

ALEPH
GRUPO INTERUNIVERSITARIO
DE
ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

NUMERO 1:

LITERATURA MEXICANA

JORNADA del 8 de MARZO de 1986

literatura. (Del lat. litteratūra.) f. literatura. (Del lat. litteratūra.) f.
Arte bello que emplea como instrumento la palabra. Comprende no solamente las producciones poéticas, sino también todas aquellas obras en que caben elementos estéticos como las oratorias, históricas y didácticas.// 2. Teoría de las composiciones literarias.// 3. Conjunto de las producciones literarias de una nación, de una época o de un género.// 4. Por ext., conjunto de obras que versan sobre un arte o ciencia.// 5. Suma de conocimientos adquiridos con el estudio de las producciones literarias; y en sentido más alto, instrucción general en este y cualesquiera otros ramos del humano saber.

literatura. (Del lat. litteratūra.) f. literatura. (Del lat. litteratūra.) f.
Arte bello que emplea como instrumento la palabra. Comprende no solamente las producciones poéticas, sino también todas aquellas obras en que caben elementos estéticos como las oratorias, históricas y didácticas.// 2. Teoría de las composiciones literarias.// 3. Conjunto de las producciones literarias de una nación, de una época o de un género.// 4. Por ext., conjunto de obras que versan sobre un arte o ciencia.// 5. Suma de conocimientos adquiridos con el estudio de las producciones literarias; y en sentido más alto, instrucción general en este y cualesquiera otros ramos del humano saber.

organizada con el apoyo de la
EMBAJADA de MEXICO
y de la
FACULTEIT van de LETTEREN en de WIJSBEGEERTE van de K.U.LEUVEN

Juan VILLORO

INDOCUMENTADOS: LA NARRATIVA MEXICANA ACTUAL O
ALGUNOS PROBLEMAS DE PASAPORTE

Para citar este artículo: Villoro, Juan. "Indocumentados: la narrativa mexicana actual o algunos problemas de pasaporte". *Literatura mexicana*, número especial de *Aleph: Revista de Literatura Hispanoamericana*, no. 1, De Paepe, C. (ed.). 1986, pp. 9-36. ISSN 1784-5114.

Disponible en: http://ahbx.eu/ahbx/?page_id=7464

Los años sesenta: Europa descubre América

Casi todas las novelas de la posguerra europea podían haber empezado como La nube de smog (1958) de Italo Calvino: "Era un período en el que no me importaba nada de nada". Escribir en Europa en los años cincuenta era un evidente acto de resistencia moral: la dignidad humana era penosamente redescubierta entre la niebla y la noche. Novelas habitadas por una sensación de pesadumbre, de espacios cerrados y psicología intimista, las de Sartre, Camus, Pavese, Moravia, Böll y muchos otros eran la respuesta más inmediata a un continente devastado por la guerra. Alemania perdió la conciencia y, de manera sintomática, le otorgó a Europa el término que caracterizaría la angustia intelectual de la posguerra: angst. La novela El fin de la aventura (1951) de Graham Greene contiene una trama típica del momento: el protagonista renuncia al amor a cambio de que la persona amada siga con vida; la salvación sólo es posible a costa de un sacrificio mayúsculo. El héroe de Greene que reza para que su amada se salve de la casa en llamas sólo tiene algo que ofrecer: el sacrificio de su propia felicidad. Europa después de la guerra es la mujer que se salvó del bombardeo y los escritores saben que no pueden amarla como antes. Sobrevivir es un severo ajuste de cuentas.

Junto a los héroes desencantados, que no creen en nada, aparecen seres enloquecidos que creen en cualquier cosa. Nabokov, Beckett, Canetti, Grass y Ionesco hacen la otra crítica de la razón; en sus obras no hay personajes hostigados por la mala conciencia: el triunfo de la locura es total y nadie parece arrepentirse. En el imperio de la insensatez no puede haber crisis existenciales. La literatura europea de posguerra estableció así una doble crítica: el cuestionamiento, hasta sus últimas consecuencias, de la moral individual (Camus) o el encubrimiento de la sinrazón (Beckett).

Diez años después el paisaje ha cambiado por completo. En los escaparates europeos aparecen libros de autores con nombres extrañamente largos. Europa, que parecía a punto de recluírse para siempre en los estrechos cuartos de la nouveau roman, de pronto es capaz de entusiasmarse con héroes que viven más de cien años en selvas ignotas, con bergantines que cuelgan de los árboles, con una pléyade de magos, cantantes de boleros, faquires y ruidosos gitanos, con flores que parecen peces y peces que parecen flores, con la imaginación invertida, subvertida, divertida de América Latina. Todos los autores de la nueva literatura latinoamericana (que pronto se conoció con un término compacto que sonaba a proyectil británico : boom) parten de una crítica de sus sociedades, pero el resultado final es inmensamente festivo. En la literatura latinoamericana de los sesenta se da una curiosa combinación de crítica social y optimismo ontológico. En las novelas de Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante y José Lezama Lima campea una suerte de felicidad moral. Ninguno de ellos escatima la crítica de la desastrosa situación de sus países, pero se trata de una crítica gozosa. Un enorme tour de force de la literatura latinoamericana ha sido partir de circunstancias dramatiquísimas para inventar la felicidad. Este es un rasgo esencial de novelas como Tres tristes tigres, Cien años de soledad y El siglo de las luces, que podrían inaugurar una corriente, la épica festiva.

Heinrich Böll señaló en una entrevista con la televisión alemana que la diferencia central entre la literatura europea de posguerra y la literatura latinoamericana estriba en las distintas apropiaciones de la realidad. Para Böll, el escritor europeo se enfrenta con una sensación de vida concluida, la guerra es un hecho consumado y la obra literaria un balance de lo ya ocurrido. El escritor latinoamericano, en cambio, tiene ante sus ojos una realidad inacabada, donde todo está por definirse. En este sentido, las novelas del boom han sido también una forma de pensar el futuro, y

uno de los mayores atractivos de la literatura latinoamericana es la noción de vida inédita, aún por descubrirse, de futuro siempre corregible. Tanto Cien años de soledad como El amor en los tiempos del cólera concluyen con la certeza de que el futuro será una dichosa corrección del presente. No se trata de "finales felices". García Márquez evita narrar la felicidad, simplemente la anticipa, la proyecta al futuro, no escrito, de sus novelas.

