, y a lo largo de su obra se aprecia su búsqueda e interrogación sobre México y lo mexicano. Me centraré en la novela *Los recuerdos del porvenir* (1963), en la que esta autora se detiene en la Guerra Cristera, y esencialmente en “La culpa es de los tlaxcaltecas” (1964), en el que aborda el pasado prehispánico. El común denominador de estos textos es una mirada profunda sobre el mundo indígena.

Por su parte, la ciencia ficción o las novelas distópicas³ expresan bajo otra luz el tema trillado, y jamás enterrado, de la identidad mexicana. La obra de Homero Aridjis, muy vasta, incluye novela, poesía y teatro. Se ha adentrado en el tema de México y lo mexicano con novelas históricas como *1492, vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* (1985) o *Memorias del Nuevo Mundo* (1991). Discípulo de Octavio Paz, se le considera un escritor consagrado, además de ser un militante ecologista muy activo, presidente del Grupo de los Cien y de estar a la cabeza, durante algunos años, del PEN internacional. Se le incluye entre los escritores que se “[han servido] de [la ciencia ficción] para determinados proyectos narrativos”,⁴ al igual que Carlos Fuentes o Salvador Elizondo. En este aspecto, he elegido *La leyenda de los soles* (1994),

³ La distopía define una utopía negativa. Por lo general, consiste en el retrato de una sociedad futurista que es el reverso de la sociedad ideal. En la distopía, el mundo ideal no es un mundo que funciona en paralelo al nuestro, como es el caso frecuente en la utopía, sino el pasado con relación al momento de la trama, es decir, nuestro presente.

⁴ Gabriel Trujillo Muñoz, *El futuro en llamas, cuentos clásicos de la ciencia ficción mexicana*, Grupo Editorial Vid, México, 1997, p. 23.

Margarita Remón-Raillard

que constituye, en efecto, un proyecto ambicioso de retrospección en el pasado, de mirada inquisidora sobre el presente y de advertencia sobre el futuro de México, recurriendo a la forma distópica: el pasado precolombino y sus dioses irrumpen en el presente de la narración, el México apocalíptico del año 2027.

Finalmente, para abordar la mirada de la generación actual se ha elegido a Juan Villoro (ciudad de México, 1956). Las mismas interrogantes surgen pero de forma totalmente depurada: la realidad llana y simple puede tener un poder de evocación simbólica tanto o más fuerte que las fantasías más extravagantes, produciéndose un mundo narrativo marcado por una fuerte presencia del humor y de la ironía. Me centraré esencialmente en la novela *El testigo* (2004) y en el libro de relatos cortos *Los culpables* (2007).

Elena Garro: entre alteridad y reconciliación

La obra novelística de Elena Garro está marcada por sus vivencias personales y se construye a menudo en torno al tema del amor transgresivo. En el corpus que nos concierne, dicha temática está puesta al servicio de la autognosis mexicana. Intentaré entonces deslindar la temática del amor prohibido y su relación con el pasado prehispánico y la identidad indígena en dos de sus obras: *Los recuerdos del porvenir* y el cuento “La culpa es de los tlaxcaltecas”. En este último cuento, Laura Aldama es una burguesa convenientemente casada a la que se le aparece “otro” marido de otro tiempo: un guerrero azteca de la época de la caída de México Tenochtitlán, con el cual ella va a realizar varios desplazamientos espacio-temporales hasta decidir quedarse con él en el pasado. La novela trabaja toda una simbología del eterno retorno, mediante la fusión de los dos tiempos de los amantes y haciendo referencia a varias acepciones del término “amor”.

La concepción circular del tiempo (además de remitir a la cosmovisión azteca) y su relación con el amor remiten al concepto de *ágape*, término teológico que designa el amor a Dios y que supone un principio de cohesión del orden cósmico: el *ágape* realiza la aspiración del mun-

do hacia la unidad con el Gran Todo.⁵ La nostalgia o pulsión de muerte implica el deseo de unión con el todo. En este sentido, es evidente la impronta en la autora del pensamiento poético de Octavio Paz, como veremos posteriormente.

Esta concepción del tiempo también puede ser leída como una referencia u homenaje al poemario *Nostalgia de la muerte*, de Xavier Villaurrutia, figura tutelar de las letras mexicanas. De él dice precisamente Octavio Paz: "Para Villaurrutia el emblema de la muerte no es el entierro: la muerte es un destierro. Ese destierro es asimismo un regreso: nuestra verdadera patria es la muerte y por ello sentimos nostalgia por ella".⁶ Esta visión del tiempo como añoranza de la muerte y como forma de recuperar esa otra memoria remite también a la recuperación de un pasado oculto, lo que nos aproxima al problema de la identidad mexicana y lo que Octavio Paz llamó el "otro México". Paz habla de "subsuelo histórico"⁷ para referirse a la Historia que le interesa, es decir, la de lo oculto. Este "subsuelo histórico", metáfora del inconsciente, es donde se encuentra lo que no queremos ver. Ya en *El laberinto de la soledad*, Paz le puso un nombre a ese cadáver en el armario: "Ninguno"⁸ o el Otro que tenemos reprimido dentro: "El otro México es pobre y miserable; además es efectivamente *otro*".⁹ De más está decir que "Ninguno" y el "otro México" son lo mismo: el indio y su calidad de categoría invisible.

Otra figura de la alteridad, ya expuesta de forma magistral por Paz en *El laberinto de la soledad*, es obviamente la Malinche. En un debate en torno a la hispanidad y la mexicanidad, Paz vuelve a evocar esta figura diciendo que desempeña un papel primordial, el de la traducción. A través de ella, y aunque haya sido de forma violenta, un mundo

⁵ Luc Boltanski, *L'amour et la justice comme compétences. Trois essais de sociologie de l'action*, Métailié, París, 1990, p. 172.

⁶ Xavier Villaurrutia, *Nostalgia de la muerte*, pról. y ed. César Antonio Molina, Signos, México, 1999, p. 10.

⁷ Octavio Paz, *Postdata, Crítica de la pirámide*, Cátedra, Madrid, 2003, p. 412.

⁸ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Cátedra, Madrid, 2003, pp. 180-181.

⁹ Octavio Paz, *Postdata...*, *op. cit.*, p. 388.

se transforma en otro.¹⁰ En este sentido, el viaje temporal del México moderno¹¹ al México precortesino que realiza el personaje de Laura Aldama, en “La culpa es de los tlaxcaltecas”, es una figura de esta traducción que realiza la Malinche, verdadero prototipo de la alteridad: mujer e india. En este cuento, la temática del amor transgresivo no se centra solamente en la figura de *Eros* o el *ágape*, los amantes de tiempos distintos, sino también en esa otra acepción del amor que proviene de la filosofía griega: la *philia*. Se trata del amor como reciprocidad. Según Aristóteles, la *philia* designa la “sociabilidad” e implica una interacción fundada en el reconocimiento de méritos recíprocos. Supone entonces una regla de igualdad en el intercambio mutuo.¹²

La ruptura con el legado indígena hace imposible la *philia*. Para instaurarla hay que recuperar la otra memoria, reunirse con el Otro México. Sin embargo, vemos cómo esos otros no son reconocidos, esa ruptura de la *philia*, que todavía sigue siendo el pan de cada día, la observamos en boca de ciertos personajes en Los recuerdos del porvenir al referirse a los indios:

¡Ah, si pudiéramos exterminar a todos los indios! ¡Son la vergüenza de México! [...] — Son tan traidores! [...] — Todos los indios tienen la misma cara, por eso son peligrosos. [...] ¡qué diría mi pobre padre, que en paz descansa, si viera a esta indiada sublevada.¹³

Lo único que devuelve la dignidad al indio es la muerte. Así, cuando un personaje, la vieja Dorotea, observa a unos indios ahorcados piensa:

¹⁰ Octavio Paz, “Hispanité et Mexicanité”, en *Octavio Paz ou la raison poétique, Détours d'écriture*, número spécial 13/14, 1989, p. 61.

¹¹ El texto especifica que nos encontramos bajo la presidencia de López Mateos, cuyo sexenio tuvo lugar entre 1958 y 1964. Queda por establecer la relación entre los acontecimientos ficticios y el contexto social de la época, previa a la masacre de Tlatelolco, comienzo del fin del régimen priísta y comienzo de la estigmatización de Elena Garro por la intelectualidad mexicana. Durante todo ese periodo previo a 1968, Elena Garro se consagró muchísimo a la lucha a favor de los derechos de los indígenas (véase Patricia Rosas Lopátegui, *Testimonios sobre Elena Garro, Biografía autorizada de Elena Garro*, Ediciones Castillo, Monterrey, 2003).

¹² Luc Boltanski, *L'amour et la justice...*, op. cit., pp. 161-162.

¹³ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, Joaquín Mortiz, México, 1963, p. 27.

Tres visiones sobre México y lo mexicano a través de la literatura

Los indios colgados obedecían a un orden perfecto y estaban ya dentro del tiempo que ella nunca alcanzaría. “Están allí por pobres.” [...] Su muerte nunca sería como la de ellos. “No todos los hombres alcanzan la perfección de morir; hay muertos y hay cadáveres y yo seré un cadáver” [...] el muerto era un yo descalzo, un acto puro que alcanza el orden de la Gloria, el cadáver vive alimentado de las herencias, las usuras y las rentas.¹⁴

En ese “yo descalzo” observamos un desdoblamiento que resalta la idea de alteridad, del “otro México”. El muerto es el indio, es decir, la tradición pura que muere sin artificios. Se trata del “otro” México digno y sufriente. Los indios quedan “dentro del tiempo”, forman parte de un todo, mientras que Dorotea (la mestiza) se siente fuera de ese orden armonioso. Asistimos a un fuerte deseo de regresar al Todo del cual se ha sido arrancado.

