



Idea de Hispanoamérica en la obra de Juan Villoro

Manuel de Jesús Llanes García

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d' s: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi   obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptaci  de las siguientes condiciones de uso: La difusió de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigació y docència. No se autoriza su reproducció con finalidades de lucro ni su difusió y puesta a disposici  desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentaci  de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentaci  de la tesis como a sus contenidos. En la utilizaciã o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

2012
Departamento de Filología Hispánica
Facultad de Filología
Universidad de Barcelona

IDEA DE HISPANOAMÉRICA
EN LA OBRA
DE JUAN VILLORO

Tesis para optar al título de
Doctor en Filología Hispánica

Presentada por:
MANUEL DE JESÚS LLANES GARCÍA

Directora:
DRA. MERCEDES SERNA ARNAIZ

Programa de doctorado:
HISTORIA E INVENCIÓN DE LOS
TEXTOS LITERARIOS HISPÁNICOS
Bienio: 2007-2009

Índice

1. Introducción	3
2. Metodología	11
3. Juan Villoro y la Generación de Medio Siglo	13
4. La literatura comparada y las formas de lo cómico	35
4.1. Jorge Ibarguengoitia como paradigma	41
5. El problema de la identidad en el contexto del hispanismo	50
5.1. El pensamiento hispanoamericano y la identidad	66
5.1.1. Altamirano y el caso de México	75
5.1.2. Vasconcelos y su crítica del nacionalismo	79
5.1.3 Alfonso Reyes y España	111
6. El México telúrico en <i>El laberinto de la soledad</i>	122
7. <i>La jaula de la melancolía</i> y Villoro	145
8. Representación de lo prehispánico en Villoro y sus precursores	169
8.1. “Huitzilopochtli”, de Rubén Darío	178
8.2. <i>Los días enmascarados</i> y <i>Aura</i> , de Carlos Fuentes	182
8.3. <i>Los recuerdos del porvenir</i> , de Elena Garro	186
8.4. “La fiesta brava”, de José Emilio Pacheco	189
8.5. Villoro ante el México telúrico	202
8.5.1. La crítica de la nación	211

9. La identidad colectiva en el ensayo de Villoro	217
9.1. <i>La frontera de los ilegales</i>	217
9.2. <i>Iguanas y dinosaurios. América Latina como utopía del atraso</i>	224
9.3. <i>Espectros de la ciudad de México</i>	230
9.4. <i>Identidades fronterizas</i>	239
9.5. <i>“Mezcal”, dijo el cónsul</i>	247
9.6. <i>Burroughs: El espíritu de Saint Louis</i>	251
10. El rechazo del México telúrico	254
10.1. <i>El disparo de argón</i>	254
10.2. <i>Materia dispuesta</i>	283
10.3. <i>El testigo</i>	304
10.4. <i>Arrecife</i>	318
11. Conclusiones	329
Bibliografía	340

La presente tesis doctoral fue escrita gracias a una beca del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

El autor extiende su agradecimiento a la profesora Mercedes Serna Arnaiz, por su apoyo y conocimientos, así como al Departamento de Filología Hispánica de la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona

1. Introducción

La presente tesis doctoral es un estudio de literatura comparada centrado en la obra del escritor mexicano Juan Villoro (Ciudad de México, 1956), un trabajo que pretende poner de manifiesto la forma en la cual la idea de Hispanoamérica aparece representada en su obra, compuesta por novelas, cuentos, ensayos y crónicas. Muy temprano y a lo largo de su trayectoria, Villoro ha abordado Hispanoamérica como problema, desde el momento en que construye un conjunto de personajes y situaciones en una geografía de historial siempre conflictivo y cuyo verdadero perfil está siempre por definirse. Su primer libro, *La noche navegable*, que cuenta las aventuras de un grupo de jóvenes en México y en países emblemáticos del extranjero (en donde no pueden deshacerse de su condición foránea, como es obvio), aprovecha la tradición literaria y nos ofrece un acercamiento particular a los problemas que han interesado a sus antecesores, los grandes narradores del continente. Para llevar a cabo esa revisión crítica hemos recurrido no solo al trabajo del narrador en cuestión, quien ha incursionado en casi todos los géneros literarios con excepción de la poesía, sino a algunas de las modulaciones previas que ha tomado la identidad a lo largo de la historia del continente americano, en el ensayo y la narrativa de varios escritores que han abordado ese problema como asunto relevante de sus análisis y relatos, de tal forma que, nos parece, puede hablarse de un “género literario” que se caracterizaría precisamente por poner de relieve el problema al cual aludimos. Así ha ocurrido principalmente desde el siglo XIX, cuando el interés por esos asuntos experimentó un auge, ligado a los procesos de independencia de las naciones americanas y por lo tanto emparentado con la política; una temática, *la cuestión nacional*, que tuvo una gran relevancia a la par con acontecimientos de gran trascendencia y que actualmente, si bien bajo otras ópticas, mantiene su vigor tanto entre los escritores como entre quienes los estudian, como puede verse en el papel cada vez más importante que se le da a la ampliamente citada identidad colectiva, solo que ahora en el contexto de la celebración de los múltiples Bicentenarios de aquellos procesos independentistas, como pudo verse a lo largo de 2010, fecha oficial para llevar a cabo esas fiestas. De esa forma, vemos que las naciones del continente todavía experimentan las consecuencias de aquellos procesos que, si bien culminaron con su emancipación, también dieron lugar a conflictos de otra índole, que no son para nada ajenos a la literatura: la construcción de un país, asunto supuestamente

exclusivo de la clase política y del derecho, con frecuencia va aparejada con la hechura de unas “letras nacionales”, como pudo verse en México con la proliferación de la poesía patriótica en los años posteriores a la declaración de la Independencia de México, en la obra de Francisco Manuel Sánchez de Tagle y otros autores que escribieron bajo esa coyuntura, con la clara intención de fortalecer un proyecto de país por medio de las literatura de corte nacionalista, precisamente la que a juicio de sus primeros constructores era asimismo la que el país necesitaba porque había objetivos que desbordaban lo estético y tenían que acometerse con urgencia. O bien, para comprobar la actualidad de este debate véase la constante aparición de obras que, en el caso de México, nos plantean la necesidad del debate a propósito de la llamada, no sin controversia, “mexicanidad” y el papel que la literatura de este país cobra en el mundo¹.