En los años sesenta los autores latinoamericanos colocaron un nuevo continente en el mapa. Sin embargo, no se trataba de una región de límites precisos. Semejante a un holograma que cambia con la luz, la realidad latinoamericana es algo siempre redefinible. Reflejar la realidad es, en buena medida, inventarla. En América Latina el futuro es más vasto que el pasado. Esta singular apropiación de la realidad dice más acerca de la literatura latinoamericana que el término de "realismo mágico". A fin de cuentas, la concepción fantástica de lo real es un invento europeo. Baste pensar en Franz Kafka (El castillo, El proceso), en Alexander Lernet-Holenia (El barón Bagge, Marte en Aries), en Ernst Jünger (En los acantilados de mármol) y en Dino Buzzati (El desierto de los tártaros). Me parece importante despejar un malentendido: en muchas ocasiones se confunde la "magia" de América Latina con el "color local" y aún con una visión folclórica de lo real.

Pocas cosas son tan merecidas como el reconocimiento internacional de autores como Carpentier, García Márquez o Cabrera Infante. América Latina escribió en los años sesenta, por primera vez, novelas verdaderamente modernas. El autor latinoamericano deja de ser el demiurgo que define el destino de todas sus criaturas para disolverse detrás de una obra abierta, en la que el lector tiene la última palabra. En opinión de Octavio Paz, "las obras modernas tienden más y más a convertirse en campos de experimentación, abiertos a la acción del lector y a otros accidentes externos. El

arte clásico fue cerrado; el barroco, hermético; el moderno es abierto (...). Rayuela es una invitación a jugar el juego arriesgado de escribir una novela. Escribir, jugar y vivir se vuelven realidades intercambiables. Rayuela es un juego infantil y un camino espiritual que termina en una apuesta. Al término de la escalera nos espera un enigma cuyo significado depende de cómo hayamos jugado el juego: ¿suerte, destino, gracia, iluminación, Tao? Cada uno dirá la palabra que merezca. El lector no sólo participa sino que interviene; es el autor de la respuesta final"(1). Las novelas latinoamericanas ponen en tela de juicio el arte de escribir novelas. El arte moderno no deja de discutirse a sí mismo. En este sentido, los autores latinoamericanos de los sesenta han contribuido a crear una novela crítica, donde el lector completa las intenciones del autor, tanto como Italo Calvino, Günter Grass, Milan Kundera o Michel Tournier.

Arte de ruptura: una nueva apropiación de la realidad condujo a una nueva concepción de la novela. Así, la generación del boom enriqueció notablemente el repertorio imaginativo y lingüístico de la literatura. Pero todo arte de ruptura exitoso tiende a convertirse en su contrario. La palabra "ruptura" suele ser el nombre de soltera de otra categoría: "continuidad". La literatura latinoamericana no ha escapado a este fenómeno. Es cierto que los sobrevivientes del boom siguen asumiendo nuevos riesgos narrativos, pero también es cierto que la crítica, los editores y los lectores esperan de ellos un cierto tipo de literatura. La literatura latinoamericana, que sigue siendo innovadora en su técnica, empieza a ser típica en sus temas.

El boom veinte años después

Hoy por hoy la literatura latinoamericana se ha convertido en una noción precisa: los lectores esperan cosas determinadas de un autor de América Latina. Abrir un libro es to-

mar un autobús hacia una región donde todas las frutas son posibles, el reino de las mariposas amarillas y las muchachas que vuelan después de tomar una taza de chocolate. Si el lector no encuentra nada de esto tal vez se sienta tan defraudado como de no encontrar el sol en las playas del Caribe. El éxito -justificado, por otra parte- de la generación de García Márquez ha creado un estereotipo de lo que debe ser la literatura latinoamericana.

El único autor del boom que escribió resueltamente contra cualquier interpretación nacionalista o folklórica de la literatura fue Julio Cortázar. Ciertas plantas tropicales se marchitan al ser transplantadas; la obra de Julio Cortázar es un curioso espécimen, planta de sol y sombra, de este lado y del otro. Hermano espiritual de los surrealistas y de la parafísica de Alfred Jarry, Cortázar es también representante de las barriadas de Buenos Aires. Puente exacto entre dos orillas; Arlt y Borges, el barrio y el universo. Tal vez por tratarse de un argentino, es decir de un "europeo de América", la crítica no esperó de él alardes folklóricos. Cortázar escribió en una ciudad que no era París ni Buenos Aires, una ciudad entrañable y personal como las líneas de su mano.

Cortázar fue la figura clave para la generación inmediatamente posterior al boom. Su concepción totalmente abierta, lúdica y libertaria de la literatura hizo posible que los nuevos autores lo siguieran sin ser sus "discípulos". El mérito de Eduardo Gudiño Kiefer (Argentina), Antonio Skármeta (Chile), Fernando del Paso (México), Reynaldo Arenas (Cuba), Andrés Caicedo (Colombia), Osvaldo Soriano (Argentina) y Alfredo Bryce Echenique (Perú) estriba, antes que nada, en haberse negado a ser simples epígonos del boom. En este sentido han cumplido con el llamado a la autenticidad hecho por Cortázar: "así como freudianamente es necesario que un adolescente 'mate' a sus padres para alcanzarse plenamente a él mismo, de igual manera los escritores y los lectores jóvenes

tienen que matar a sus modelos iniciales, a sus ídolos y sus fetiches. Matarlos piadosamente, en la práctica del oficio, guardándoles gratitud y ternura como yo se las guardo a Icaza y a Gallegos, asimilando su mana con un canibalismo espiritual necesario e inevitable" (2).

Carlos Fuentes: de Quetzalcoatlí a Pepsicoatlí

La discusión acerca de los asuntos que le "corresponden" al autor latinoamericano es particularmente aguda en México. Como la India, Egipto o China, México no se puede desprender de su poderoso sustrato histórico y cultural. Para quienes se embarcan en la lectura con espíritu de turistas intelectuales, México es el país de los indios, el tequila, las corridas de toros, los sangrientos generales revolucionarios y los jaguares de jade que brillan en la cámara ceremonial de la pirámide.