Así, en *Los recuerdos del Porvenir* la *philia* con el “otro México” no se da ya que acercarse a él, amarlo, es una transgresión del orden establecido. La restitución de la *philia* se da en “La culpa es de los tlaxcaltecas”, a través del recurso a lo fantástico. El relato se abre con el personaje de Laura que regresa a su casa desde un paradero por el momento desconocido. Laura se había ido de viaje en coche con su suegra y sufren una avería. Cuando la suegra va a buscar ayuda se da el fenómeno fantástico, la ruptura espacio temporal, que Laura cuenta a su sirvienta:

Así llegué en el lago de Cuitzeo hasta la otra niña que fui. [...] Yo en ese instante, miré el tejido de mi vestido blanco y en ese instante oí sus pasos. [...] Levanté los ojos y lo vi venir. En ese instante recordé la magnitud de mi traición, tuve miedo y quise huir.¹⁵

Garro utiliza toda una serie de recursos poéticos y estilísticos para poner de realce la idea de una revelación inminente. De repente Laura Aldama ve acercarse una figura masculina: “Allí venía él avanzando por la orilla del puente, con la piel ardida por el sol y el peso de la de-

¹⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹⁵ Elena Garro, “La culpa es de los tlaxcaltecas”, en *La semana de colores*, Xalapa, UV, 1964, p. 11.

rota sobre sus hombros desnudos".¹⁶ Pronto sabremos que se trata de un esposo de otra época, que era también su primo. La ruptura temporal, presente ya sea en el uso de los tiempos verbales ("No pude decirle que me había casado, porque estoy casada con él"), ya sea a través de la focalización ("Me cogió la mano y la miró. '—Está muy desteñida, parece una mano de ellos' —me dijo"),¹⁷ sirve para que esa traducción de un mundo en otro se haga operativa en el texto. Esta traducción implica una alteración del tiempo, que es concebido no como sucesión sino como amalgama, fusión y vinculado con la noción de amor: "No me reprochaba nada, bien sabe de lo que soy capaz. Pero los hilos de sangre escribían sobre su pecho que su corazón seguía guardando mis palabras y mi cuerpo. Allí supe, Nachita, que el tiempo y el amor son uno solo".¹⁸

El tiempo y el amor se hallan fusionados en la medida en que el tiempo lineal lleva a la muerte y en que existe un paralelismo entre el amor y la atracción por la muerte. Ya vimos cómo esta idea tiene cimiento en la noción teológica de *ágape* y se halla presente en Villaurrutia, sobre todo en el poema "Nostalgia de la alcoba",¹⁹ del cual podemos sentir una reminiscencia en las siguientes líneas en las que el marido-primo le dice a Laura:

—Siempre has estado en la alcoba más preciosa de mi pecho —me dijo. Agachó la cabeza y miró la tierra llena de piedras secas. Con una de ellas dibujó dos rayitas paralelas, que prolongó hasta que se juntaron y se hicieron una sola.

—Somos tú y yo—, me dijo [...].

—Ya falta poco para que se acabe el tiempo y seamos uno solo... por eso te andaba buscando.²⁰

Se da una fusión, una abolición temporal y la reconciliación con el pasado y la identidad a través del amor en sus diversas acepciones: *Eros*, *ágape* y *philia*. El verdadero tiempo es la muerte, el retorno a la

¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹ Véase Xavier Villaurrutia, *Nostalgia...*, *op. cit.*, pp. 62-63.

²⁰ *Ibid.*, p. 14.

unidad y a la verdadera patria original. Pero los otros personajes del entorno moderno de Laura, su marido y su suegra, entre otros, están lejos de esta reconciliación. La visión del México moderno, que se halla en ruptura con su pasado y con parte de su identidad, se condensa en el personaje de Pablo, marido "moderno" de Laura Aldama. Después de haber entrado en contacto con su marido precolombino, Laura nota la diferencia entre ambos: "Este marido nuevo, no tiene memoria y no sabe más que las cosas de cada día".²¹ Así, Pablo piensa que un indio agredió a su mujer y ahora la acosa. Es una visión del indio desprovista de memoria, sin reconocimiento, sin *philia*. Pablo es la imagen misma del mexicano que no reconoce su parte indígena:

Yo me enamoré de Pablo en una carretera, durante un minuto en el cual me recordó a alguien conocido, a quien yo no recordaba. Después, a veces, recuperaba aquel instante en el que parecía que iba a convertirse en ese otro al cual se parecía. Pero no era verdad. Inmediatamente volvía a ser absurdo, sin memoria, y sólo repetía los gestos de todos los hombres de la ciudad de México.²²

Otro ejemplo relevante de esta ausencia de reconocimiento lo encontramos en otra ruptura temporal en la que Laura y su marido del pasado se encuentran en medio de la ciudad de Tenochtitlán en llamas. Al regresar al tiempo moderno han pasado dos días y el marido del presente, Pablo, y la suegra, han ido a la policía. Los periódicos dicen: "La señora Aldama continúa desaparecida. Se cree que el *siniestro individuo de aspecto indígena* que la siguió desde Cuitzeo, sea un sádico",²³ frase que traduce la visión, desgraciadamente banal, del México moderno, o por lo menos de ciertos ámbitos, sobre lo indígena.

Se observa, entonces, que el entorno en general no percibe el pasado o al indio de la misma manera que Laura y Nacha. Otro ejemplo evidente de este diálogo de sordos lo encontramos en el pasaje en el que el médico visita a Laura cada día, le hace preguntas sobre su pasado, sus

²¹ *Ibid.*, p. 17.

²² *Ibid.*, pp. 19.20.

²³ *Ibid.*, p. 23. Subrayado mío.

padres, etcétera. “Pero yo, Nachita, no sabía de cuál infancia, ni de cuál padre, ni de cuál madre quería saber. Por eso le platicaba de la Conquista de México ¿Tú me entiendes verdad?”.²⁴ Y en efecto, Nacha entiende perfectamente que su patrona no está delirando, no hay desfase entre las preguntas del médico y las respuestas de Laura, sino traducción de un mundo en otro: el pasado da respuesta literalmente al presente.

Casi al llegar al desenlace del cuento, la dejan ir a pasear acompañada por la suegra a Chapultepec, donde se da la última ruptura temporal. Los amantes se vuelven a encontrar y el texto nos ofrece un momento culminante en la descripción del horror de la caída de México-Tenochtitlán. Laura y su marido-primo se refugian bajo un árbol. Él la deja sola para seguir combatiendo y le pide que lo espere. Ella, para no ver “los muertos que flotaban en el agua”, se pone a “contar los frutitos que colgaban de las ramas cortadas: estaban secos y cuando los tocaba con los dedos, la cáscara roja se les caía. No sé por qué me parecieron de mal agüero y preferí mirar el cielo”.²⁵ A Laura le entra pánico, sale corriendo y llega al tiempo presente. La visión le causa miedo, no quiere ser fruto seco de una rama rota, es decir, no quiere ser india y prefiere huir. La traición es abandonar a su raza en su condición de ruptura y derrota: echar la culpa a los tlaxcaltecas es finalmente otra forma de rehuir el pasado, no asumir un deber de memoria y la responsabilidad ante los efectos de ese pasado en el presente.

Finalmente, Laura llega a su casa y Nacha le anuncia que han pasado semanas desde que desapareció. Hay afuera una jauría de coyotes y Nacha exclama: “Con tal de que no estorben el paso del señor o que le equivoquen el camino”. Se entiende que no se refiere a Pablo (que anda por Acapulco), sino al marido-primo indio. Laura le responde: “Si nunca les temió ¿por qué había de temerles esta noche”.²⁶ Este intercambio tácito sella algo entre las dos mujeres: “Nacha se aproximó a su patrona para estrechar la intimidad súbita que se había establecido entre

²⁴ *Ibid.*, p. 28.

²⁵ *Ibid.*, p. 31.

²⁶ *Ibid.*, p. 32.

ellas”.²⁷ Nacha le avisa a Laura que su marido-primo ya llegó por ella y Laura se va otra vez con él, esta vez para siempre. Nacha hace desaparecer todos los rastros del paso fugaz de Laura por la casa. Entre los dos personajes, Laura y Nacha, se da la fusión, la restitución de la *philia*, ya esbozada desde el inicio del relato, pues Nacha es el interlocutor de Laura, la única que la comprende. Pero, como en el orden imperante, esta unión es un amor prohibido, la *philia* tiene que realizarse en otro marco, por eso Nacha también se va. Lo fantástico hace que la partida de Nacha esté marcada por la duda. En efecto, Nacha piensa: “voy a buscarme otro destino”,²⁸ y se va sin cobrar su sueldo. Ese otro destino bien pudiera ser el mismo que alcanzó su ex patrona, ahora su igual, gracias a la recuperación de la memoria que las reúne con su otro yo olvidado. Se trata de toda una poética del amor transgresivo que busca restaurar una unidad fundamental, una armonía cósmica rota por los incidentes de la Historia.

Homero Aridjis: pasado, presente y futuro como cuestionamiento y advertencia

La leyenda de los soles, de Homero Aridjis, fue publicada en 1993, y la trama se sitúa en 2027. La ciudad de México sucumbe a la contaminación y a la corrupción de sus políticos: el presidente José Huitzilopochtli Urbina y el jefe de la policía, el general Carlos Tezcatlipoca. En un espacio totalmente apocalíptico, asistimos al cumplimiento de la profecía del fin del Quinto Sol, anunciada por el texto prehispánico “La leyenda de los soles”,²⁹ recopilado por Bernardino de Sahagún en el siglo XVII. El personaje principal, Juan de Góngora, es pintor y se le encomienda la misión de encontrar una página perdida del manuscrito. Esta misión la recibe de un personaje que viene del pasado, Cristóbal Cuauhtli, quien además de transmitirle toda la información le revela

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Ibid.*, p. 33.

²⁹ A partir de aquí aparecerá en cursiva el título de la novela de Aridjis, para diferenciarlo del texto recopilado por Sahagún, que aparecerá entre comillas.

que tiene un poder particular: atravesar las paredes.³⁰ Así, Juan de Góngora recorre la ciudad como un voyeur; ante sus ojos desfilan escenas que muestran la decadencia de ese tiempo: aire irrespirable, asesinatos y violaciones son el pan de cada día. De hecho, un elemento preponderante de la trama lo constituye el rapto de la hija de la amiga de Juan de Góngora, Bernarda Ramírez, fotógrafa de espectros, por el Tláloc, el violador del Alba, quien aterroriza la ciudad. El título hace obviamente referencia al texto prehispánico arriba mencionado. Sólo apuntemos, por el momento, que dicho texto es un código que tiene también por característica, como es el caso frecuente de los códigos, el ser un texto de anticipación o profético, al igual que la novela de Aridjis al recurrir a la forma distópica.