Por medio de la revisión sistemática de las obras canónicas publicadas en el continente que abordan la problemática mencionada, pensamos que es posible dilucidar de una forma mucho más clara la manera en la cual ha evolucionado la configuración de esos territorios entre quienes los han descrito con especial atención en obras literarias de distinto calado, intención y alcance. La identidad de América y de México se dice de muchas maneras, algunas de ellas no solo distintas sino incompatibles entre sí, como puede comprobarse mediante la comparación de Villoro con quienes lo han precedido en el ejercicio de la escritura: una actividad que, como se sabe, con frecuencia se convierte en el testimonio de una época convulsa como pocas. “Sobre la literatura, y específicamente sobre la narrativa, recae una responsabilidad de singular trascendencia: interpretar el pasado, otorgarle un sentido, y con ello mantener vivo el recuerdo y

¹ Nos parece importante aclarar que la proliferación de textos acerca de la identidad colectiva no es un tema de importancia solamente en México, si bien es cierto que en ese país se han escrito algunos de los textos más citados al respecto, como es el caso de los clásicos *El Laberinto de la soledad* y *La raza cósmica*. Sin embargo, una mirada al catálogo de las bibliotecas y los estantes de las librerías basta para demostrar que desde hace años el asunto se ha vuelto muy importante en academias de todo el orbe, no solo en el ámbito occidental. Citamos algunos títulos en cuyo análisis no nos detendremos porque eso supera los límites de esta tesis, aunque bien pueden servir como prueba de la relevancia que la reflexión acerca de la identidad ha cobrado en muy diversos ámbitos que no se concretan exclusivamente a la literatura y que pasan por la antropología, la historia, las llamadas nuevas tecnologías o las artes: *Analysing Identity: Cross-Cultural, Societal, and Clinical Contexts*, de Peter Weinreich y Wendy Saunderson (eds.). New York : Routledge, 2002. *Another Country: Sexuality and National Identity in Catalan Gay Fiction*, por Josep-Anton Fernández; Catherine Davies (ed). Londres: Modern Humanities Research Association, 2000. *The Art of Being Black: The Creation of Black British Youth Identities*, de Claire E. Alexander. Oxford, Clarendon Press, 1996. *Cubanía y cubanidad: debate en torno a la identidad cubana: El caso de los cubanos en el sur de La Florida*, por René Patricio Cardoso Ruiz, Luz del Carmen Gives Fernández. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2007. *La Construcció de la identitat: reflexions sobre el passat i sobre el present*, Josep Fontana. Barcelona: Base, 2005.

coadyuvar a la configuración de una memoria y una identidad” (Maldonado Alemán, 2009: 9). Hacemos énfasis sobre la citada función testimonial de la literatura y su influencia en la interpretación de territorios geográficamente delimitados, pero que culturalmente han sido sometidos a las interpretaciones más variopintas, arbitrarias y, desde luego, interesadas. Dicho de otra forma: más que inscribirnos de forma acrítica en una u otra forma de concebir la identidad y sus polémicas, nos interesa calibrar la forma en la cual se le fomenta o se le critica, sobre todo cuando las cuestiones nacionales cristalizan en el planteamiento de obras literarias que no quieren ser vistas por sus autores solamente como obras de la estética. Tratándose de Hispanoamérica y de su historia, la constancia que han dejado sus escritores a lo largo de los siglos se concreta en un importante conjunto de visiones cuyo estudio se vuelve imprescindible en el momento de plantear la trascendencia de la literatura de nuestro siglo, como es el caso de Villoro y sus contemporáneos. Es decir, para entender a los personajes de Villoro, atribulados por variadas problemáticas a propósito del nacionalismo y sus metáforas, antes hay que ver la forma en la cual los mexicanos aparecen representados en la obra literaria de escritores de mucha influencia y que han hecho escuela. Octavio Paz, un ejemplo célebre, desde mediados del siglo XX es un escritor que forja su estatus de premio Nobel, aunque también el alabado (Krauze, 2011; Pereira, 1995; Rossi, 2008) y denostado protagonista de la reflexión acerca de la identidad cultural de México, lo cual consiguió apenas con un ensayo más bien breve de todos conocido, pero cuyo radio de influencia está lejos de agotarse, tanto en la alabanza como en la polémica. Los personajes de Villoro, respondan o no a los postulados de Paz (no exentos de una prolongada controversia, como hemos dicho), son precedidos por estos y por lo tanto interpretados de acuerdo con las coordenadas que dejó el Nobel mexicano en *El laberinto de la soledad*. Paz, caudillo cultural durante años, impone obediencia varios años después de su partida. Es decir, la trascendencia del pensamiento de Paz ha cifrado buena parte del debate posterior a propósito de México, su arte y desde luego, con especial interés para nosotros, su literatura, ya sea para los entusiastas de las ideas de este autor o para quienes están más interesados en desmentirlo aplicadamente, como si toda su propuesta se tratara de un prejuicio, aunque estemos ante uno especialmente poderoso. Sea o no un incondicional del *Laberinto*, el intérprete de la literatura mexicana tarde o temprano tendrá que sopesar su influyente retórica. Así lo demuestra la aparición de libros como *La increíble hazaña de ser mexicanos* (2010), de Heriberto Yépez o bien *Mañana o pasado. El misterio de los mexicanos* (2011), de Jorge G.

Castañeda, ambos publicados muy recientemente y que son ejemplos inequívocos de la vigencia del debate alimentado por el ensayo canónico de Paz. Por más que quiera verse a la mexicanidad como un asunto resuelto no dejan de publicarse ensayos en los cuales se plantean preguntas no muy distintas de las que Paz hizo en su momento, hace más de medio siglo. Respuestas que vienen de ámbitos muy distintos. Así vemos que Yépez es narrador, poeta y crítico, mientras que Castañeda se ha destacado durante años como un estudioso de procesos políticos (es autor de obras de referencia en ese ámbito), aunque también ha incursionado directamente en el gobierno, ocupando posiciones de mucha influencia. Sin embargo, a pesar de lo distintos que son estos dos escritores, es necesario preguntarse, en la estela de Paz, qué significado (si lo tiene) abriga la nacionalidad.