Después de que Juan Rulfo remató la novela rural mexicana con Pedro Páramo (1955), Carlos Fuentes surgió como el más destacado representante del México mexicano. Si Gogol y Dostoyevski pretendían retratar el alma del pueblo ruso, Fuentes ha tratado de encontrar el rostro más íntimo del mexicano. Sus novelas suelen ser una adaptación prosística (y a veces prosaica) de las ideas desarrolladas por Octavio Paz en El laberinto de la soledad (1950). Esta obsesión lo ha llevado a experimentos arriesgadísimos, como la novela Cambio de piel (1967), pero también a la elaboración de best-sellers instantáneos, como su novela más reciente, Gringo viejo (1985), en donde la Revolución Mexicana se convierte en un ballet folklórico para turistas. En Gringo viejo, Fuentes ha creado su propio estereotipo, pasando del mito al kitsch, de Quetzalcoatlí a pepsicoatlí (3), ensombreciendo al autor de Aura (1962), Zona sagrada (1967), Cantar de ciegos (1964) y Cambio de piel (1967).

Fuentes parece ser el último en creer en la existencia de un espíritu nacional. Y esta pasión mexicanista suele incluso llegar a los rasgos biológicos de sus personajes. En sus dos últimas novelas (Gringo viejo, Una familia lejana), los personajes tienen "ojos de mexicanos", "risas de mexicanos" y actúan con una cortesía típicamente mexicana. Los mexicanos de Fuentes son tan mexicanos que parecen inventados por un extranjero. De hecho, muchas de las descripciones del último Fuentes podrían pasar como parodias de D.H. Lawrence (La serpiente emplumada) y Malcolm Lowry (Bajo del volcán).

Para Fuentes los mitos no sirven de ilustración, sino de explicación. Somos el último eslabón del destino azteca. Desde mi punto de vista, entender al mexicano de hoy a partir de los Caballeros Aguila es una operación intelectual tan extravagante como buscar el origen de los problemas de las parejas de Strindberg en la neurosis de los vikingos.

Sería injusto decir que Fuentes se ha limitado a enviar tarjetas postales al extranjero y que su extensa obra es tan inofensiva como una tienda de artesanías. Nada de eso. Lo que sí se puede afirmar es que, además de escribir libros excepcionales, Fuentes ha alimentado durante treinta años la exigencia de color local de sus lectores. Es un escritor original y pintoresco, novedoso y folklórico.

Los autores posteriores a Fuentes han tratado de librarse de toda visión antropológica de la novela y su principal impedimento para ser conocidos en el extranjero es el no ser "típicamente mexicanos". Los nuevos escritores han asumido su mexicanidad de un modo menos previsible. Sería imposible hacer un repaso exhaustivo de todos ellos. Trazar semblanzas de cuatro escritores equivale a presentar cuatro pasaportes de una literatura que aún no ha sido documentada.

Sergio Pitol: el asedio del fuego

Sergio Pitol nació en 1933 en Potrero, un pueblo veracruzano que parece invención de Gabriel García Márquez. Los Pitol eran una de las familias italianas que habían ido a la selva de Veracruz a fundar ingenios azucareros. La "ciudad" italiana estaba dividida de la mexicana por cercas de metal. Dentro de las enrejadas se hablaba italiano, se escuchaba ópera, se leía a Tolstoi; afuera estaba lo otro, lo verde, la jungla, México. Los padres de Pitol se ahogaron en un río cuando él era niño y esto reforzó su sensación de aislamiento, de vivir en un mundo inusual, siempre ajeno, fascinante e incomprensible. Después de estudiar en la ciudad de México, Pitol partió a Pekín para trabajar como traductor. Más tarde estudió en Varsovia, fue lector en la Universidad de Bristol, volvió a trabajar de traductor (esta vez en Barcelona), fue agregado cultural en Budapest, París, Belgrado y Moscú, y actualmente es embajador de México en Praga. Si su vida es digna de un personaje de Somerset Maugham, su obra es la minuciosa creación de un universo personal.

Desde sus primeros libros de cuentos (Tiempo cercado, 1959; Infierno de todos, 1965; Los climas, 1966, y No hay tal lugar, 1967), Sergio Pitol se enfrenta a un material tan exuberante como insólito. Una aldea veracruzana, hundida en un eterno estío, condenada a la depredación moral de sus caciques; una sala de conciertos que igual puede estar en Viena o Barcelona; una remota historia china que cobra vida en un tren que se dirige a occidente; una anciana que en el invierno polaco establece un mágico contacto con el tiempo mexicano. Estos son algunos de los escenarios y las situaciones por las que transitan los personajes de Pitol. Sin embargo, el tratamiento de los temas se aleja desde un principio de la búsqueda de lo exótico, de las historias efectistas en las que se podría pensar cuando uno de los personajes aborda el Expreso de Oriente o se extravía en el mítico Barrio Chino de Barcelona. No, los relatos de Pitol deben su

intensidad y su verosimilitud a que dejan a un lado la aventura.

Al no aceptar las facilidades de las narraciones misteriosas, truculentas, "raras", en países lejanos, Pitol abandona lo que podrían ser las historias de un turista, el mundo lleno de anécdotas tan variadas y enigmáticas como las figuras de un bazar, pero que al fin y al cabo constituye la visión de un extranjero, la colección extravagante de alguien que permanece al margen del tráfico de acontecimientos, por interesantes que estos sean. Pitol no apuesta al impacto de la trama y así evita el costumbrismo exótico, la recreación de un mundo que no es el suyo. La fuerza de sus cuentos radica, por el contrario, en la densidad de las atmósferas, en la riqueza de las reflexiones, en la vida que se recrea y se discute a sí misma.

Los cuentos de Pitol extraen su marca de fuego de una reminiscencia del pasado. Casi siempre, la escena se inicia después de que ocurrió un acto lamentable, por lo general una traición (al hijo, a los ideales de juventud, a un viejo amor que se mantenía inmaculado en la memoria) o una pérdida (de la familia, del país, de una voz privilegiada). De este modo, los relatos son el espacio donde los personajes se debaten por conseguir la redención que los libre de su infierno personal. Hay una tensión moral conradiana: Lord Jim ante su segunda oportunidad de convertirse en héroe; Nostromo y la opción de restablecer su intachable reputación.