Pasaremos revista a los distintos recursos escriturales empleados para la elaboración de un espacio ficcional. Además, veremos de qué manera, en la novela de Aridjis, el objetivo central es resaltar la dimensión de la destrucción, desde el punto de vista ecológico, político o humano. En efecto, la novela pone en marcha el modo operativo de la guerra o la destrucción como modo cognoscente y busca hacer inteligible el pasado a través de su desenterramiento, literal y figurado.

En la forma en que la novela crea o recrea el espacio ficcional se aprecia una fuerte voluntad de contextualizar el relato y de anclarlo en una realidad espacio-temporal extremadamente reconocible, sobre todo para el lector mexicano. Aridjis echa mano de múltiples recursos para resaltar la magnitud de la tragedia que se avecina. La primera etapa de este anclaje en la realidad es la recreación del espacio perdido por medio de la memoria de las fechas. En efecto, ese espacio anterior se ha borrado: "Corría el año 2027, la ciudad se estaba hundiendo y los volcanes se habían perdido de vista en el paisaje del altiplano. Y no sólo las montañas legendarias ya no se veían, del paisaje original del valle ya no quedaba huella".³¹ Lo único que indica que nos hallamos en el futuro es

³⁰ Referencias literarias anteriores: *El Diablo Cojuelo*, de Vélez de Guevara, *Le diable boiteux*, de Alain-René Lesage, y *Le Passe-Muraille*, de Marcel Aymé.

³¹ Homero Aridjis, *La leyenda de los soles*, FCE, México, 1993, p. 15.

la fecha, puesto que la descripción del valle de México corresponde al presente, incluso en el momento de la publicación del libro. En efecto, no es nada nuevo que la ciudad de México se hunda y que los volcanes se perciban difícilmente tras la capa de contaminación. La descripción se abre de tal forma que se sugiere que el futuro ya está aquí, con un evidente objetivo de advertencia, lo cual corresponde a una de las características de la ciencia ficción tradicional como “literatura del si...”,³² y que de paso ejerce una mirada inquisidora sobre el presente.³³

El personaje de Juan de Góngora reconstruye en su memoria ese paisaje perdido observando el plano de la ciudad de México del año 2007, donde ya figuran ríos desaparecidos. Recuerda la reproducción del mapa de la capital de Nueva España que su padre había colgado en la sala, y es así como se entera de que esa ciudad “no siempre había sido esa inmensidad irrespirable que hacía llorar los ojos y raspaba la garganta, sino un valle luminoso cubierto de lagos resplandecientes y verdores inmarcesibles”.³⁴ Mediante esta lectura retrospectiva del espacio, el personaje reconstruye cómo éste dejó de ser “la región más transparente del aire”.

Se aprecia igualmente una fuerte intención de temporalizar el relato, ya que la trama se puede situar por medio de las menciones explícitas de los días, los meses, años, siglos, e incluso eras. De hecho, en la primera línea de la novela –“Entraba el mundo en el signo de Escorpión, era día lunes, había anochecido y en la ciudad de México no había agua”–³⁵ se da inmediatamente este anclaje espaciotemporal. Nos hallamos en el otoño del hemisferio Norte, durante el mes de noviembre,³⁶ y seguidamente se mencionará de forma explícita que nos hallamos en el

³² En inglés: *If literature*.

³³ En este sentido hay que señalar el cuento de José Emilio Pacheco, “La catástrofe”, que obedece perfectamente al modelo distópico, publicado en Gabriel Trujillo Muñoz, *El futuro en llamas, cuentos clásicos de la ciencia ficción mexicana*, Grupo Editorial Vid, México, 1997.

³⁴ Homero Aridjis, *La leyenda...*, *op. cit.*, p. 15.

³⁵ *Ibid.*, p. 11.

³⁶ *Ibid.*, p. 121.

fin del Quinto Sol. La medición temporal se realiza a partir de elementos diversos que remiten al calendario azteca, al gregoriano, así como a datos astronómicos. Todo esto pone de realce un pensamiento mestizo presente en la cuantificación del tiempo.

Al deseo de anclaje temporal se añade el del anclaje espacial con una sobreabundancia de topónimos fácilmente reconocibles para quien conoce la ciudad de México. Sin embargo, todo este anclaje se ve maltratado por la aparición de las extrañezas o alteridades léxicas y discursivas,³⁷ que tienen por objeto mostrar el paso entre el pasado y el presente de la narración, es decir, el futuro, y que ejemplifican la magnitud de la destrucción. Distinguimos en la novela de Aridjis cuatro grupos de alteridades léxicas o discursivas; cada grupo ejemplifica un aspecto de la catástrofe venidera.

El primer aspecto de la catástrofe concierne el problema ecológico. Una alteridad léxica eficaz consiste en añadir el prefijo “ex” a topónimos reconocibles: “ex bosque de Chapultepec”, “ex Selva Lacandona”, “ex bosque del desierto de los Leones”.³⁸ Paralelamente a la transformación del mundo conocido aparecen nuevas categorías de agentes, como la de la “ecoguerrillera”³⁹ que tiene un refugio para animales en vías de extinción. Estas alteridades de tipo léxico se ven completadas por una serie de alteridades discursivas que terminan de erigir el cuadro de la catástrofe ecológica. Así, cuando Juan de Góngora lee el periódico, éste anuncia “guerras ecológicas entre países del Cuarto Mundo, [...] hambrunas en el desierto más grande del planeta, el de la Amazonia, [...] exequias simbólicas del mar Mediterráneo”.⁴⁰

³⁷ Me refiero a los desencadenantes de extrañeza clasificados por Irène Langlet: extrañezas léxicas (neologismos, acronimias, palabras nido, palabras trocadas), extrañezas discursivas (cuando la extrañeza proviene no sólo de una palabra sino de una frase entera, con conexiones semánticas extrañas) y las extrañezas globales o de universos. La integración de todas estas extrañezas conforma la llamada *xeno enciclopedia*, es decir la acumulación de las informaciones necesarias para la comprensión y aceptación como verosímiles de las extrañezas narrativas. Irène Langlet, *La Science Fiction: lecture et poétique d'un genre littéraire*, A. Colin, París, 2006, pp. 29-37.

³⁸ Homero Aridjis, *La leyenda...*, op. cit., pp. 17, 155 y 12.

³⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 85.

La catástrofe ecológica se traduce por una nueva forma de cuantificar el tiempo:

En las familias se decía: “Cuando murió Jorge”, Cuando Fernando tuvo tifoidea, “Cuando Lorena se fue a España” [...]. Ahora se dice: “Cuando desapareció la Selva Lacandona”, “Cuando murió el mar Mediterráneo”, “Cuando no volvieron las tortugas marinas”.⁴¹

De esta manera, el diálogo entre Juan de Góngora y Cristóbal Cuauhtli, que viene del pasado, cobra sentido: “—¿De cuán lejos en el tiempo has venido? —De ayer, de unos cuantos siglos atrás”.⁴² La alteridad discursiva traduce la escala temporal del planeta, es decir, se añade otro calendario más, el del planeta. Todos estos elementos le dan fuerza al tono de advertencia, propio del modelo narrativo distópico, pero que no se limita a la dimensión ecológica.

En efecto, la dimensión política se añade naturalmente al cuadro de la catástrofe venidera. En el año de la publicación de la novela, México aún seguía bajo la hegemonía del Partido Revolucionario Institucional (PRI), el cual parecía tener todavía un futuro prometedor. En la novela se menciona una cuarta mutación del PRI desde su aparición con el general Calles. Se trata del PUR, Partido Único de la Revolución, y nos hallamos en el sexenio 2024-2030 con la presidencia de José Huitzilopochtli Urbina.⁴³ La alteridad léxica, el nombre del partido, sugiere que si muchas cosas se han transformado en el país, el partido único no es excepción, solamente que, al conocer el modo operativo del PRI, se intuye que el cambio de sigla representará un cambio menor, como fue el caso a lo largo del siglo XX. La catástrofe política incluye la realización de otro temor de actualidad en la época de escritura de la novela con la revuelta neozapatista: la fragmentación del país, la pérdida de la unidad nacional, puesto que el “estado de Chiapas, [es] declarado país independiente”.⁴⁴ Finalmente, tenemos que el jefe de la policía, el

⁴¹ *Ibid.*, p. 121.

⁴² *Ibid.*, p. 37.

⁴³ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 155.

general Tezcatlipoca, ejerce su poder a través de la policía preventiva: “uno puede ser arrestado por la policía por un delito que nunca cometió y solamente imaginó realizar”.⁴⁵ La capacidad de ver las intenciones o pensamientos y el don de ubicuidad de este personaje⁴⁶ provienen evidentemente del dios azteca del mismo nombre. Es claro que la homonimia en la novela sirve para plantear la permanencia en el presente de las estructuras pasadas, lo cual no es un aspecto muy novedoso. En efecto, el personaje del general Carlos Tezcatlipoca tiene semejanzas con el presidente de *El Señor Presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias. Éste se construye a partir del dios Tohil, equivalente maya de Tezcatlipoca, y se trataba de una forma de denunciar la política dictatorial recurriendo a figuras míticas.

Todos estos ejemplos de alteridades discursivas son más bien pseudoalteridades que muestran la continuidad del pasado, la permanencia de ciertas estructuras y problemas, mientras que otras están en proceso de desaparición.

La catástrofe humana se ejemplifica en gran medida por la descripción de la degradación de la mujer. Así, extrañezas léxicas como la mención de “Violadas Anónimas”⁴⁷ vienen acompañadas inmediatamente de su explicación, ya que la asociación “da la lista diaria de las jóvenes desaparecidas”. El rapto de Ana Violeta, el manoseo del que es víctima Bernarda Ramírez cada vez que sale a la calle o que toma el metro, el que “la zona rosa –hoy día zona *chic* de la ciudad de México– se [haya] vuelto roja” y que en ella se dé la “carnicería humana más grande del país [...], el nuevo mercado de esclavos, el de las hembras para la prostitución”,⁴⁸ esta suma de elementos, nos sirve para trasponer el estado de una sociedad que aparece como la continuidad lógica de la presente, en la que no se ha llegado a elucidar los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez. De hecho, la forma de las extrañezas que configuran

⁴⁵ *Ibid.*, p. 54. Este es el tema expuesto en la película de ciencia ficción *Minority Report* (2002), del cineasta estadounidense Steven Spielberg.