A una escala continental, el problema de la mexicanidad adquiere otras proporciones, que son precisamente las que nos interesa estudiar aquí, desde el momento en que planteamos el examen de la obra de Villoro ya no solo desde México sino también por el impacto que sus novelas y cuentos pueden haber tenido en el resto de Hispanoamérica. “¿Qué significa el nombre de Juan Villoro [...] en el canon de la narrativa mexicana, latinoamericana y occidental?” (Ruisánchez/ Zavala, 2011: 9), se preguntan los estudiosos de este autor. Desde hace años, los libros de Villoro tienen presencia en editoriales de Chile, Argentina y especialmente en España (donde se ubica la vanguardia editorial en lengua española), de ahí que decidamos calibrar sus aportaciones y ponerlas en una perspectiva ya no circunscrita a México sino al conjunto de los países de habla hispana. Todo ello sin perjuicio de considerar también a Villoro y su obra en un contexto que resulta más inmediato, el mexicano, que *a priori* no tiene la capacidad de excluir todo lo demás (lo que no es mexicano), como a veces suele decirse, porque los libros de Villoro han sido escritos en una lengua que comparten millones de personas fuera de México.

Nuestra pregunta central, qué es Hispanoamérica en la obra de Villoro y de qué forma aparece representada culturalmente, precisa, para ser respondida de una forma integral, del previo planteamiento de las diversas maneras en que pueden plantearse la identidad del continente americano, sobre todo en lo que respecta a su relación con España y otras naciones de habla hispana. Es decir, qué papel ocupa Hispanoamérica y con ella México en el contexto de la “Historia Universal”. Decimos “Hispanoamérica” aunque antes hay que explicar por qué hemos escogido esa denominación y no otra de las varias que se utilizan también de forma muy extendida; sobre todo en el caso de la voz “Latinoamérica”, creemos que la más aceptada. “¿Latinoamérica, Hispanoamérica,

Iberoamérica, la América española?”, se pregunta un personaje de José Emilio Pacheco, en un momento de la narrativa mexicana que luego resultará clave para Villoro. Sin embargo, en esta tesis nos proponemos no usar arbitrariamente estas y otras denominaciones y antes que nada justificar con rigor a qué nos referimos con cada una. Se quiera o no, *La gran novela latinoamericana* (2011), de Carlos Fuentes, por su título se acoge a intenciones muy distintas que las que podría tener una obra como *Identidad de Iberoamérica en su narrativa*, de Fernando Aínsa. La idea de México, representada en las obras literarias de determinados escritores, nos parece, puede ser planteada a un nivel mayor, continental, como hemos dicho, lo cual es un imperativo que alcanza su mayor interés si pensamos en la constante calidad de “itinerantes” y cosmopolitas que reclaman los escritores hispanoamericanos y que han hecho del viaje uno de los sellos distintivos de su trabajo. El rótulo “escritor mexicano”, por ejemplo, bien puede ser desbordado, sobre todo cuando se rastrean las influencias y la experiencia vital de los escritores que nos ocupan. Vargas Llosa y García Márquez en París, por ejemplo, Juan Carlos Onetti en Madrid, Villoro mismo en Barcelona, precedido por los dos primeros. O Villoro en la Alemania comunista. De la misma forma que, antes que ellos, ocurrió con el éxodo de otros escritores, como el muy difundido caso de José Martí en Nueva York o el periplo sudamericano de José Vasconcelos, tal y como quedó registrado en *La raza cósmica*. Este conjunto de intereses precisa ser sistematizado: aquí se ofrecen determinadas opciones pero, desde luego, el fenómeno ha sido planteado, como hemos dicho, de formas que incluso entran en contradicción entre sí, aunque cuando eso ocurre también queda constatada la riqueza de la problemática que planteamos. Es decir, estamos ante un tema que difícilmente puede agotarse y menos cuando el presente es un proceso infecto cuyos resultados todavía no están a la vista. Así lo ve Aínsa cuando asegura que la asociación entre identidad y narrativa no es para nada ajena a sendos problemas: “[...] la identidad aparece rígidamente estructurada por la idea de un patrimonio y tradición cultural que hay que preservar de toda influencia o cambio, mientras que [...] la narrativa reivindica por su propia naturaleza creativa la libertad de innovación permanente” (Aínsa, 1986: 7).

Otros autores, como Jorge Volpi, en *El insomnio de Bolívar*² (2009), el Enrique Krauze de *Redeemers*³ (2011), también se mueven en una escala que pretende traer a

² El nombre completo del ensayo de Volpi es *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*; en él retoma los planteamientos que ha hecho antes a propósito de lo que él defiende como la inexistencia de la literatura latinoamericana.

colación una determinada forma de entender América. Acerca de ellos, nuevamente se podría decir lo mismo que con Yépez y Castañeda, porque Volpi y Krauze provienen de ámbitos diferentes: de la literatura el primero y el segundo de la historia.

No facilita la tarea el hecho de que Villoro ha sido estudiado, sobre todo, en lo que respecta a su relación con la Ciudad de México, el caótico escenario de la mayor parte de sus novelas. Como ocurre también con sus predecesores (con el ejemplo canónico de Fuentes, desde luego), aquel autor reasume la complejidad de la urbe y nos muestra las vidas de sus personajes, quienes experimentan sus años de formación en la ciudad, sobreviven en ella o, en el límite, bien puede ser que traten de abandonarla, muchas veces infructuosamente. Sin embargo, la novelística de Villoro sí que se construye de una forma muy diferente a como pudo haber ocurrido en los tiempos de *La región más transparente*, que fue durante años la novela por antonomasia en lo que respecta a la representación de la Ciudad de México y su capacidad tanto de inducir a la fascinación como al horror. La clave de lo anterior, el contraste entre Fuentes y quienes han tratado de afrontar el DF como relato, entre ellos Villoro, está en la identidad cultural y la mexicanidad, pensamos, aunque se trate muchas veces ya no de rendirles culto o someterse a ellas, sino para atestiguar el estado maltrecho en que se encuentran determinadas versiones de esa identidad, que son muchas veces apenas un mito oscurantista, cuando no una caricatura. En “Coyote”, uno de sus cuentos más conocidos, Villoro muestra la decadencia de las comunidades indígenas del centro del país, al mismo tiempo que denuncia los ritos de paso más socorridos (la gesta por el peyote, en este caso) como un dudoso pasatiempo para turistas, a medio camino entre el éxtasis místico y la estafa, todo en franca contradicción con las ideas de identidad que pretenden popularizarse en los últimos años y de las cuales hablaremos con detalle más adelante.