Los personajes de Pitol se enfrentan a la disyuntiva de aceptar la fatalidad o lograr la reparación definitiva. En medio de la tormenta se vislumbra el cielo despejado de la recuperación del amor, la ternura, los ideales perdidos. Pero los círculos del infierno se estrechan a cada línea y los personajes se ven sometidos a un enfrentamiento inexorable con un mundo donde la salvación no es más que la mejor de las causas perdidas.

Pero esta preocupación central no le ha impedido a Pitol aproximarse a sus protagonistas de distintas formas. En sus cuentos de los años sesenta, el autor llegaba al lugar de los hechos cuando ya todo había terminado y sólo le quedaba asistir a la relación de algún testigo para convertirse en intermediario entre el relator y el lector. Poco a poco sus personajes fueron pasando de testigos a actores, hasta llegar al cuento "Mephisto-Walzer" (incluido en Nocturno de Bujara, 1981), una virtuosa narración donde los personajes no sólo viven una sino varias vidas paralelas. Así, sin disminuir el peso del lenguaje ni de la atmósfera, la tensión subacuática de ese mar aparentemente tranquilo, Pitol ha logrado que sus protagonistas respiren cada vez más por cuenta propia.

En 1972, Pitol publicó su primera novela, El tañido de una flauta. Si en sus relatos había demostrado especial interés en desentrañar los distintos niveles de la realidad, en su primera novela lleva el procedimiento a su límite más extremo: historias dentro de las historias, una trama que se devora a sí misma a medida que avanza. El tañido de una flauta es, en principio, la historia de un mexicano que asiste al festival cinematográfico de Venecia y ve una película de un director japonés que narra con alarmante exactitud la vida de uno de sus amigos mexicanos. ¿Cómo pudo un japonés enterarse de alguien que en los últimos años se había mantenido al margen incluso de sus amigos más cercanos? Y si era así, ¿se podía pensar que el desenlace de la película era en verdad el destino del amigo? Homenaje a Rashomón, la novela es una sucesiva creación de biografías que se desvanecen sólo para resurgir distorsionadas. Al buscar la identidad de su amigo, el protagonista empieza a cuestionar la vida falsa que ha llevado en los últimos años. El escenario de El tañido de una flauta no es gratuito: el libro es una intensa mascarada veneciana, un carnaval de la simulación. Es, también, la primera gran obra de Sergio Pitol.

Casi diez años después, en 1981, Pitol publica su siguiente libro: Nocturno de Bujara. El impecable cuarteto narrativo que sintetiza, de una vez por todas, el juego de espejos emprendido veinte años atrás. En 1982 publica la novela Juegos florales, que parece un eco lejano de sus primeros relatos. La acción transcurre en el campo veracruzano y en Europa. De nuevo nos enfrentamos con un protagonista que ha traicionado sus ideales de juventud y busca huir de sí mismo. Novela de traslados, construida en base a relatos independientes, Juegos florales es atravesada por un aire de ceremonia; el protagonista se mueve por un designio secreto y se somete por igual a la sofisticada magia veneciana y a los descarnados ritos de una bruja mexicana. Aunque ofrece un interesante sesgo narrativo (la posibilidad de reciclar viejos temas con nuevos procedimientos), Juegos florales ocupa un lugar de divertimento en la obra de Pitol.

En 1984 aparece la que es, hasta ahora, su obra más lograda: El desfile del amor (Premio Herralde de Novela). ¿Cuál es la historia de la novela? Nadie sabe con exactitud: todos los personajes parecen tratar de vivir otra de las que les asigna el narrador. El protagonista del libro siente el impulso de descubrir unos asesinatos ocurridos en 1942, en el edificio Minerva, donde él vivía de niño. Hay una serie de cabos sueltos que hace pensar en una trama digna de un thriller. El año de 1942, en plena guerra mundial, podría sugerir un asunto de intriga internacional (de hecho, el edificio Minerva estaba habitado por refugiados europeos), sin embargo, la investigación de Pitol tiene otro signo: él busca las posibilidades de la narración. Si Gorbrowicz parte de un pajarito muerto y una pequeña rama para construir su Cosmos, el orden imaginario capaz de explicar la relación, el nexa secreto que une a los objetos más nimios y disímolos, Pitol realiza una operación intelectual semejante: crea un mundo narrativo cuyo sentido ulterior es la búsqueda de la historia capaz de unir a todos los personajes. Al final de la novela, el lector descubre que no hay una trama, que

no hay una solución a los enigmas o, mejor dicho, que las soluciones posibles son aún más inquietantes que los enigmas. Y sin embargo atrás queda una obra de una tensión narrativa impar. La búsqueda de la historia ha dado lugar a otra historia. Obra de singular potencia narrativa. El desfile del amor es una lección de lo que T.S. Eliot llama emoción significativa: el interés del lector no depende del tema ni de la deslumbrante técnica narrativa, sino de la misteriosa conjunción de ambas. Por eso cada página de El desfile del amor se lee como si fuera un punto de llegada. La vitalidad del libro se debe a la variedad de voces, a la exacta descripción de gestos, olores y escenarios, a la riqueza y verosimilitud de los personajes. El desfile del amor o la apasionada invención de una historia.

La variedad de escenarios y la influencia de las más diversas literaturas (no en balde Pitol ha traducido más de cien libros del ruso, el polaco, el francés, el inglés y el italiano) no le han impedido la creación de un mundo auténtico. El incendio que amenaza a cada uno de los personajes y el cerco de palabras que no ofrece resquicios pertenecen a un escritor profundamente singular. Al renunciar a escribir en la bitácora del extranjero, Sergio Pitol se ha vuelto nativo de su propio mundo, un mundo tan intenso y rico en cambios y matices como el más vigoroso de los elementos, el fuego.

José Emilio Pacheco: el mundo al mediodía

José Emilio Pacheco nació en la ciudad de México en 1939 y ha escrito una de las obras más amplias y variadas de la literatura mexicana. Desde Alfonso Reyes México no tenía un polígrafo tan notable. Sin embargo, a diferencia del venerable hombre de letras que con su saber enciclopédico domina, y a veces abruma, todas las variantes de la literatura, Pacheco pasa con ligereza de un género a otro y en to-

dos ellos está en casa. Quien lee un poema de Pacheco sólo puede pensar que está ante un habitante permanente de la poesía. Lo mismo sucede con el Pacheco ensayista, traductor, cuentista, novelista, periodista o guionista de cine. Vertientes alimentadas por un mismo impulso: la recuperación de lo cotidiano. Pacheco ha sabido darle relieve a los aspectos en apariencia insignificantes de la vida diaria. Literatura minuciosa, la suya está poblada de las "tremendas nimiedades" que G.K. Chesterton veía en la obra de Katherine Mansfield.