⁴⁶ Homero Aridjis, *La leyenda...*, op. cit., p. 53.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 45.

la catástrofe humana es tal, que son los pequeños detalles los que las erigen en extrañezas porque, de otro modo, podrían muy bien pertenecer al presente. Así, la mención de las “revueltas por hambre y sed”⁴⁹ podría ser una extrañeza en 1993, aunque también podría ser vista como un elemento cíclico. Todo esto sugiere que el futuro ya está aquí, o que incluso comenzó antes de que nos diéramos cuenta.

Paralelamente, otra serie de extrañezas, no desprovistas de humor, permite representarnos el estado mental de la población. Así, Juan de Góngora tiene al lado de su videófono “el número de Ansiedad 21 y de Neuróticos Anónimos para usar en caso de emergencias”.⁵⁰ En su mesa se encuentran algunos libros que le ha regalado Bernarda Ramírez, la autoayuda del futuro: “Manual del miedo, La Zona de la Angustia [...] La Era de la Paranoia, Enciclopedia de la Sobrevivencia, Cómo vivir sin agua y sin aire en el Tercer Milenio”.⁵¹

Finalmente, tenemos una serie de alteridades o extrañezas neutras que tienen por función no sólo sugerir de forma menos radical algún tipo de catástrofe o decadencia, sino también situar el estado de avance científico de la época. Algunas de estas alteridades quizá lo fueron en el momento de la publicación de la novela y hoy ya forman parte de la realidad, pero su relación directa con los avances de la ciencia hace de ellas las que mejor corresponden al género de la ciencia ficción. Tenemos, por un lado, las extrañezas que terminan de darle forma a la catástrofe ecológica. Se trata de gadgets que permiten sobrellevarla, como los “purificadores de aire portátiles”.⁵² Otras permiten figurar un tipo de decadencia alimenticia, como el “pan precocido empacado en forma cilíndrica”,⁵³ o el hecho de comer “chocolates sintéticos en la tierra del chocolate”.⁵⁴ Incluso los avances científicos están relaciona-

⁴⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 34.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 34-35.

⁵² *Ibid.*, p. 34.

⁵³ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 150.

dos con la decadencia, como la “alarma personal contra asaltos”⁵⁵ que lleva Juan de Góngora. La única extrañeza que parece realmente neutra es la mención del “videófono”:⁵⁶ lo que en la época sería una alteridad léxica hoy forma parte de la vida cotidiana con las *webcams*. La rareza de este tipo de extrañezas con respecto a las otras le da su particularidad al uso del género distópico en el ámbito mexicano e hispanoamericano en general. La presencia de la ciencia es un detalle mínimo dentro de la decadencia general producida por el modo de proceder de los distintos agentes de la sociedad moderna: desastre ecológico, violencia y corrupción son las principales marcas del futuro, según Aridjis.

La novela procura ir al meollo de la condición humana y su deseo irrefrenable de dominio y destrucción, mediante la repetición cíclica de un *veni, vidi, vici*, que es el modo operativo de nuestra civilización y al cual no escapa el espacio hispanoamericano. La literatura del subcontinente no ha dejado de plantearse a su modo esta problemática universal, leyéndola a la luz de su propia experiencia histórica. Así, la novela de Aridjis, desde sus espacios referenciales reales y su referencia a la Historia, interroga esta problemática recurriendo a la ficción especulativa y proyectando una mirada inquisidora sobre el pasado y el presente.

Juan Villoro: las máscaras caen entre ironía, escepticismo y subversión de estereotipos

Las mismas interrogantes no dejan de manifestarse en la narrativa mexicana de finales del milenio. Depuración, humor e ironía son las marcas de la narrativa de Juan Villoro. Por otro lado, el diálogo y cuestionamiento de la identidad y del pasado se dan en su obra ficcional recurriendo a un denso sustrato poético: todo el tejido narrativo se entrecruza con una serie de referencias intertextuales, entre ellas, la poesía de Ramón López Velarde o la de Octavio Paz, entre otros.

Como es sabido, *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, particularmente, el segundo capítulo, titulado “Máscaras mexicanas”, repre-

⁵⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 21.

senta un hito en torno al tema de la identidad mexicana. En él, Octavio Paz retoma toda una serie de ideas en torno a la llamada “filosofía de lo mexicano” que otros intelectuales, entre ellos obviamente Samuel Ramos, ya iban manejando durante las décadas anteriores. Paz aborda nociones o actitudes como el disimulo, el hermetismo, el gusto por la forma, la simulación, el ninguneo, el mimetismo y la culpabilidad. Como bien señala Paul Henri Giraud,⁵⁷ se trataba, por parte de Paz, de un proyecto de desmitificación. En efecto, Paz interroga figuras míticas como la “Chingada” o “Ninguno”; las desmenuza para desactivar mejor su efecto negativo en la forma en que el mexicano se relaciona consigo mismo y con los otros. Sin embargo, el mito se refuerza y muta: Octavio Paz forja su propio mito de autor, su ejercicio de desmitificación es leído como palabra de evangelio. Una lectura simplista del libro de Paz puede incurrir en el error de no ir más allá de la constatación y pasar por alto, precisamente, el cuestionamiento. Así, todos estos términos que Paz interroga se convierten en la constelación de conceptos que intentan cernir lo mexicano hasta el punto de erigirse en verdaderos lugares comunes, cuyo hilo conductor es la noción de artificio contenida en el título de “máscaras mexicanas”. El ensayo de Paz aparece en un periodo de cuestionamiento general del proyecto nacional integrador que la Revolución puso en marcha, que paradójicamente, al mismo tiempo terminará creando un molde en el que se encierra la llamada “mexicanidad”.

Este cuestionamiento va adoptando diversas formas a lo largo del siglo XX. Los escritores de finales de siglo, entre ellos Juan Villoro, viven los acontecimientos y la efervescencia de los años setenta como espectadores.⁵⁸ Se trata de la mirada distanciada, escéptica o desencantada de una generación “de la transición o de la transitoriedad”.⁵⁹ Me centraré en la novela *El testigo* (2004) y en el libro de relatos cortos

⁵⁷ Paul Henri Giraud, Octavio Paz, *vers la transparence*, PUF, París, 2002, pp. 74-75.

⁵⁸ Miguel Rodríguez Lozano, “El proceso narrativo de Juan Villoro”, *Desde afuera: narrativa mexicana contemporánea*, Abraxas, México, 1998, pp. 77-78.

⁵⁹ Juan Antonio Masoliver Ródenas, “Los nuevos narradores”, *Las libertades enlazadas*, Ediciones sin Nombre, México, 2000, p. 240.

titulado *Los culpables* (2007). Los títulos de los relatos de este último (el relato epónimo, "Mariachi", "El crepúsculo maya" o "Amigos mexicanos", entre otros) ya sugieren la tonalidad y el color de unos textos que cuestionan la imagen o máscara mexicana con que se ha acotado lo mexicano. Esto lo realiza Villoro a través de un diálogo constante con la obra de Paz para poner en evidencia los efectos de la lectura parcial mencionada más arriba. También veremos de qué manera se transgreden los clichés habituales, así como el uso desplazado de símbolos recurrentes de la narrativa mexicana, formulándose así otra visión de la identidad.

La problemática identitaria conlleva forzosamente el trato del tema de la mirada. Para el existencialismo es sólo a través de la mirada como se le revela al sujeto su propia existencia. Villoro la considera como un acto trascendente en la medida en que constituye al sujeto y determina su devenir.⁶⁰ La mirada es, por consiguiente, vector esencial de identidad, construcción y proyección del ser en el mundo. En sus artículos y ensayos, Villoro analiza la forma en que se percibe lo latinoamericano en general y lo mexicano en particular, realizando una fuerte crítica no solamente del colonialismo cultural y del eurocentrismo, sino también de la forma en que el mexicano de "adentro" se percibe a sí mismo. Estas ideas se hallan ficcionalizadas en su obra de manera que la mirada cumple el objetivo de discernir los contornos de un objeto particular: México. Varios puntos de vista cohabitan y dan como resultado una visión caleidoscópica de México, "donde los cristales rotos cambian de color tanto como los camaleones observados. El cruce de miradas va de lo desenfocado a lo alucinatorio. Es lógico que así sea. No hay miradas puras ni realidades intactas".⁶¹

Así pues, la llamada "identidad" no sale ilesa de ese cruce de miradas, de manera que, según Villoro, "la palabra 'identidad' ya sólo

⁶⁰ Juan Villoro, "Entrevista con Juan Villoro", *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 561, marzo 1997, p. 122.

⁶¹ Juan Villoro, "El juego de las identidades cruzadas", en Walter Berg y Vittoria Borsó (eds.), *Unidad y pluralidad de la cultura latinoamericana: géneros, identidades y medios*, Iberoamericana/Vervuert Verlag, Madrid/Frankfurt am Main, 2006, p. 20.

denota una máscara”.⁶² No se trata, entonces, de una noción monolítica sino moldeada constantemente por el juego de las intersubjetividades.

Esta imagen distorsionada se manifiesta a través de los ojos de personajes diversos (europeos, norteamericanos, mexicanos), pero el punto de ataque se centra en la visión que se tiene de México desde fuera, empeñada en encontrar lo “auténtico” revestido de magia en un gran parque temático del atraso. Según Villoro, el eurocentrismo realiza una distorsión al ensalzar la alteridad a ultranza en aras del respeto a la diversidad, pero teniendo como base toda una “retórica de la culpa”.⁶³ La crítica que hace Villoro de la visión empeñada europea se basa, en gran medida, en la lectura surrealista de América Latina que se ha hecho desde Europa.⁶⁴ Son estas ideas las que se hacen operativas en sus relatos, las cuales nos brindan una representación irónica y llena de humor de una visión acotada de lo mexicano, que busca satisfacer lo que él llama “curiosa necesidad del imaginario europeo: la utopía del retraso”.⁶⁵

En la novela *El testigo*, Julio Valdivieso es un profesor de literatura, afincado en Francia y especialista en los Contemporáneos, al que se le brinda la oportunidad de regresar a México para realizar un trabajo de investigación sobre el poeta Ramón López Velarde. Al llegar se ve envuelto en un proyecto demente de producción de una telenovela basada en la Guerra Cristera, que lo llevará a investigar en la biblioteca y

⁶² *Ibid.*, p. 22.

⁶³ Juan Villoro, “Iguanas y dinosaurios. América Latina como utopía del atraso”, *Efectos personales*, Era, México, 2000, p. 89.