Desde sus primeros relatos, en los cuentos de *La noche navegable*, Villoro reconstruye las vivencias de un conjunto de personajes, en su mayoría muy jóvenes y en apariencia sumamente ajenos a los problemas que aquejaron a otros en el pasado, por ejemplo los jóvenes devotos que conforman la audiencia del maestro en *Ariel*. Son otros tiempos y por lo tanto otros jóvenes, que no hay que apresurarse a llamar postmodernos.

³ *Redeemers: Ideas and Power in Latin America (Redentores: Ideas y poder en Latinoamérica)* es un libro que Enrique Krauze publica en inglés en 2011, el cual incluye ensayos acerca de José Martí, José Enrique Rodó, José Vasconcelos, Mario Vargas Llosa y Octavio Paz, escritores reunidos no solo por sus méritos literarios sino también por su interés en la política, como se verá.

Precisamente de esos contrastes surgen las particularidades de Villoro como narrador e intérprete de su realidad, porque los conflictos de sus personajes son hartamente distintos a los que puede hacer referencia un José Vasconcelos, desde muy temprano sobrecogido por una crispada relación con los Estados Unidos; o bien, en otras ocasiones, más que un cambio radical de los actores, es otra la forma en la cual se enfrentan problemas muy semejantes a lo largo de las décadas. Años más tarde de *Ariel*, del *Ulises criollo*, Villoro contará en la crónica “El Libro Negro” la historia de otro crítico acérrimo de los norteamericanos: nada menos que su padre, el filósofo español Luis Villoro, en su momento, los años de mayor crispación de la Guerra fría, declarado un indeseable para el gobierno norteamericano.

José Ramón Ruisánchez (2007) ha llamado la atención acerca de la importancia de la impronta de los Estados Unidos en la primera novela de Villoro: su novela *El disparo de argón* (1991) cuenta las nefastas consecuencias del pacto entre un hospital mexicano situado en un barrio de la Ciudad de México y una empresa norteamericana. De ahí que Ruisánchez vea en esa novela de Villoro una obra “clarividente” que, años antes de la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (que entró en vigor en 1994), muestra las consecuencias negativas que una operación política de esa naturaleza tendría para México; geopolítica, economía y lo que a nosotros más nos interesa: narrativa. Por eso, al analizar la obra de Villoro, hemos querido hacer énfasis en las representaciones literarias de la relación entre los Estados Unidos y su vecino del sur. Una convivencia para nada armónica, como lo comprueba *La invasión* (2004), novela de Ignacio Solares a propósito de la guerra de 1846, o bien la reconstrucción de la vida de uno de los caudillos del período, Santa Anna, que puede leerse en una de las novelas de Enrique Serna, *El seductor de la patria* (1999), por mencionar dos libros que también abordan las crispadas relaciones entre ambos países. Sin embargo, la diferencia radica en que en los años de Villoro la guerra ya no es abierta y se disfraza de ropajes menos agresivos aunque no por ello menos perjudiciales. El enfrentamiento directo de los años de la guerra entre México y Estados Unidos se transmutará, en el país de Villoro, en un tipo de invasión más sutil, pero no por ello menos propicia para la escritura de una ficción dotada de especial dramatismo.

La narrativa de Villoro está escrita en un país amenazado con la descomposición social, mientras que en los tiempos del Ateneo de la Juventud, de Alfonso Reyes, este escritor y sus compañeros buscan consolidar, de una vez por todas, un proyecto capaz de replantear la que para ellos era una tara, el positivismo, como puede verse de forma

más clara en los proyectos que emprende el autor del *Ulises criollo*, Vasconcelos. O bien, varios años antes, fuera de México, en Argentina, el conflicto entre civilización y barbarie que se expone en el *Facundo*, de Sarmiento. Por lo tanto, la importancia que pueda tener Villoro como escritor pasa antes por apreciarlo en su relación con una cierta historia del pensamiento hispanoamericano. Pareciera que los personajes de Villoro han llegado tarde a las grandes citas de la historia de su país, lo cual será atestiguado muchas veces de acuerdo con las formas de lo cómico: se vive en un país donde los héroes ya no se veneran y en cambio son vistos con recelo, a veces con burla. Sin embargo, los personajes de Villoro también están cifrados por otros conflictos que no son para nada insignificantes, porque ante ellos se erige un patrimonio susceptible de ser desdeñado o reconocido. En los libros de Villoro ese pasado, ese interés por la Patria y su cuidado sin duda está presente, como lo evidencia la participación de Ramón López Velarde, el poeta mexicano por excelencia, en uno de sus libros. Nuestro objetivo aquí es analizar de qué forma esas presencias obedecen al homenaje o a la parodia, que además de ser formas antagónicas no dejan de ser vías para interpretar la realidad.

2. Metodología

Para nuestro estudio acerca de la obra de Villoro hemos recopilado obras teóricas que han contribuido al debate acerca de las literaturas nacionales, en el cual nosotros intervenimos de acuerdo con los criterios que vienen dados por nuestro objeto de estudio y los escritores que lo han precedido. Juan Villoro es un escritor de marcada influencia en un ámbito, el de la literatura escrita en español, que le permite alcanzar un colectivo de lectores ciertamente muy numeroso y en el cual sus obras se leen sin que estas dependan exclusivamente de su contexto regional, como lo comprueban sus nexos cada vez más estrechos con Chile, Argentina y desde luego España. Como ejemplo de ello citamos la publicación de su novela corta *Llamadas de Ámsterdam*, publicada originalmente en Argentina, donde también se ha montado una de sus obras de teatro, *Filosofía de vida*. También nos resulta útil en ese sentido su libro de ensayos *De eso se trata*, que apareció primero en Santiago de Chile. Posteriormente, ambos libros fueron editados en otras latitudes. Así, buscamos privilegiar la vocación universal de Villoro, desde que sus obras se dirigen en un primer momento a lectores de habla hispana, sin importar de dónde provengan; con la anterior perspectiva transcontinental pretendemos revertir en nuestro estudio el esencialismo que se atribuye a las literaturas nacionales (Pozuelo, 2009). Ese criterio nos servirá al momento de llevar a cabo la comparación entre las diferentes obras y autores que pueden encontrarse en nuestro corpus, de acuerdo con la figura de la relación (Maestro, 2008b).