Pacheco sabe que el exceso de luz es tan negativo como la sombra: no deslumbra, aclara. Una literatura diáfana, precisa, meridiana. Su hora es el mediodía y su clima un viento que limpia los ojos. Artesano de la mirada, Pacheco enseña a ver. Respetar el detalle, encontrar la dignidad y el dramatismo de los actores menores, crear una ilusión de vida, estas son las divisas de su literatura.

¿Cuáles son los temas en los que Pacheco aplica su exacta navaja narrativa? La variedad dificulta la definición. Pacheco ha escrito cuentos sobre la mujer araña del circo, ciudades imaginarias, la truculenta vida de los animales detrás de las jaulas del zoológico, la lucha libre, la iniciación amorosa, las frustraciones de una reina de carnaval obesa y vieja, el campo mexicano, un misterioso episodio que se remonta al imperio de Maximiliano de Habsburgo en México. La novela Morirás lejos (1972) es otro ejemplo de su prolijo universo: varias historias se entretajan para crear un tapiz de la diáspora judía, desde el éxodo hasta el caso de un ex nazi oculto en un barrio de la ciudad de México. A diferencia de sus compañeros de generación, Pacheco no se apropia de una temática particular; al contrario, siempre parece dispuesto a abordar algo nuevo, ya sea a través de un aforismo, de un mínimo haikú, de una novela de doscientas páginas. Sin embargo, en la diversidad de esta obra es posible distinguir dos motivos recurrentes: la infancia y la Historia.

Los niños casi no existen en la literatura mexicana, son seres insólitos, exóticos, que aparecen brevemente, haciendo ruido durante algunos párrafos como aves tropicales. Nuestra literatura ha sido una literatura de niños castigados. Se les puede ver pero nunca ocupan el centro de la escena. En Pacheco los niños son protagonistas. Los mejores relatos de su primer libro, El viento distante (1963) han sido narrados, justamente, desde el punto de vista de los niños que se enfrentan al mundo abusivo e incomprensible de los mayores. El largo relato que da título a su segundo libro de cuentos, El principio del placer (1972), es el diario de un adolescente que subvierte las condiciones de narrar: ahora son los adultos los personajes secundarios.

Interrogarse sobre la infancia es interrogarse sobre el paso del tiempo. Llegamos así al segundo tema recurrente de José Emilio Pacheco: la Historia. Desde su novela Morirás lejos hasta el guión para la película El Santo Oficio (sobre la Inquisición en la Nueva España), Pacheco ha realizado una continua labor de rescate histórico. Este empeño es igualmente notorio en "Inventario", la sección semanal que escribe para la revista Proceso. Sin embargo, la vocación histórica de Pacheco está muy lejos de los grandes frescos de época, a lo Guerra y paz. No, él es un recolector de asteriscos, de minucias en las que nadie había reparado.

La novela breve Las batallas en el desierto (1981), su obra narrativa más reciente, es una unión de los dos temas. El relato trata de la historia de la ciudad y de la infancia. Tanto los hombres como el paisaje han cambiado con el tiempo. En 1930, la ciudad de México alcanza el millón de habitantes; en 1981, tiene cerca de dieciséis millones. El rostro de la capital se ha transformado como el de quienes fueron los niños en los años treinta. Pacheco recrea la vida infantil en un lugar que ya no existe. Ha decidido ser un escritor memorioso. En una ciudad condenada a cambiar insacia-

blemente, son pocos los que se acuerdan de lo que fue. Pacheco es uno de ellos. Contra el olvido, la enmienda y la falsificación, Pacheco sigue recordando. Nada más importante en una ciudad amenazada con no tener historia.

En Las batallas en el desierto, vuelve a la prosa líana y fresca de El viento distante y El principio del placer. La trama se desarrolla en forma lineal y es del todo ajena a los alardes formales de Morirás lejos. Las batallas en el desierto recuerda al Truman Capote de A Tree of Night y The Grass Harp; el mundo de los menores se recupera como un espacio entrañable, divertido, lleno de una sencilla poesía. Esta es la mejor vena del Pacheco narrador. Morirás lejos, en cambio, es una novela que ha envejecido a fuerza de querer ser "moderna". Los espectaculares cortes de la acción, las historias superpuestas y los juegos tipográficos responden más a un deseo de experimentar con nuevas técnicas que a una necesidad interna de la obra.

En Las batallas en el desierto Pacheco se despoja de todo manierismo y traza un argumento bastante común. Su mérito consiste en hacer de lo típico un asunto peculiar. La historia del niño enamorado de la madre de su mejor amigo aparece como un asunto único, irrepetible. Las batallas en el desierto ofrece así la más clara contraseña de la narrativa de Pacheco: la reinvencción de lo cotidiano.

Salvador Elizondo: la mirada oblicua

En los años sesenta, después de la aparición de La región más transparente, los nuevos escritores mexicanos solían tener una misma obsesión: la literatura urbana. Desde su primer libro, publicado en 1965, Salvador Elizondo se reveló como una saludable excepción: Farabeuf es una novela singular, de atmósferas enrarecidas. La obra lleva el subtítulo de "Crónica de un instante" y, en efecto, el tiempo

real consiste exclusivamente en el momento en que una mujer lanza al aire las tres monedas del I Ching, el libro de adivinaciones chino. Esta es la acción seminal, el planteamiento, la semilla de la que brota el espeso ramaje de la novela. A partir de este acto, Elizondo reconstruye minuciosamente las razones que han reunido a sus protagonistas (el Dr. Farabeuf y su enfermera) en una cita macabra, en una entrega que tiene lo mismo que ver con el amor que con la tortura. La acción a veces transcurre en China, a veces en un cuarto cerrado, sombrío, donde el único brillo proviene de los utensilios de cirugía. Cerca del horror, Elizondo logró con su primera novela, escrita a los 33 años, un producto de extraña belleza.