⁶⁴ “Los parques temáticos exploran las posibilidades fantásticas de un entorno conocido. América latina suele ser vista desde Europa y Estados Unidos como una reserva fascinante por su atraso, por lo que preserva de un mundo adánico, convulso, experimental, un laboratorio de las desmesuras. Ahí lo raro puede ser descrito como pintoresco y se resiste en apariencia a las explicaciones racionales. Las formas de representación de ese entorno lucen más auténticas si están determinadas por la magia o la intuición, por procedimientos casi rituales en los que el artista opera como temerario chamán”. Juan Villoro, “El juego de las identidades...”, *op. cit.*, p. 19.

⁶⁵ Juan Villoro, “Iguanas y dinosaurios...”, *op. cit.*, p. 91.

Margarita Remón-Raillard

ahondar sobre la historia de su propia familia. Por sus orígenes familiares, Julio es útil para el proyecto, y la hacienda familiar, Los Cominos, será el escenario perfecto para la telenovela. Detrás de todo esto hay una oscura historia de narcotráfico en la que Julio se ve envuelto a pesar de sí mismo. Su retorno está marcado también por los reencuentros: los amigos y los menos amigos, y su familia; el conjunto pautado por una serie de recuerdos que permiten la reconstrucción del pasado del personaje: el plagio de la tesis de un uruguayo sobre los Contemporáneos antes de dejar México, su amor frustrado con su prima Nieves, quien no acude a la cita decisiva para huir juntos de México, el pasado tortuoso de una tía, el encuentro decisivo con el enigmático cura Monteverde... una trama densa y alambicada.

Si comenzamos con el tema de la mirada, se puede afirmar que existe una forma de mirar que se apoya en tópicos y ve lo que quiere ver. Este es el caso de Paola, mujer italiana de Julio Valdivieso. México a través de sus ojos oscila entre la tarjeta postal y el documental folclórico-miserabilista. A través de este personaje, Villoro ficcionaliza realmente la crítica eurocentrista ya mencionada. Paola quiere un departamento "con vista a muchos tinacos y antenas de televisión" y se encuentra "contenta de disfrutar incluso los horrores de los paisajes que traducían en las novelas", "ávida de viajar a lo otro".⁶⁶ Nos hallamos visiblemente en plena utopía del retraso. Julio, que hasta ese momento había representado para Paola "lo mexicano", es percibido por ella de la misma forma distorsionada. Paola representa un tipo de europeo culto que basa su conocimiento en una serie de lecturas y saberes enciclopédicos que le otorgan el prisma idóneo para percibir con autosuficiencia ese otro mundo. Con un guiño, Villoro nos habla precisamente del papel que desempeñó la lectura de *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz:

Conoció a Julio cuando parecía un huérfano con más deseos de ser adoptado que de ligar. Por suerte para ambos, ella asoció su insoportable tristeza con la cultura mexicana. Había leído *El laberinto de la soledad* y se disponía a traducir a autores de ese país desgarrado.

⁶⁶ Juan Villoro, *El testigo*, op. cit., p. 47.

Tres visiones sobre México y lo mexicano a través de la literatura

do, que reía mejor en los velorios. En los ojos de Julio vio el culto a la muerte y la vigencia de los espectros.⁶⁷

La adaptación de Paola y sus hijas pequeñas a México se describe también con cierta sorna, dado su carácter aproximativo y simplificado:

En un par de días, ella descubrió un lugar en Coyoacán que preparaba un capuchino fantástico con granos orgánicos, una agencia de viajes con excursiones para asistir a la danza o pelea o ceremonia de los tigres de Guerrero, una ONG de solidaridad con Chiapas cuyo único defecto era que estaba llena de italianos. Con la misma celeridad, Claudia y Sandra aprendieron a decir “chaparrita” y “órale cuate” en tono de dibujos animados.⁶⁸

A medida que Paola (des)percibe el entorno mexicano, Valdivieso se va alejando cada vez más de ella, quizá para acercarse mejor a su propia tierra, que (re)descubre. La relación con Paola comienza entonces a deteriorarse en silencio: mientras ella está “deslumbrada con las sorpresas del entorno”,⁶⁹ él se va ensimismando cada vez más: “Julio no había regresado a México sino a sus recuerdos”.⁷⁰

Si la mirada eurocentrista distorsiona, la de los de adentro, cual mirada expresionista, no se queda atrás y Julio busca situarse entre ambas en un intento vano de fijar la suya propia. Al regresar a su país emprende un trabajo de recuperación de la memoria familiar y personal que choca con todo un magma temporal e ideológico del entorno, desde las afirmaciones de otro tiempo del cura Monteverde, que piensa que el país se halla devastado por culpa del “agrarismo”⁷¹ o que critica la universidad llena de “profesores socialtoides que [rinden] homenaje a Villa y Zapata”,⁷² hasta la visión despectiva del indio del tío Donasiano, esos “homínidos”, esa “raza infame” que “todo lo [hace] en zigzag”,⁷³

⁶⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 213.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 237.

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 93.

⁷² *Ibid.*, p. 94.

⁷³ *Ibid.*, pp. 94, 102 y 104.

pasando por los intentos de canonización de López Velarde. Nos hallamos ante la misma denuncia que realizó Elena Garro, como vimos anteriormente. La inconsistencia y el absurdo es lo que percibe Valdivieso en los suyos, a través del prisma del exiliado que regresa. Como tal, Julio pierde su derecho, a los ojos de los que se han quedado, de poseer una mirada cabal e idónea sobre México. Así, cuando Julio se interroga sobre las causas del asesinato de un gringo en las cercanías de la hacienda, dice: “Era un pinche loco [el gringo], ¿qué les podía interesar de él? Aquí no hay nada”.⁷⁴ A lo cual le responde su amigo el Vikingo: “Nada que se enseñe en La Sorbona”. Julio dejó pasar la frase. Sabía que la iba a escuchar en cualquier contexto mientras no regresara de manera definitiva a México”.⁷⁵

Su situación intermedia se halla muy bien ejemplificada cuando observa los murales de la Preparatoria: “Vio a los superhéroes de colores. Si fuera un turista normal, pensaría que eran extrañamente mexicanos. Si fuera un mexicano normal, no los vería”.⁷⁶ Si lo que se ve o lo que no se ve determina al sujeto, esta cita va más allá del humor irónico para plantear la dolorosa y conflictiva situación identitaria del exiliado. Esto también se observa en la forma en que Julio percibe a sus antiguos compañeros. Un caso ejemplar es el de Félix Rovirosa, viejo amigo que en otro tiempo lo salvó del mar, impidiendo que se ahogara. Para Julio, se trata de “alguien movido por la furia discordante” y que “sólo el Atlántico volvía aceptable”.⁷⁷

Lo que Julio Valdivieso ha descubierto al llegar a México es esencialmente esa “furia discordante” que se condensa en el discurso reaccionario, racista y clasista. El “otro México” es el gran protagonista invisible de la novela. Ese Ninguno al que se inmortaliza en *El laberinto de la soledad* mueve piezas ocultas en el tablero de ajedrez. En este caso, la referencia a Paz no está teñida por el mínimo guiño irónico.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 162.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 162.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 351-352.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 178.

No hay ninguna concesión en la crítica del clasismo y del racismo que son el pan de cada día en la sociedad mexicana y latinoamericana en general. Tras una trama que se hace muy compleja, son las sirvientas o los capataces los que jalan los hilos determinantes. Así, es una antigua sirvienta de la familia del Vikingo la que está detrás de la implicación de Julio en el proyecto de telenovela. Son las sirvientas las que disponen de información, tal como lo explica el Vikingo con su estilo característico:

Esas pinches mujeres se pasan la vida contando chismes, nunca de ellas, sino de sus patrones. Atesoran su memoria, coleccionan fotos, las intercambian. [...]. Sólo tienen recuerdos ajenos, que nunca olvidan. No sabes hasta dónde puede llegar una india informada.⁷⁸

El maltrato del otro México forma parte de esas realidades que Julio logra ver con perspectiva gracias a sus años de exilio. No deja de resultarle chocante tal visión y esa desconfianza hacia la gente de la cual “se depende para tener un plato de sopa”,⁷⁹ y toma conciencia de lo que realmente representaron para él:

Esas mujeres peinaron a Julio, le dieron de comer, espantaron sus terrores nocturnos, vieron con pasmosa naturalidad su fisiología [...]. Estuvo mucho más cerca de ellas que de sus padres, y las olvidó o las convirtió en una marea intercambiable de cuerpos morenos que olían bien y callaban mucho.⁸⁰

Valdivieso toma conciencia igualmente del poder invisible de Ninguno cuando decide vengarse de un oprobio. La sirvienta que reveló la relación secreta de Julio con su prima Nieves, y que fue injustamente despedida por su padre, es el elemento desencadenante que llevará a Julio a irse solo de México. En su afán de venganza, la sirvienta “dej[a] de ser la voz al teléfono que contestaba ‘no hay nadie’ cuando sólo ella estaba en la casa”,⁸¹ frase que remite a la anécdota referida por Paz en *El laberinto de soledad* antes de introducir la figura de Ninguno.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 225-229.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 270.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 272.

⁸¹ *Ibid.*, p. 315.