Vamos, además, a exponer varias de las definiciones que hay de la idea de identidad, cada vez más popular en los estudios literarios, para explicar nuestras razones para hablar de una alternativa hispanista (Bueno, 2001), así como de la unidad cultural que viene dada por el conjunto de instituciones comunes que permiten hablar de un canon hispánico (Pozuelo, 2009). Con todo ello pretendemos contrastar las sistematizaciones de la identidad cultural que insisten en fundamentarla de acuerdo con la psicología individual, para en cambio recuperar la relevancia de procesos históricos de gran calado que estarían detrás de la formación de esas identidades, entendidas ahora ya no como atributos del individuo y su psicología sino como contextos envolventes que preceden al sujeto y lo condicionan.

A propósito de la gran beligerancia que ha tenido en México la mexicanidad, examinaremos la obra de uno de sus principales artífices, Octavio Paz, así como la

respuesta crítica que ha recibido, sobre todo en el caso de Roger Bartra, quien ha señalado las contradicciones de *El laberinto de la soledad* y de *Posdata*. Los ensayos de Paz van a contribuir de forma muy marcada en la construcción de un conjunto importante de relatos, a cargo de algunos de los escritores mexicanos más importantes, de Fuentes a Pacheco. Así, vamos a plantear la evolución en la literatura mexicana de la relevancia de la ideología que llamaremos del “México telúrico”, hasta la desmitificación que tiene lugar con Jorge Ibarguengoitia y su discípulo, Villoro. La idea de la identidad colectiva será contrarrestada por la recuperación de las formas de lo cómico (Maestro, 2008a), que nos servirá como contraparte de la solemnidad que se identifica habitualmente con la literatura en lengua española que se escribe en México y frente a la cual Villoro finalmente se rebela.

En los ensayos de Villoro y en su crítica literaria vamos a categorizar sus expectativas como lector, así como los temas que se distinguen como recurrentes en su obra. La perspectiva de Villoro será especialmente crítica y si bien se muestra adverso al esencialismo nacional no dejará de reivindicar las bondades del hispanismo, aunque con un limitado grado de abstracción. De ahí que por medio de su ensayística busquemos una configuración autobiográfica (Fazio, 2010) que nos permita distinguir con claridad los asuntos fundamentales que Villoro aborda y que luego van a alimentar su narrativa. Establecemos así una correspondencia estrecha entre el ensayista que plantea una problemática y también la ilustra por medio de la ficción.

En todo lo anterior atendemos a un método dialéctico, con la exposición de las diversas posturas existentes a propósito de la identidad colectiva y la mexicanidad, para que del contraste entre ellas podamos obtener las conclusiones de mayor alcance posible.

3. Juan Villoro y la Generación de Medio Siglo

En 1989, Carlos Monsiváis hace un balance de algunos de los cuentistas más representativos del siglo XX con la publicación de su antología *Lo fugitivo permanece. 20 cuentos mexicanos*, que reúne relatos publicados entre 1934 y 1984. En una “Nota preliminar”, el autor aclara que la reunión de cuentos no pretende ser una historia del cuento en México, desde que las limitaciones de espacio lo obligaron a excluir relatos de “calidad probada, y a reducir un panorama vasto a diecinueve narradores, de entre los de mayor valía” (Monsiváis, 2001: 9-10); el acento de Monsiváis y su conjunto de autores radica en el planteamiento de diferentes propuestas narrativas, representadas por esos diecinueve¹ cuentistas:

Lo fugitivo permanece es, en primera y última instancia, una muestra siempre insuficiente pero representativa de logros, tendencias y aperturas, de prohibiciones derruidas y de consolidación de alcances expresivos, de introducción de idiomas, de personajes y de costumbres en una etapa que cubre la transformación de México de sociedad tradicional en sociedad de masas (Monsiváis, 2001: 10).

Así, entre un conjunto de escritores nacidos en la primera mitad del siglo XX, como Juan de la Cabada, José Revueltas, Edmundo Valadés, Ricardo Garibay y el indispensable Carlos Fuentes, Monsiváis incluye a escritores de transición, digamos, como Guillermo Samperio, nacido en 1948, así como a un autor de la generación siguiente, quien en aquel momento, con treinta y tres años, había publicado tres libros de cuentos: Juan Villoro, nacido en 1956. Esos libros eran *La noche navegable* (1980), *Albercas* (1985) y *Tiempo transcurrido* (1986). En 1989 también apareció el libro de viajes *Palmeras de la brisa rápida*.

Además, Monsiváis menciona a varios autores que comenzaban a destacar en aquellos años y que bien puede servir al momento de ubicar a Villoro entre sus compañeros de promoción: María Luisa Puga, Agustín Ramos, Alberto Huerta, Ignacio Betancourt, David Ojeda, Jaime Avilés, Carlos Chimal, Luis Zapata, José Rafael Calva, Javier Córdova, Roberto Bravo, Luis Arturo Ramos, Salvador Mendiola, Gustavo Masso, Emiliano Pérez Cruz, Eduardo Medina y David Martín del Campo (Monsiváis,

¹ Diecinueve cuentistas y veinte cuentos, como dice el título de la recopilación, porque el cronista incluye dos narraciones de Augusto Monterroso, a quien Monsiváis incluye por su dilatada residencia en México.

2001: 282). Desde luego, hay muchos otros escritores en esa generación. Sin embargo, resaltamos a estos porque son los mencionados por Monsiváis, a cuyo criterio apelamos aquí para ese listado.

En el momento de la aparición de *Lo fugitivo permanece* han pasado nueve años desde la publicación del primer libro de Villoro, *La noche navegable* y Monsiváis incluye un cuento de ese libro, “El verano y sus mosquitos”, así como una breve semblanza del autor, en el cual destaca las que para él son las características más importantes de Villoro. La nota, a pesar de su brevedad, es interesante por ser una de las primeras que se publican a propósito de *La noche navegable* y su autor en un contexto de ese tipo, porque al menos desde el punto de vista de Monsiváis Villoro ya tiene la suficiente importancia como para ser incluido en una antología en la cual hay nombres de renombre: Sergio Pitol, Elena Poniatowska, Elena Garro y José Emilio Pacheco.