Elizondo es de los pocos escritores mexicanos que no publicó antes de los treinta años. Sus obras sólo aparecen después de una larga decantación. Sus ensayos son de un rigor intelectual próximo a la cirugía, ya se trate de un soneto isabelino, de un nocturno de Chopin o de una disquisición filosófica.

Farabeuf es, en su construcción, afín a la nouveau roman. Como Robbe-Grillet o Butor, Elizondo escatima las acciones, los movimientos, los traslados. Sus personajes son hombres de situación, de encrucijada. El autor no se interesa en desentrañar los sucesos que los han llevado ahí, sino las razones, el itinerario intelectual. Fijos en su inmovilidad narrativa, los personajes realizan atrevidos experimentos mentales. La estropía los conduce a una vertiginosa metafísica. Como en el zen, las escenas son estáticas mientras la mente se mantiene en movimiento o, mejor dicho, la inmovilidad es el estímulo de la reflexión.

En sus libros de cuentos (Narda o el verano, 1966; El retrato de Zoe y otras mentiras, 1969, y Camera lúcida, 1982) Elizondo da mayor importancia a la acción. De cualquier forma, sus personajes siempre están sobredeterminados por avatares intelectuales. Su obra está muy cerca de las concep-

ciones de Bataille: el erotismo como punto de unión entre el deseo y la muerte. Hay, además, una búsqueda de lo que Milan Kundera llamaría la belleza por error. Las renegridas escaleras contra incendios y las alcantarillas siempre humeantes de Nueva York pueden ser espantosas en sí mismas, pero a fuerza de ser observadas, filmadas, descritas, se han convertido en signos distintivos de una ciudad. Como lentas estalactitas, ciertas imágenes de la belleza surgen, no sólo por accidente, sino por equivocación; lo desagradable se torna en su contrario. Esta idea de Kundera se puede aplicar en cualquier pasaje de Elizondo. Una escena típica: una pareja sale de día de campo en busca del bucólico paisaje que refuerce su amor; una vez instalados en el sitio adecuado, reciben la insólita visita de un niño albino, totalmente deforme: el horror no proviene de la naturaleza, de lo salvaje; el niño es un espejo convexo de los amantes. Como en las telas de Bacon, hay un sentido pervertido de la belleza, una apropiación carnífera del paisaje. Y sin embargo es imposible ver a Bacon o leer a Elizondo sin sentir que se está ante un logro estético innegable. Al hablar de "perversión" en Elizondo me refiero a que existe una voluntad de distorsionar, de llegar a la belleza con elementos que parecerían rechazarla.

La proximidad de Elizondo con la nouveau roman se rompió después de su segunda novela, El hipogeo secreto (1969). El hipogeo secreto es una obra fallida porque el autor se glosa a sí mismo: el libro es una suerte de parodia de Farabeuf. De las preocupaciones formales de su primer libro, el autor pasa a una obsesión formalista. Ya no se trata de crear una armazón que sostenga al libro, sino que el andamiaje se ha convertido en el objetivo principal. Elizondo escapa de la asfixiante retórica de la nouveau roman en El grafógrafo (1972), una colección de prosas misceláneas (lo que Juan José Arreola llamaría "varia invención"). En El grafógrafo reflexiona sobre la relación entre el autor y su obra. Nada más estático, a fin de cuentas, que un hombre que pasa la

vida haciendo borradores. Nada más inquietante que las ideas que se desprenden de sus páginas. A partir de El grafógrafo el lente de Elizondo se vuelve más agudo y pasa sin complicaciones de ver el texto como un mundo cerrado en sí mismo a ver el mundo como un texto. Aficionado a la fotografía, a la cría de salamandras y al tiro al blanco, Elizondo lee la realidad en busca de una revelación, de una transformación repentina, del sitio que le permita describirla con precisión insólita o, mejor dicho, con puntería. Su libro más reciente, publicado en 1982, lleva el título de Camera lúcida (cámara clara), el nombre de un lente usado por los pintores antiguos: "Un sistema de prismas graduales proyecta sobre el papel la imagen virtual del modelo que el dibujante traza siguiendo los contornos que aparecen en el visor. En resumidas cuentas es una versión refinada de las retículas de vidrio de los pintores alemanes del renacimiento o simplemente del procedimiento de dibujar sobre un vidrio lo que se ve a través de él. En todas sus formas su empleo implica un alto grado de inmovilidad y de fijeza de la mirada ya que la imagen no se forma en la realidad sobre el papel sino en un punto situado entre el ojo y la mano del dibujante, presumiblemente en ese punto llamado "la mente" y tal vez en un punto dentro de ese punto que es o sería el foco de atención, el punto en que la inquietante perspectiva de la cámara clara se enfoca y equilibra con la del fantasma cuya imagen tratamos de apresar con el lápiz en la mano. La escritura volcada a la persecución de la realidad es una forma mucho más profunda, aunque también mucho más torpe que el dibujo". No hay mejor descripción de la técnica narrativa de Salvador Elizondo.

Una palabra acerca de lo sobrenatural. En sus cuentos, Elizondo no se preocupa en crear una atmósfera que prepare al lector para la revelación sobrenatural. No, en él lo fantástico proviene de un desplazamiento del realismo. Todo parece lógico, incluso demasiado lógico: abundan los detalles, las explicaciones científicas. De repente se produce una fi-

sura y el lector está en un territorio desconocido, la isla de Elizondo. Se diría que el autor agrega elementos reales a sus obras para lograr un cambio químico, irreversible. Los escritores surrealistas propusieron liberar la imaginación a través de la literatura automática. Elizondo procede al revés: su prosa es severa, sólo admite lo necesario, y está siempre vinculada con la lógica. Para alcanzar el nivel fantástico recurre a la racionalidad: una máquina, un invento, un artificio de la razón. En este sentido, procede más bien como los pintores surrealistas: Magritte y Dalí dominan la realidad en todos sus detalles, lo "irreal" no procede de abstracciones, del flujo desbocado del inconsciente, sino de un manejo distinto, desplazado, de lo real. Los objetos, vistos en su individualidad, son de un realismo extremo, pero han sido reunidos por un ojo inusitado, la mirada oblicua del artista.