El capataz de *Los Cominos*, Eleno, tiene también una “perpetua función de centinela. Había visto todo en esa hacienda”.⁸² Al igual que las sirvientas, pasa su vida en la sombra y Julio parece descubrir su verdadera existencia tras sus veinticuatro años de exilio. Intenta sonsacarle información al final de la novela para tratar de desenredar la gran maraña del pasado familiar haciéndole preguntas diversas, sobre los libros de López Velarde o los misteriosos cuadros expresionistas que dejó su tía Florinda. Él se limita a responder que “cargó” esos libros o esos cuadros, o que para él ese nombre, el de López Velarde, es sólo el de un helado.⁸³ Sin embargo, el final de la novela sugiere que este indio tameme es el principal vehículo del regreso de Julio a *Los Cominos*. En efecto, es Eleno el que le revela a Julio detalles de una sombría historia familiar: la de Frumencio, un maestro rural que permaneció encerrado, amarrado y mutilado en un cuarto de *Los Cominos* y con el cual Florinda vivió un idilio cuyo fruto fue abortado y lanzado por ella a una poza:

Julio no sabía qué era peor, la historia que había escuchado o la inocencia con que la narraba Eleno. [...] Esas voces, tan comprensivas con las pústulas, los gusanos en las llagas, los estigmas en las manos entregadas al sacrificio, habían clamado horrores cuando él tocó el cuerpo de su prima.⁸⁴

Villoro juega con el aspecto repetitivo de la Historia, al modo del tiempo circular de los aztecas, aunque nos abstendremos de todo paralelismo fácil. Se trataría más bien de un uso desplazado e irónico del “motivo” azteca. Así, con cierto humor y cinismo, el plagio de la tesis se halla asimilado al canibalismo azteca, la Guerra Cristera resucita en la telenovela *Por el amor de Dios* y en el *reality show* que Rovirosa pretende hacer para intentar canonizar en directo a López Velarde, la devoción de los cristeros se repite en la fuerte espiritualidad de los narcos, y la continuidad del culto a la muerte se repite en la corrupción y la violencia social y estatal. A nivel de la historia personal de Julio,

⁸² *Ibid.*, p. 436

⁸³ *Ibid.*, pp. 460-464.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 154.

se repite la historia de amor frustrado del padre con la suya propia. Se repiten también los milagros, los salvados de las aguas, los pozos o pozas. Se trata de toda una red poética de la duplicidad, o mejor dicho, de la multiplicidad o del *zapping*, término que aparece con frecuencia en la novela.

La preeminencia de la idea del *zapping* en la novela nos lleva a ahondar sobre el significado de esta forma de pensamiento. Con su obra *Análisis del ser mexicano*, el filósofo Emilio Uranga se inscribe dentro esa corriente de indagación sobre la identidad nacional. El libro se articula en un triple eje: filosofía, historia y poesía, tres disciplinas al servicio del deslinde de "lo mexicano". Casualmente, el último capítulo se centra en la poesía de López Velarde, pero no en el canónico *Suave Patria*, sino en el poemario *Zozobra*. Así, Uranga parte del carácter oscilante o accidental del mexicano, recogido por el término *nepantla* y que tanto se ha adoptado para señalar la contradicción intrínseca del mexicano. Uranga va más allá diciendo que:

lo que conviene retener como decisivo no es, empero, el contenido, cuanto el esquema, que llamamos [...] de pendulación, de oscilación, de vaivén o de zigzag. En una palabra: la zozobra. [...]. Este peculiar movimiento ontológico que es la zozobra no corresponde al lineal de la lógica formal, ni al espiral de la lógica dialéctica. [...]. En la dialéctica, se superan los extremos, se ayuntan para dar origen a uno tercero [...]. En cambio, la zozobra es un no saber a qué atenerse, o lo que es lo mismo, un atenerse a los dos extremos, un acumular, un no soltar presa, sino asir los dos cabos de la cadena.⁸⁵

Uranga no utilizó el término *zapping*, que no existía en su tiempo, pero muy bien encaja en las líneas anteriores. Éstas ilustran bien la condición de Julio Valdivieso, pero de forma exponencial, debido a su condición del exiliado que regresa: es un *nepantla* en grado sumo.

Oscilación, movimiento pendular, ésta es la esencia de una de las enseñanzas a las que cree llegar Valdivieso casi al final de su periplo de

⁸⁵ Emilio Uranga, *Análisis de ser mexicano*, Porrúa y Obregón, México, 1952, p. 82.

retorno a sí mismo: “[...] la gente se divide entre los que se van y los que se quedan, los primeros se caracterizan por “la falta de pertenencia como mayor seguridad”.⁸⁶

He aquí un bello ejemplo de la zozobra velardiana. Lo mismo se puede decir del oxímoron “posesión por pérdida”, título de la primera parte de la novela y que anuncia un tema central. En efecto, la condición del exiliado consiste en que quizá llega finalmente a poseer su identidad gracias a la mirada con perspectiva que otorga la distancia, es decir, gracias a haber perdido el contacto con su tierra. La “zozobra”, condición intrínseca del mexicano, según Uranga, se condensa en Valdivieso, el mexicano que se va y regresa y que oscila entre estas dos condiciones.

En el conjunto de textos que integran *Los culpables* es relevante notar que muchos relatos abordan el tema de la creación, literaria o visual, o de la transmisión de información. En efecto, narradores o personajes son guionistas, poetas, cineastas o cronistas, es decir, una serie de actividades que cuentan con el poder de vehicular imágenes, ya sean manipuladas, distorsionadas, codificadas o fidedignas. Las elecciones narrativas (focalización, construcción de personajes) están puestas al servicio de la problemática identitaria.

En el relato “Mariachi”, Villoro se detiene en uno de los aspectos más obsesivos que a menudo designan “lo mexicano”: la hombría. Octavio Paz evoca el asunto en “Máscaras mexicanas”, al hablar del carácter cerrado del hombre mexicano y su facultad para no “rajarse”. Sin embargo, el narrador del cuento, un mariachi célebre al que se le propone un papel en una película, vive su condición de “macho mexicano” como un lastre:

Tengo voz, cara de ranchero abandonado, ojos de valiente que sabe llorar. Además soy de aquí. Una vez soñé que me preguntaban: ¿Es usted mexicano? Sí, pero no lo vuelvo a ser”. Esta respuesta, que me hubiera aniquilado en la realidad, entusiasmaba a todo mundo en mi sueño.⁸⁷

⁸⁶ Juan Villoro, *El testigo*, op. cit., pp. 434-435.

⁸⁷ Juan Villoro, *Los culpables*, Almadía, Oaxaca, 2007.

Su aura de macho va a la par con su pertenencia a su país y la posibilidad de deshacerse de esa máscara sólo se da en sueños. Villoro trata con mucha sorna el anhelo de romper con este estereotipo. En efecto, el guión de la película dice que el narrador debe darle un beso “de tornillo” a un motociclista: “Vas a ser el primer mariachi sin complejos, un símbolo de los nuevos mexicanos”,⁸⁸ le dice una amiga para demostrar que hay un giro identitario y que el mexicano ya no es el mismo. Luego le dice “lo mucho que [le] convendría ser un mariachi sin prejuicios”, lo cual, para el narrador, es un error craso, pues piensa: “contradicción absoluta: ser mariachi es ser un prejuicio nacional”.⁸⁹ La única forma de acabar con ese prejuicio se le aparece nuevamente en sueños: “soñé que manejaba un Ferrari y atropellaba sombreros de charro hasta dejarlos lisitos, lisitos. [...] Qué me gustaría? Estar en la estratósfera, viendo la Tierra como una burbuja azul en la que no hay sombreros”.⁹⁰ El sombrero como cliché toma el lugar de la máscara y la célebre frase de Paz: “la mexicanidad [es] una máscara que, al caer, dejará ver al fin al hombre”,⁹¹ tiene ecos evidentes en este pasaje y se verifica después con algo de crudeza. En efecto, en una escena filman al narrador con un sexo enorme (que él cree pertenecer a un actor de porno) y se crea toda una leyenda falsa en torno a esto. En realidad se trata de una prótesis que va a propulsar al narrador a la fama. La ironía de tal simulacro llega a su cúspide ya que la película, *Mariachi Baby Blues*, es un éxito total en México: “Las palabras ‘hombría’ y ‘virilidad’ se repetían tanto como ‘cine en estado puro’ y ‘cine total’”. Por fortuna para el narrador, una amiga guionista, con la cual flirtea sin resultados durante años, realiza otra película en la cual le hace un desnudo de cuerpo entero para rectificar la verdad. Tras la filmación de la escena, el narrador puede al fin ser, junto a su amiga, el hombre que es en realidad, sin prótesis, sin máscara y sin sombrero.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁹¹ Octavio Paz, *El laberinto...*, *op. cit.*, p. 318.

En “Los culpables” (cuento epónimo) se narra la historia de dos hermanos con un pasado familiar tortuoso. A uno de ellos un gringo le pide un guión para una película, interesado, otra vez, en una “historia en bruto”,⁹² como si México tuviera automáticamente los ingredientes de algo visceral o primitivo que por lo general se relaciona con la violencia, lo cual está obviamente vinculado con la lectura surrealista de México: “Confiaba [el gringo] en el cine mexicano como en un intangible guacamole, había demasiado odio y demasiada pasión en la región para no aprovecharlos en la pantalla. [...] Lo ‘mexicano’ se imponía entre un reguero de cadáveres”.⁹³ La violencia, a pesar de su desdichado asidero real, es otra etiqueta, otro molde en el que se encierra la mexicanidad. Villoro lo evoca con humor y distanciamiento cuando narra anécdotas de su infancia en el Colegio Alemán de México, durante la cual era sumamente fácil llamar la atención de profesores aludiendo a tías que se clavaban espinas y dejaban un reguero de sangre por la casa, o primos que desayunaban tequila con pólvora.⁹⁴ La hipérbole que pasa fácilmente como gato por liebre también se halla a menudo narrativizada en los textos de Villoro, como veremos más adelante.

Volviendo al cuento “Los culpables”, los personajes pretenden encontrar la inspiración para el guión en una anécdota vivida por el narrador al transportar migrantes ilegales. En efecto, encuentra en la carretera un grupo de ellos, casi muertos, y acepta transportarlos en la cajuela. Cuando no oye ruido alguno piensa que ya murieron y no hace nada al respecto. Al abrir la cajuela los cuerpos están quietos y manchados de rojo. “Lo mexicano” en estado bruto parecería estar en esta imagen, si no fuera porque sencillamente habían devorado, con cáscara y todo, uñas sandías que estaban allí y se habían quedado dormidos. El narrador piensa basarse en esta historia pero la inspiración no acude. A la máquina de escribir se le atasca la ñ: “Pero yo no podía armar la historia, como si todas las palabras llevaran la eñe que se atascaba en mi teclado. Entonces Jorge [el hermano] habló como nuestro padre lo

⁹² Juan Villoro, *Los culpables*, op. cit., p. 50.

⁹³ *Idem*.

⁹⁴ Juan Villoro, “Iguanas y dinosaurios...”, op. cit., p. 88.

había hecho en esa mesa: nos faltaba sentirnos culpables”.⁹⁵ La noción de culpabilidad, universal e incluso banal cuando se evoca la creación artística o el hecho mismo de haber nacido, aquí se completa con su componente mexicano aludido por la figura del padre, ausente de la vida de los dos personajes y cuyo recuerdo está marcado por la violencia. De más está señalar los ecos con las páginas que Octavio Paz dedica a la figura del padre en “Los hijos de la Malinche”. De hecho, la culpabilidad mexicana provendría de la herida profunda, al ser engendros de una violación y de La Malinche. Sin embargo, la culpabilidad, y por consiguiente la inspiración, llegan al narrador, pero provienen del banal hecho de haberse acostado con la amiga del hermano. No es, pues, necesario excavar en las profundidades de la nación, la vida cotidiana puede ser sólo eso: cotidianeidad llana y simple.