Sin embargo, Villoro destaca por las diferencias que pueden establecerse con los autores que lo han precedido, por varias razones que el antologador se encarga de resaltar. Así, si nos atenemos a lo dicho por Monsiváis acerca del recorrido que llevan a cabo los autores de la antología, desde un México más tradicional hasta una sociedad de masas, podemos entender el papel que según el compilador le corresponde al joven Villoro. El primer autor de la antología, Juan de la Cabada, nacido en 1903, estaría del lado de ese México más tradicional, con su cuento “La llovizna”, que cuenta precisamente una historia a propósito de los prejuicios de un hombre de la ciudad y un grupo de indígenas. Villoro es el último autor del libro, forzosamente del lado de ese México “de masas” del cual habla Monsiváis. Un México que ya no depende exclusivamente de los ambientes rurales desde que en él tienen presencia rasgos culturales que son urbanos por excelencia. Por ejemplo, de *La noche navegable*, Monsiváis destaca el papel que juega la música rock como emblema de otros intereses, centrados de lleno en los jóvenes:

[...] la “cultura juvenil” es ya entidad cabalmente instalada, una psicología que precede a los personajes, la constancia de la música rock que es la última racionalidad de la conducta, el aprovisionamiento de sensaciones que son ideas y utopías instantáneas. Todo en estos relatos se mueve en un espacio desdramatizado de antemano, donde las tragedias nacen y se desvanecen el mismo día, y la incertidumbre es la guía para la acción (Monsiváis, 2001: 282).

Hay además una interesante nómina de lecturas e influencias que Monsiváis atribuye a Villoro, como Salinger, Henry Miller y José Agustín (este último uno de los

modelos más importantes para Villoro, como veremos); eso en lo que concierne a la literatura, porque además, el crítico percibe la influencia de compositores de música rock, como Lennon y McCartney, Pete Townshend, Jagger, Richards y Pink Floyd, de la misma forma que están presentes cineastas como Godard y Richard Lester.

El acercamiento de Monsiváis es, por lo tanto, una apuesta por un escritor que en ese momento ha publicado tres libros de cuentos, el primero de ellos aparecido cuando el autor tenía veinticuatro años; no demasiado precoz, si pensamos que el citado José Agustín (también incluido en *Lo fugitivo permanece*) tiene veinte cuando publica *La tumba* (1964), su primera novela, que precisamente luego habrá de definir tantas vocaciones literarias, entre ellas la de Villoro. Como dice el autor de *Amor perdido* acerca de Villoro: “Su *universo juvenil* está cruzado de referencias y obligaciones implícitas (la primera de ellas: no hablar de las diferencias entre realidad y fantasía), de sarcasmo y auto-ironía, de sentimentalismo y tristeza crítica” (Monsiváis, 2001: 282). Hay una apuesta, un “voto de confianza”, digamos, para el debutante Villoro, porque es un cuento suyo el incluido y no de Ignacio Betancourt o Luis Zapata, que solo son mencionados. Resulta de sumo interés para nosotros este análisis retrospectivo para analizar el escritor que Villoro fue, en contraste con el autor en el cual se ha convertido.

Tomamos así, digamos, como punto de partida, la inclusión de “El verano y sus mosquitos” en la antología de un crítico de referencia como Monsiváis, quien juzga a nuestro objeto de estudio y lo clasifica a finales de la década de los ochenta. Ahora nos situaremos en 2011, cuando la editorial de Barcelona, Candaya, que desde 2007 viene publicando colecciones de ensayo acerca de relevantes autores en lengua española, presenta el nuevo volumen de esa colección. Antes había inaugurado ese tipo de antologías con un volumen dedicado a uno de los autores catalanes más estudiados: *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. En 2008 aparecieron tres volúmenes: *Bolaño salvaje*, *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción* y para finalmente terminar un año especialmente productivo *Ronda Marsé*. Con antecedentes de ese tipo, la publicación de *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica* nos permite poner en perspectiva el trabajo de Villoro, que por cierto participa como crítico en los tres primeros volúmenes de Candaya, debido a su cercanía con la obra de estos escritores². En 1989, un joven de poco más de treinta al cual se le sitúa en una compañía especialmente significativa; en

² De hecho Villoro participa en *Café con Shandy* (México, 2007), del director Enrique Díaz Álvarez, documental incluido en el libro de crítica dedicado a Vila-Matas.

2011, un autor maduro cada vez más estudiado y de interés en un contexto al cual apela la editorial Candaya: se propone su estudio en la línea de algunos de los autores más importantes de la lengua, porque sin hablar aquí de consagración sí consignamos que Villoro cruza el umbral marcado por la aparición de varios estudios críticos acerca de su trabajo. De esa forma, nos parece, entre aquel joven y el escritor cuya trayectoria se somete a escrutinio en *Materias dispuestas*, puede apreciarse mejor la evolución de este escritor mexicano.

Para dar cuenta de los cambios en las distintas fases de Villoro recurrimos a su biografía, misma que se perfila a través de sus ensayos y crónicas, a veces con referencias al pasado en la voz del mismo Villoro, otras veces de forma transversal, por medio del comentario crítico acerca de la obra de otro escritor. Seguimos en esto a Fazio (2010), quien a través de los ensayos de Villoro, en particular los incluidos en su libro *Efectos personales*, resalta la configuración de las ideas estéticas del autor en su tarea como crítico literario, así como pasajes importantes de su biografía que van a conformar su imagen como constructor de ficciones. Fazio reproduce un pasaje del prólogo de *Efectos personales*, en el cual Villoro refuerza la interpretación de su obra ensayística también como parcialmente autobiográfica:

Al razonar sus pasiones, el ensayista suele sentir la tentación de ser “objetivo”. De cualquier forma, sus argumentaciones sobre los demás acaban por definirlo y revelar la vulnerable subjetividad que no se concede ante el espejo, cuando el careo es franco y declarado. Los ensayos literarios se ocupan de voces ajenas, delegan las emociones y los méritos en el trabajo de los otros; sin embargo, incluso los más renuentes a adoptar el tono autobiográfico delatan un temperamento. Como los efectos personales, entregan el retrato íntimo y accidental de sus autores (Villoro, 2000a: 10).