José Agustín: la literatura a 150 kilómetros por hora

José Agustín nació en 1944 y su nombre es el primer signo de su irreverencia. Al suprimir su apellido (Ramírez) se presentó como un autor particularmente cercano a sus protagonistas. En el mundo adolescente sólo existen apodos y nombres de pila. Y José Agustín ha escrito sobre los jóvenes, a partir de los jóvenes, para los jóvenes y en nombre de los jóvenes.

Los escritores inmediatamente anteriores habían tenido una clara vocación cosmopolita. Sergio Pitol, José Emilio Pacheco, Salvador Elizondo, Juan García Ponce y Juan Vicente Melo traducen de varios idiomas, ejercen la crítica de pintura, cine y música clásica, evitan el provincialismo y el color local. José Agustín, en cambio, es gozosamente localista; su obra es un intenso surtidor de palabras coloquiales, el arco voltaico de una generación.

En los años sesenta el rock, el orientalismo, las comunas, el vegetarianismo, el arte psicodélico y los happenings aparecen como manifestaciones netamente juveniles. Los jóvenes han dejado de ser una categoría biológica para convertirse en una cultural. En los Estados Unidos y Europa saltan a la escena y se apoderan de nuevos medios de expresión: pronto surgen compañías disqueras, teatros, revistas y editoriales juveniles. Rolling Stone aparece en San Francisco como una modesta revista y se convierte en unos años en un poderosísimo grupo editorial. Virgin surge en Londres como una tienda de discos de rock y prospera en tal forma que ahora cuenta, entre otros negocios, con una aerolínea. La cultura juvenil de los sesenta tuvo la característica de subvertir los valores socialmente aceptados y de convertirse, casi simultáneamente, en su propio establishment: el arte disruptivo de ayer es la moda de hoy. El rocanrolero se presentó como un curioso oximorón: la eléctrica unión de los polos: el rebelde y el magnate.

Mientras los jóvenes de los países industrializados cultivaban flores de papel y dejaban que el pelo les cayera en longitudes medievales, los jóvenes de América Latina se miraban en un espejo resquebrajado. América Latina es, por un lado, una sociedad agraria tradicional y, por el otro, una sociedad urbana moderna. En los sesenta se da un desfase cultural en nuestros países: las ciudades tienen más que ver con el extranjero que con las provincias. México, Buenos Aires y Río de Janeiro son contemporáneas de Londres, París o San Francisco. Los jóvenes que crecen entre ruidos de licuadoras y radios de transistores se familiarizan más rápido con las guitarras eléctricas que con los instrumentos autóctonos de sus países. Al respecto, Carlos Monsiváis ha señalado que en los sesenta aparece "la primera generación de norteamericanos nacidos en México". El desarrollo desigual de América Latina suscita un fenómeno intrahistórico: la separación radical de la ciudad y la provincia.

Comoquiera que sea, la modernidad de las metrópolis latinoamericanas siempre ha sido más aparente que real. En la ciudad de México, por ejemplo, era muy fácil saber lo que ocurría en Londres en los años sesenta, pero al mismo tiempo había obstáculos infranqueables para crear una cultura juvenil mexicana. La tolerancia a las nuevas formas de expresión de la juventud no iba más allá de la venta de discos de los Beatles en los supermercados. En 1965 los conciertos de rock y los cafés cantantes quedaron prohibidos por decretos oficiales y se expulsó de la escuela a todo aquel que no usara el pelo como un cadete de la fuerza aérea norteamericana. Un poco después fue clausurada la revista Piedra rodante (equivalente mexicano de Rolling Stone) y se persiguió con el más denodado puritanismo a quienes "atentaran contra la salud y la moral" (José Agustín fue encarcelado -¡sin juicio!- por un falso cargo de venta de marihuana y permaneció ocho meses en la prisión de Lecumberri). En otras palabras, México era lo suficientemente liberal para saber lo que ocurría en otras latitudes, pero lo suficientemente tradicional para impedir que algo semejante sucediera en el país. Los jóvenes de las grandes ciudades mexicanas vivían de cara a los Estados Unidos e Inglaterra; la parálisis a la que los sometía la esclerótica cultura mexicana los convirtió en la generación más colonizada de nuestra historia; de ahí la exactitud de la frase de Monsiváis. ¿Qué hacer para asumir la cultura juvenil en una ciudad donde los conciertos de rock eran interrumpidos por patrullas policiacas? José Agustín encontró una nueva forma de darle voz a su generación, la literatura.

No es exagerado decir que en América Latina la literatura de los sesenta fue, en muchos casos, un ejercicio de sustitución. En Estados Unidos e Inglaterra no hay un Mick Jagger de la literatura porque ahí estaban los Rolling Stones para dar cuenta de la mitología juvenil, para expresar en el escenario lo que su público tenía en mente. En América Latina surge una irreverente generación de escritores que repre-

sa lo que no han podido decir los músicos. Libros como ¡Que viva la música! de Andrés Caicedo (Colombia), El entusiasmo de Antonio Skármeta (Chile), Para comerte mejor de Eduardo Gudiño Kiefer (Argentina) y A vuelo de buen cubero de Alfredo Bryce Echenique son claras expresiones de una nueva literatura, a medio camino entre el boom y las canciones de los Beatles, una cruza entre la literatura latinoamericana y la cultura pop. Andrés Caicedo, muerto de una sobredosis a los veinticinco años, es quizá el ejemplo más radical. En lo que toca a México, la pléyade de autores juveniles pronto es bautizada como la Onda: Parménides García Saldaña, Juan Tovar y Gustavo Sáinz son algunos de sus más destacados representantes. José Agustín es sin duda la figura central.

La Onda significó la recuperación del lenguaje coloquial de los jóvenes, los albures y las letras de rock; las escenas eran descaradas, atrevidas, burlescas; más que de párrafos, había que hablar de ráfagas de lenguaje.

Virtuoso de la puntuación y la tipografía, José Agustín se las ingenió para escribir páginas habladas en La tumba (1964), su primera novela. El libro fue un anticipo de lo que sería De perfil (1966): a los veintidós años José Agustín se podía vanagloriar de ser el clásico de una generación. De perfil fija el lenguaje de su tiempo y está destinada a envejecer con él. A veinte años de distancia, la novela sigue teniendo lectores mexicanos, pero es difícil vaticinarle un futuro perdurable. A diferencia de otros escritores que han personalizado su lenguaje al punto de hacerlo casi intraducible (Nabokov, Celine, Cabrera Infante o Chandler), el idioma peculiar de José Agustín depende, más que de una voluntad de estilo, de la realidad que documenta. Las páginas de De perfil son un asombroso reflejo del habla juvenil de 1966. Se trata de un estilo contingente, subordinado a su momento.