“Amigos mexicanos” es la novela corta que cierra el libro. Es en este texto en el que se aprecia con más fuerza la crítica que hace Villoro del colonialismo cultural y de la visión acotada de “lo mexicano” que se puede tener desde fuera. Para ello, Villoro construye al personaje de Samuel Katzenberg, amigo del narrador, guionista de documentales. Se trata de un norteamericano culto, que vivió varios años en México, se educó allí, habla perfectamente el español y realiza reportajes para una serie de revistas estadounidenses de renombre. En una primera ocasión, narrada en flashback, había contactado al narrador, guionista también, para un reportaje sobre Frida Kahlo, gran icono de la mexicanidad.

Lo que busca el gringo es “establecer un contacto fragoroso con el verdadero país de Frida”⁹⁶ y contrata al narrador para “satisfacer su apetito de autenticidad”.⁹⁷ Pero se ve defraudado por todo lo que le muestra el narrador: “Lo que le mostraba le parecía, o bien un colorido montaje para turistas o un espanto sin folclor. Él deseaba una realidad como los óleos de Frida: espantosa pero única”.⁹⁸ Lo real mexicano

⁹⁵ Juan Villoro, *Los culpables*, op. cit., p. 54.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ *Idem.*

parece pertenecer a la categoría de lo inasible o inefable. La pintura de Kahlo, como prisma que revela lo auténtico mexicano, es sin duda el mejor emblema de la lectura surrealista de México que se ha hecho desde fuera. La elección de Kahlo no es, obviamente, gratuita; es tanto más significativa cuanto que la pintora siempre rechazó esa etiqueta arguyendo que su pintura era totalmente realista. Así pues, el narrador termina sirviéndole a Katzenberg en el plato lo que quiere comer. Al visitar la casona de Frida en Coyoacán, entre cenizas del Popocatepetl y contaminación ambiental, el narrador le dice a su huésped:

—Hemos perdido la región más transparente del aire —comenté, como si la contaminación significara también el fin de la lírica azteca. Reconozco que atiborré a Katzenberg de lugares comunes y cursilerías vernáculas. Pero la culpa fue suya: quería ver iguanas en las calles.⁹⁹

La cita sugiere varias ideas. Primeramente podemos constatar el modo operativo de brindarle gato por liebre al extranjero ávido de México. El salto que se da entre lo cotidiano (la contaminación) y una referencia literaria investida de gran peso en lo referente al tema identitario mexicano (el epígrafe de *Visión de Anáhuac*, de Alfonso Reyes, utilizado por Carlos Fuentes para darle un título a ese otro texto-faro de la identidad mexicana: *La región más transparente*) cumple el cometido de lograr la junción entre el México presente y su imagen mítica, es decir, lo que buscan en México los ojos extranjeros. Por otro lado, se da en estas páginas nuevamente ese cruce de miradas en el que cada cual ve, o no ve, lo que quiere, o no quiere, ver. Recordemos aquel pasaje bastante significativo de *El testigo*, visto más arriba. Se trata del episodio de Valdivieso observando los murales de la Preparatoria, y en el que se aprecia cómo finalmente es el exiliado el que logra captar realmente ese cruce de miradas. Esta mirada intermedia es la que permite percibir eso que se busca, el punto de junción entre ambas miradas, pero el texto nunca explicita en qué consiste. Hay una fuerte oposición entre esta omisión voluntaria de Villoro y toda la tinta derramada para tratar de

⁹⁹ *Ibid.*, p. 89.

cernir “lo mexicano.” Es, además, imposible no pensar en la trayectoria misma de Octavio Paz:¹⁰⁰ él encarna al exiliado, al Ulises que logra percibir su patria con otros ojos, y el producto de esa mirada distanciada fue *El laberinto de la soledad*. Se trata de dos formas *a priori* antagónicas de buscarse, una a través de la sugerencia vaga o el vacío, otra por el esfuerzo desenfrenado de hurgar y desmenuzar.

Volviendo a “Amigos mexicanos”, Katzenberg publica su crónica en Estados Unidos y en ella transcribe todo lo que le contó el narrador, sin mencionar su nombre: se trata de “uno de los locales”.¹⁰¹ El narrador explica con amargura: “El texto terminaba con algo que dije de la salsa verde y el dolorido cromatismo de los mexicanos. Por la mitad del precio, podrían haberme pedido la crónica a mí. Pero vivimos en un mundo colonial y la revista necesitaba la laureada firma de Samuel Katzenberg”.¹⁰² Y a ese mundo colonial el narrador le sirve nuevamente gato por liebre: esta vez el salto va de la salsa verde a otra esencia mexicana: el cromatismo. En el presente de la narración, Katzenberg contacta nuevamente al narrador porque necesita su ayuda para un reportaje sobre la violencia. Su editora busca temas “fuertes”, exige “algo horrendo de México, un parque temático de atrocidades”.¹⁰³ Katzenberg le especifica al narrador sus necesidades: “México es un país mágico pero confuso; necesito tu ayuda para saber qué es horrible y qué es buñuelesco –pronunció la eñe en forma lujosa, como si chupara una bala de plata y me ofreció mil dólares”.¹⁰⁴ Vemos pues que Katzenberg no escarmienta: la lectura surrealista de México se concretiza, pues persiste en encontrar la esencia mexicana en “lo buñuelesco”, es decir, en “algo horrendo [que le pareció] mágico”,¹⁰⁵ tal como lo explica el narrador más tarde. De más está recordar toda la polémica que suscita

¹⁰⁰ Y, evidentemente, hay que pensar en José Vasconcelos y su Ulises Criollo, gran fuente de inspiración de Octavio Paz para la elaboración de *El laberinto de la soledad*.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 91.

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 116.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 87-88.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 116.

en México una película como *Los olvidados*, que para algunos traducía una imagen estereotipada y miserabilista del país. Es de notar que en el cuento anterior, "Los culpables", al narrador se le atasca la "ñ" en la máquina de escribir. Esta letra, lo más original de la lengua española, o se atasca o se pronuncia con fruición por un gringo que sólo quiere ver iguanas por las calles. Se trata de la metáfora de la imposibilidad de decir o nombrar lo "auténtico".

El narrador no deja de sentir perplejidad ante la actitud temerosa del gringo, que en su trabajo de reportero por el mundo ha tenido contacto con realidades tan poco inofensivas como la mexicana:

¿Era posible que alguien curtido en golpes de Estado y nubes radiactivas temiera la vida mexicana? [...]. Katzenberg habló sin dejar de ver mi plato, como si extrajera sus convicciones de la espesa salsa verdosa: —Aquí hay algo inapresable: la maldad es trascendente [...] —No se causan daños porque sí: el mal quiere decir algo. [...] En ese momento me trajeron un jarrito de barro con agua de jamaica. El asa estaba rota y había sido afianzada con tela adhesiva. Señalé el jarro: —Aquí la maldad es improvisada. No te preocupes, Samuel.¹⁰⁶

El texto nos ofrece un narrador en un estado de lasitud extrema ante el empecinamiento de Katzenberg de querer aprehender México a través del mito o referencias eruditas (el término en cursiva, y el énfasis que sugiere, hace pensar en las páginas en que Octavio Paz reflexiona sobre la muerte y la trascendencia en "Todos santos, día de muertos"); ante lo cual el narrador desplaza la mirada al detalle que connota simplemente lo precario de la vida cotidiana y que obliga a la improvisación, lo cual sería más "mexicano" que la reflexión sobre la trascendencia.

Para saciar a su amigo, el narrador decide ponerlo en contacto con un dealer para que tenga una muestra del "delito como rutina".¹⁰⁷ Las cosas no salen como lo previsto, pues en el sitio fijado para el *deal*

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 99-100.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 102.

secuestran a Katzenberg. La policía interviene e interrogan al narrador, lo cual es una verdadera lástima para Katzenberg, pues el interrogatorio es de lo más “auténtico”. Buñuel sale nuevamente a relucir y la lectura buñuelesca del teniente es de antología y demuestra el humor incisivo de Villoro:

Buñuel le tupía parejo. [...] el mero capo del cine, el único que de veras tuvo los huevos cuadrados. [...] ¡Que un viejito como ese se meta todo lo que quiera! Yo siempre digo: “Shakespeare era puto y a mí qué”. Esos cabrones están creando, creando, creando [...]. ¿Se acuerda de esa de Buñuel en que dos viejas son una sola? Las dos están buenísimas, pero son distintas, no se parecen ni madres, pero el viejillo las confunde, así de enculado está. Ninguna de las dos le afloja. Las muy desgraciadas se ponen cada vez más buenas. Es como si el viejillo viera doble. Dan ganas de estar tan confundido como él. Así es el surrealismo, ¿no? ¡Sería bien padrote vivir bien surrealista!¹⁰⁸

Finalmente liberan al gringo y éste describe su calvario al narrador, al cual no le cuesta darse cuenta de que se trata de un simulacro montado por un viejo amigo que ya en ocasiones anteriores se había prestado para farsas semejantes. Monta todo un altar sincrético con “imágenes cristianas, prehispánicas, posmodernas: una virgen de Guadalupe, un cuchillo de obsidiana, unos lentes oscuros”, y poniéndole de música de fondo “The End”, de The Doors. Katzenberg comprende así la esencia mexicana: “La tortura había sido terrible, pero le había ayudado a entender el apocalipsis mexicano”.¹⁰⁹ Es el cine hollywoodiano de Coppola (*Apocalypse Now* empieza con “The End”) el que permite acceder a la esencia mexicana, tal como en otro tiempo fue Marlon Brando el que vehiculó la imagen de Zapata.