Asumimos esa idea de Villoro para nuestro estudio, como se verá en el análisis que ofrecemos de su biografía, por lo que Fazio llama la “inscripción directa del yo”, cuando Villoro, enfrascado en el análisis de la obra de otro escritor, se propone también como personaje, aunque de una forma un tanto vedada: “Las lecturas que Villoro expone [...] confeccionan un mapa de apreciaciones estéticas detrás de las cuales es fácil descubrir su temperamento”. Fazio da cuenta de cómo Villoro resalta ciertas cualidades de los escritores porque para él esas son las cualidades buscadas, las que a él le interesan:

Con un afán definitorio, afirma que Italo Calvino “como Borges, escribe para demostrar que no hay mayor emoción que el entendimiento” [...]; de Burroughs destaca su carácter cerebral y analítico [...]; de Bernhard, “la construcción teórica que favorece sus libros” [...]; de Nabokov, “su conquista de la imaginación por vía de la exactitud” [...]. Además, valora la calculada y “certera prosa” [...] de Monterroso, “el curso estricto” [...] de los relatos de Pitol, “la técnica y el rigor” [...] de Valle Inclán y “el andamiaje de ideas” [...] del que dependen las novelas de Carlos Fuentes. Indudablemente, *la reiterada presencia de este tipo de valoraciones delata una manera de concebir la literatura y, consecuentemente, un modo especial de presentarse como autor* (Fazio, 2010: 23) (Las cursivas son nuestras).

Una operación, el vínculo entre el análisis de la literatura y la vida, que se repetirá en el caso de José Vasconcelos y Alfonso Reyes con una especial energía. En el primero por la forma en la cual su gesta como escritor es inseparable de la política, hasta al grado de que llega a convertirse en un mexicano icónico para muchos autores. Y en el segundo por la forma en que vincula el hispanismo con el clasicismo para conformar lo que él llamaba la inteligencia americana. Todo lo anterior en lo que respecta a la forma en la cual el crítico se desvela a sí mismo al momento de clasificar el trabajo de los demás.

En lo que respecta a la forma en la cual los personajes literarios que Villoro construye se engarzan con su vida seguimos a otro escritor mexicano José Revueltas, quien en una de sus entrevistas explica la forma en que se articula la obra y la biografía:

Aunque huyo de la obra de tesis, inevitablemente la tesis es uno, es el autor. En la persona misma del escritor encuentras tú la tesis, cualquiera que ésta sea. Balzac, Flaubert, Dostoievski o Tolstoi no insertan la tesis, son la tesis [...] forman parte de la sociología de su propio trabajo, son entidades sociales. Yo no quiero decir que el autor introduzca sus ideas personales, sino que él es un ente social. Objetivamente es un ser histórico y un ser inserto en la sociedad; entonces refleja esa historia y esa sociedad independientemente de su persona. Desde luego que no debe introducirse una tesis preconcebida en la obra literaria. Pero esa tesis se desprende de la sociedad misma en que se produce la obra y el alcance universal que se quiera dar a esa obra. Prometeo refleja una relación humana hondamente superior, una relación humana de la libertad y de la conexión que hay del hombre con la lucha contra los elementos adversos. Así

que al mismo tiempo refleja una parte de la sociedad y del hombre u hombres que compusieron la obra³.

De esa manera pretendemos apartarnos del continuismo biográfico, aunque sin despreciar la importancia de la vida del autor en cuestión, en consonancia con su contexto. Nuestra insistencia en la forma en la cual Villoro afronta el legado hispanoamericano, así como otras tradiciones, para “descubrir qué lecturas abre Villoro, cuáles son sus genealogías literarias y la relación de éstas con los principales mecanismos textuales de su poética” (Ruisánchez/ Zavala, 2011: 9).

El 24 de septiembre de 1956, Villoro nace en la Ciudad de México, durante el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) y por lo tanto en un país ya controlado por el que durante años será el partido hegemónico, el Partido Revolucionario Institucional⁴. Hacemos referencia a este partido, *Ogro filantrópico*, en la expresión de Octavio Paz, porque no exageramos al decir que sirve de telón de fondo indispensable para buena parte de la narrativa que se escribe en México, en al menos dos de sus facetas: el PRI es la figura amenazante detrás de represiones y castigos terribles, o bien el gobierno benefactor que impulsaba un arte no necesariamente adulador. Cuando hace el recuento de la biografía de Paz, Krauze repite una y otra vez los nexos entre este poeta y el proyecto político de la Revolución mexicana.

Así, Villoro nace en un México que se pretende en el camino de una idealizada modernización, una efervescencia cultural palpable en la existencia de centros de saber y todo un conjunto de lugares propicios tanto para la academia como para la tertulia,

³ Ver la transcripción de la entrevista completa que Adolfo Ortega le hace a Revueltas a propósito de su obra en <http://www.elrevolucionario.org/rev.php?articulo1866>

⁴ El contexto histórico aquí será de gran importancia para la narrativa que se hace en México, como nos proponemos explicar. En México suele decirse que el PRI gobernó el país con mano de hierro durante 71 años. Sin embargo, eso deja de lado la evolución del partido, que en realidad tuvo varias modulaciones. En 1929, Plutarco Elías Calles fundaría el Partido Nacional Revolucionario (PNR), en el cual tenían un papel preponderante los militares que habían triunfado en la Revolución Mexicana; unos militares que, como no ocurrió en el resto del continente, fueron disciplinados, de ahí que hayan podido organizarse finalmente en un partido hegemónico. En 1938, sin embargo, habría un cambio con el general Lázaro Cárdenas, bajo cuyas órdenes el partido pasó a reorganizarse con otros derroteros ideológicos (para algunos, de cuño socialista) bajo el nombre de Partido Nacional Revolucionario. En 1946, los militares serían desplazados por abogados, quienes se apropiaron del que ya puede llamarse oficialmente PRI. Así, solo queda conceder que, con fines meramente ideológicos y de propaganda electoral, se descalifican en bloque las “siete décadas del PRI”, cuando en realidad dentro de esa asociación política hubo cambios muy profundos (no meramente cosméticos) que desembocaron en la deriva neoliberal de los ochenta y que se mantiene hasta la actualidad en México, con la política a cargo de economistas de esa tendencia. Lo anterior es explicado ampliamente en el libro *Del nacionalismo al neoliberalismo, 1940-1994* (FCE, 2010), publicación coordinada por Elisa Servín. En *El testigo* (2004), la novela más importante de Juan Villoro, el protagonista vuelve después de un exilio de años al México donde ahora gobierna el Partido Acción Nacional, que ha logrado relevar al PRI en el año 2000. Como en su momento explicaremos, el contexto histórico es muy importante para la interpretación de la novela.