Las influencias de José Agustín son muy diversas y van desde el cine hasta el rock, pasando por los libros de Carlos Castaneda y el I Ching. Sin embargo, hay dos autores que vigilan su obra como dioses tutelares: J.D. Salinger y Jack Kerouak. Del primero ha tomado la frescura, la capacidad de narrar desde la piel del adolescente. Del segundo, la intensidad, el dinamismo de la trama y una cierta visión mesiánica del mundo: el viaje de los jóvenes no es sólo una manera de apartarse del mundo de los adultos, sino de superarlo, de trascenderlo. La fragorosa tensión de las novelas de José Agustín suele desembocar en un momento de claridad, de iluminación instantánea, un satori, para emplear el término zen, el fogonazo interior que justifica la búsqueda, el purgatorio por el que han atravesado los personajes. La novela más lograda de José Agustín, Se está haciendo tarde (final en laguna) (1973), es un caso típico. Un personaje, que no en balde se llama Virgilio, lleva a los protagonistas al infierno de Acapulco, cuyo último círculo es una persecución en automóviles (un verdadero tour de force narrativo: sesenta páginas donde la acción real consiste exclusivamente en una escapatoria de la policía a bordo de un Volkswagen, pero que es al mismo tiempo un apasionante y frenético careo con los protagonistas). Una vez que se libran de la policía, los personajes alcanzan un momento de claridad en una plácida laguna en las afueras de Acapulco, la lengua de arena donde se puede asir la "otra" realidad. José Agustín no aclara en qué consiste la plenitud que inunda a sus protagonistas. Su novela no es un tratado esotérico y en consecuencia se limita a describir la sensación de estar en contacto con algo inexpresable. El lector que ha pasado por el escándalo de las 200 páginas anteriores llega a un remanso luminoso, a un silencio cargado de significados. Se está haciendo tarde invierte los términos de la acción narrativa: el climax es un momento de calma. El autor desnuda a sus personajes de toda la parafernalia que los ha rodeado. Atrás quedan los cientos de chistes, las referencias a la cultura juvenil,

las drogas psicodélicas, los delirantes juegos de palabras: las últimas tres páginas son la refutación y la cifra de la novela. ¿Qué dice este momento de calma? No dice, enuncia, señala. ¿De qué modo puede el lenguaje explicar aquello que lo excede? Hermann Broch trató de responder a esta pregunta en su novela La muerte de Virgilio. Los misterios de la muerte y del trasmundo no pueden ser aclarados por el novelista, pero sí puede crearse una atmósfera de trascendencia, una respiración narrativa (para usar la atinada expresión de Cannetti al referirse a Broch) que transporte al lector a un estado cercano al encantamiento. Esta es la arriesgada empresa de José Agustín en las tres últimas páginas de su novela. El resultado es impecable, la luz atisbada en la escena final traslada al lector del ruido a un mantra, a una meditación en blanco, imposible de descodificar en términos racionales.

El lenguaje de Se está haciendo tarde es aun más localista que el de De perfil. Sin embargo, ahora José Agustín es dueño de un mayor oficio narrativo y logra inventar un lenguaje que trasciende la inmediatez de su circunstancia. Novela de personajes, Se está haciendo tarde es un paradigma de penetración psicológica. Las dos norteamericanas de "edad madura" que acompañan a Virgilio en sus andanzas acapulqueñas, merecen estar en el Panteón de la tradición fársica.

En su siguiente novela, El rey se acerca a su templo (1977), José Agustín trató de explicar el viaje interior de sus protagonistas. A pesar de su interesante estructura (dos novelas independientes y complementarias: el lector puede empezar el libro por cualquiera de las dos portadas), El rey se acerca a su templo fracasa porque hace una trasposición literal de lo trascendente. José Agustín cae de lleno en lo que con tanta habilidad esquivó en Se está haciendo tarde: ahora trata de descifrar lo indescifrabable. Ciertas páginas de la novela parecen sacadas de panfletos teosóficos.

En 1982 aparece Ciudades desiertas, una novela de fulgurante éxito entre el público. A fines de la década de los

setenta, José Agustín fue invitado a dictar cursos en diversas universidades norteamericanas. Esta experiencia le sirvió para confrontar de cerca la cultura norteamericana. José Agustín le debe mucho a Salinger y a Kerouak, pero también a la televisión, los comics, el nuevo periodismo, el cine y el rock de los Estados Unidos. Ciudades desiertas es un ajuste de cuentas con la cultura que ha nutrido su obra. El autor se encuentra ahora con la otra América, la de la mayoría silenciosa, la que ha sustituido el "sueño americano" por la pantalla del televisor.

Ciudades desiertas es una novela tan ágil y amena como todas las del autor, llena de comentarios sagaces e ingeniosos, pero carece de riesgos narrativos. José Agustín se conforma con criticar lo obviamente criticable de los Estados Unidos: la sociedad de consumo, la deshumanización, las "ciudades desiertas" en las que viven los alienados miembros del imperio. Sin embargo, como salida a la enajenación norteamericana, como ejemplo contrastante, presenta la relación de una pareja mexicana que parece tomada de Hollywood; la rutina de desencanto-celos-apasionada reconciliación-final feliz está demasiado cerca del cine comercial norteamericano. Así, la "solución" del problema es tan convencional como el american way of life.

Conviene mencionar que las críticas de José Agustín son bastante tímidas en comparación con las de los verdaderos enemigos del "sueño americano": Philip Roth, Norman Mailer, Saul Bellow y Joseph Heller, entre otros. Divertida, gozosa, ciertamente superficial, Ciudades desiertas es un entreacto en la obra de José Agustín, una comedia escrita en un descanso de la extensa novela en la que trabaja desde hace casi una década, Cerca del fuego.

José Agustín abrió el camino de la literatura adolescente en México. A la vuelta de veinte años ese camino se ha convertido en un callejón sin salida. La repetición temática y el carácter efímero del lenguaje coloquial han debilitado