El texto realiza una vuelta de tuerca en la que lo falso o lo simulado cambia en función del prisma adoptado y en el que la autenticidad es otra máscara más. Katzenberg parece creer en lo real de su secuestro (el

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 106.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 123-124.

texto permanece ambiguo al respecto) y el reportaje que realiza sobre su experiencia mexicana gana un gran premio en Estados Unidos, colmo del sarcasmo, el "Meredith Non Fiction Award". "Por el camino de la mentira podemos llegar a la autenticidad",¹¹⁰ dijo Paz. Pareciera que este relato es un intento de hacer operativa esta frase.¹¹¹

Villoro juega, con un placer patente, con la imagen del mexicano definido por la mentira y el simulacro, vehiculadas por *El laberinto de la soledad*.¹¹² Si bien Villoro no refuta claramente las tesis de Paz, éstas aparecen caleidoscópicas o ambiguas, esencialmente en lo concerniente a la hombría, el disimulo y otros tópicos. Lo que Villoro ataca es la lectura sistemática y parcial de Paz y el efecto contraproducente de su ejercicio de desmitificación. Si, por un lado, la toma de distancia con respecto a Paz parece evidente, en otros aspectos se aprecia el homenaje al maestro, como por ejemplo, en la manera en que Villoro trata el problema indígena.

En efecto, en lo que atañe a Ninguno o al "otro México", Villoro denuncia el trato denigrante del cual sigue siendo objeto el indio en México por parte de los propios mexicanos. En algunos casos, la denuncia, y la referencia a Paz, es clara y explícita, como en *El testigo*; otras veces se halla más en filigrana, como en el cuento "El crepúsculo maya". Aquí se narra el viaje a través de Oaxaca y Yucatán del narrador, escritor y poeta, con su amigo "El Tomate", que redacta guías turísticas, acompañados por la excéntrica Karla (contracara de la sufrida mujer

¹¹⁰ Octavio Paz, *El laberinto...*, op. cit., p. 176.

¹¹¹ También hay un eco evidente con la pieza de teatro de Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, a la cual hace referencia Octavio Paz en "Máscaras mexicanas" para desarrollar su reflexión en torno a la mentira y el simulacro propios del mexicano.

¹¹² El escritor mexicano, de una u otra forma, no deja de situarse con respecto a las ideas de Paz. Jorge Volpi, por ejemplo, en *El jardín devastado*, en el apartado titulado precisamente "Máscaras", le da la palabra a un narrador que pone la verdad absoluta sobre el mexicano en boca de una profesora de letras modernas, "francesa y aguda como un sable", que afirma: "Mienten, todo el tiempo, sin darse cuenta, por deporte". El narrador afirma: "Como siempre Hélène acertaba: somos elusivos, hiperbólicos -fantoques-, protegidos por nuestra máscara de látex (Paz lo dijo). [...] La opinión de Hélène me define". Jorge Volpi, *El jardín devastado*, Alfaguara, México, 2008, p. 114.

mexicana), a la que ambos cortejan. Compran una iguana en el trayecto a un hombre acuchillado que no les dijo cómo alimentarla porque pensó que se la comerían de inmediato. La iguana, especie de emblema de la otredad tropical, aparece como el trasfondo o decorado de una banal historia de competencia masculina por una mujer, pero que finalmente reviste un significado mucho más complejo. La iguana en un primer momento es huidiza, la encierran en un armario para que no se escape, lo cual hace disimulándose en el coche. El narrador intenta atraparla, sin saber bien por qué, pues él mismo afirma no tener ningún interés en recuperarla. Sin embargo, parece obsesionado por ella: una lectura freudiana en torno a elementos inconscientes reprimidos permitiría sacar conclusiones sin mayor complicación. Pero el motivo de la iguana va más allá de lo obvio, como veremos. Finalmente logran domesticarla dándole de comer moscos, y se hace inseparable de ellos hasta llegar a Yucatán.

Al visitar Yucatán se mencionan cosmogonías mayas y la destrucción de los códices por Diego de Landa. El narrador hace el paralelismo con la iguana. Ella, como los códices quemados, debe “reintegrarse a esa realidad” y “ese entorno”.¹¹³ Todo esto le sugiere al narrador la escritura de un futuro poemario, “*El círculo verde*, en alusión a la iguana que se muerde la cola y a los mayas que inventaron el cero”.¹¹⁴

El narrador nunca llegará a escribir tal poemario. En el cuento hay reminiscencias de la experiencia del joven Octavio Paz que, en 1937, escribe en Yucatán el poema social “Entre la piedra y la flor”, durante una estancia determinante para sus convicciones políticas. Se trata igualmente, por parte de Villoro, de crear un juego autorrefencial con su crónica *Palmeras de la brisa rápida*,¹¹⁵ escrita en 1998, y que es una especie de “pre-texto” de este cuento. En cuanto al poema de Paz, se trata de uno revisado múltiples veces por él y que incluso llega a pensar

¹¹³ Juan Villoro, *Los culpables*, op. cit., p. 70.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 71.

¹¹⁵ Juan Villoro, *Palmeras de la brisa rápida. Un viaje a Yucatán*, Almadía, Oaxaca, 2009.

que lo mejor hubiera sido no publicarlo.¹¹⁶ En este poema el henequén aparece como símbolo de la explotación del indio de la región; “índice verde”¹¹⁷ o “verde lección de geometría”,¹¹⁸ el henequén marca obsesivamente los días y los trabajos de los cultivadores, “el nacimiento que lleva a la muerte, la muerte que lleva al nacimiento”,¹¹⁹ al cabo de los cuales “el dinero te vuelve ninguno”.¹²⁰ Hay en estos versos de Paz la prefiguración poética de ideas que se hallan en “Máscaras mexicanas”, y a su vez hay una recolocación de estos motivos poéticos en el cuento de Villoro. En efecto, parecen mutar en la iguana temperamental, disimulada y adulterada que produce en el narrador una toma de conciencia. Así, un guía arqueológico les cuenta que los mayas llevaban iguanas en sus travesías y las iban rebanando poco a poco, mientras les siguiera latiendo el corazón, porque con el calor la carne se corrompía rápidamente: “Pensé en la iguana sangrante que alimentaba a los peregrinos mayas. Una sensación de pérdida, de horror difuso, se apoderó de mí. Nuestra iguana nos seguía, como una mascota insensata”.¹²¹ La iguana aparece como metáfora de una esencia para siempre perdida, idea recalcada al final del relato, pues la iguana los abandona al llegar al cenote. Allí encuentra a cuatro o cinco ejemplares más de su raza y retorna con los suyos en las cercanías de las aguas profundas que emanan de la tierra. El narrador se queda pensativo: “El Chevy aguardaba en el estacionamiento. Pensé en las cosas que se destruyen para que exista la poesía. Pensé en Yeats y el amor imposible y sacrificado de los celtas. Pensé en mi incapacidad de ser crepuscular”.¹²² La idea de regeneración presente en la frase se aprecia en otro nivel. En efecto, la construcción de la frase como secuencia de nombres propios se asemeja a una ecuación cuyas variables podrían corresponder a otros términos: el Chevy,

¹¹⁶ Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 150.

¹¹⁷ *Idem*.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 152.

¹¹⁹ *Idem*.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 157.

¹²¹ Juan Villoro, *Los culpables*, op. cit., p. 73.

¹²² *Ibid.*, p. 74.

Yeats y los celtas parecen no cuadrar, sobre todo los dos últimos. Si se les reemplaza respectivamente por “carreta” o “burro”, “López Velarde” y “aztecas” o “mayas”, por ejemplo, la frase aparecería más “auténtica”. El reemplazo de lo esperado por otros términos va a la par con el hecho de que el narrador deja ir la iguana. El no poder ser “crepuscular” significa que no puede pertenecer a esa cultura que se “quemó” con sus códigos o, en todo caso, pertenece a un orden más amplio donde caben el Chevy, Yeats y los celtas: es el hombre mexicano y universal a través del cual Villoro parece rendir homenaje a Paz.

Al final, el narrador es el que gana los favores de Karla pero no se volverán a ver. Al leer, tiempo después, el reportaje que finalmente hizo su amigo, el narrador recuerda los momentos pasados con Karla: “Esa noche la vi en sueños. Le pregunté el nombre de la iguana, pero no soñé su respuesta”.¹²³ Ese silencio u omisión significa lo indecible o el hueco que no se va a llenar, lo que tiene un eco con las palabras de Paz: “Ninguno es [...] el hueco que no llenamos. Es una omisión”.¹²⁴ Se trata de la consabida negación de una parte de sí mismo pero, paralelamente, su significado va más allá. En efecto, el epígrafe del libro de Karl Kraus, abre otra vía: “Quien calla una palabra es su dueño; quien la pronuncia es su esclavo”. La máscara identitaria deja su lugar al vacío sugestivo: tal es la propuesta de Juan Villoro o, como bien lo afirma él mismo: “la única patria verdadera se asume sin posar para la mirada ajena”.¹²⁵

Conclusión

A lo largo del siglo XX, la literatura mexicana, y las artes en general, han obedecido en mayor o menor grado al paradigma de la autogénesis. Los pasados convulsos de la nación no han dejado de ser fuente de interrogación y de creación. Las obras de los tres autores elegidos permiten percibir hasta cierto punto cómo ha ido evolucionando la for-

¹²³ *Ibid.*, p. 75.

¹²⁴ Octavio Paz, *El laberinto...*, *op. cit.*, p. 181.

¹²⁵ Juan Villoro, “Iguanas y dinosaurios...”, *op. cit.*, p. 93.

Margarita Remón-Raillard

ma en que las letras mexicanas representan la nación, la historia y la identidad. Se puede notar cierta oscilación entre la búsqueda de una reconciliación idílica (Garro), el pesimismo ante fuerzas negativas y nefastas surgidas de un inconsciente colectivo avasallante (Aridjis), o la depuración, distanciamiento y deseo de sacudirse ciertas cadenas identitarias impuestas (Villoro). Es de notar, en todo caso, un común denominador: la fuerte impronta de figuras tutelares de las letras mexicanas, entre las cuales tienen un papel relevante poetas como Octavio Paz, Xavier Villaurrutia o Ramón López Velarde: son la poesía y el lenguaje poético los que parecen tener el poder de sugestión y de afirmación más contundente cuando se trata de hablar de la condición intrínseca del ser. De López Velarde, gran fuente de inspiración de Villoro, proviene el término “zozobra” que Emilio Uranga manejó para definir el carácter intrínseco del mexicano. La zozobra velardiana bien pudiera ser el verdadero paradigma de las letras mexicanas en el siglo XX y principios del XXI. El movimiento pendular de búsqueda de raíces, reconciliación, enfrentamiento y desencanto que no ha de cesar.