como lo explica Pereira en su artículo sobre la Generación de Medio Siglo, que es precisamente la que va a crear las condiciones para que escritores como Villoro aparezcan. Pereira, decíamos, nos habla de ese México donde el arte en general manifiesta su pujanza en varios lugares:

[...] la Universidad, la Escuela Nacional Preparatoria, El Colegio Nacional, la Academia de la Lengua, el Palacio de Bellas Artes y las grandes librerías de la época (Porrúa y Robredo Hermanos), el Café París, un poco más retirado, y el Club Leda, entre tantos otros puntos de confluencia que abrían espacios plurales a la conversación, a las tertulias o a esa amplia red de conferencias, exposiciones, mesas redondas y puestas en escena que llenaban la vida cultural de la ciudad (Pereira, 1995: 187).

En los años cuarenta, el país había logrado consolidar la paz después de los últimos levantamientos armados, de la misma forma que los gobiernos de Ávila Camacho (1940-1946) y Miguel Alemán (1946-1952), habían alcanzado una determinada estabilidad que las décadas anteriores (caracterizadas por los enfrentamientos internos y los problemas con la potencia vecina) no habían tenido, en tanto que fueron etapas de reorganización. Es decir, la urbanización que va a tener lugar en la narrativa mexicana que está por escribirse en esa década, puede explicarse en parte por el cambio drástico entre una economía meramente agrícola y la aparición masiva de la industria. Mientras los norteamericanos hacían la guerra, primero con los nazis y luego en Corea, el gobierno de México exportaba mercancías en un contexto comercial que le resultaba favorable, lo cual provocó esos cambios en el rostro del país (Pereira, 1995: 188).

La cultura, entonces, en los años cuarenta, sufrirá esa evolución de lo rural a lo urbano y a lo cosmopolita, como queda evidenciado en la pérdida de protagonismo que sufre el muralismo mexicano frente a otras expresiones reconocidas como vanguardistas, cuando artistas como Rufino Tamayo, Juan Soriano y Vicente Rojo van a predominar (Pereira, 1995: 192). El fenómeno tuvo lugar en todos los ámbitos del arte, desde la pintura hasta la música, con la excepción del cine, que en esa época encumbró la imagen tan conocida en el extranjero de charros y chinas poblanas, al mismo tiempo que aparecían personajes que luego serán vitales para la construcción de la mexicanidad, como el “peladito” interpretado por “Cantinflas” (Pereira, 1995: 193-194), de quien hablaremos más tarde en nuestro estudio de una de las obras que más ha

influido a Villoro en el plano ideológico, el ensayo de antropología *La jaula de la melancolía*, de Roger Bartra.

Pereira nos explica cómo la literatura también vivió una reticencia al cambio, de nuevo con la pugna entre quienes estaban interesados en los viejos modelos y frente a ellos los buscadores de formas inéditas de escritura en el país. Eso conllevó el contraste entre los herederos de la novela de Revolución y, frente a ellos, el Estridentismo y los Contemporáneos. Una vanguardia que luego habrá de consolidarse por completo con la irrupción de Paz y la llegada de los exiliados españoles (Pereira, 1995: 194). *Al filo del agua*, que aparece en 1947, así como *El laberinto de la soledad*, de 1950, son dos obras definitivas en esa transición de entre décadas. La novela de Agustín Yáñez, ambientada en el campo mexicano, echa mano de recursos propios de la narrativa norteamericana en la línea de Dos Passos y *Manhattan Transfer* (Pereira, 1995: 196), algo hasta entonces no practicado en México. De Paz y de su ensayo hablaremos holgadamente en su momento, aunque por el momento diremos que *El laberinto* tendrá mucho que ver en lo que será el mayor logro narrativo de la década de los cincuenta, que se le atribuye por consenso de la crítica a Fuentes y *La región más transparente* (Pereira, 1995: 198), síntesis de lo urbano.

Es en esos momentos cuando entra al escenario de las letras la llamada Generación de Medio Siglo⁵, personajes agrupados en un principio en torno a la revista del mismo nombre (Pereira, 1995: 200), quienes se beneficiaron de la aparición en 1951 del Centro Mexicano de Escritores y sus becas financiadas por la Fundación Rockefeller, aunque más tarde habrá también capitales nacionales en el proyecto, hasta alcanzar la independencia económica de esa potencia (Pereira, 1995: 202-203). También intervinieron otras instituciones en el desarrollo de la Generación de Medio Siglo, como la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, que apoyará un variado espectro de actividades artísticas: el movimiento Poesía en Voz Alta, la *Revista de la Universidad*, la creación de la Casa del Lago, de la revista *Punto de Partida* y del ciclo de grabaciones discográficas con testimonios de escritores *Voz Viva de México* (Pereira, 1995: 205). Los escritores del grupo, así, desempeñaron diversos cargos como parte de esas labores. El narrador Juan García Ponce, por ejemplo, fue jefe de redacción de la *Revista de la Universidad*. Además, colaboraron en la que sería la publicación más

⁵ Carlos Valdés, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, Huberto Batis, Tomás Segovia, Julieta Campos, Sergio Pitol, Fernando del Paso, José Emilio Pacheco, Salvador Elizondo, Jorge Ibarguengoitia y José de la Colina integraron la Generación de Medio Siglo.

trascendente para la Generación del Medio Siglo, la *Revista Mexicana de Literatura* (Pereira, 1995: 206), que García Ponce dirigirá en una de sus épocas. Huberto Batis definirá así la cohesión de la revista, de una forma que para nosotros resulta trascendente a propósito de la mexicanidad: la revista se caracterizó por “una defensa de los valores literarios, vengan de donde vengan; un repudio a lo nacionalista, a lo oficialista, a lo ‘mexicano’, así, entre comillas, que es lo que a nosotros más nos unió” (Pereira, 1995: 207).

Otras publicaciones, como *México en la Cultura*, del periódico *Novedades*, así como *La Cultura en México*, de *Siempre!*, ambas resultado de la iniciativa de Fernando Benítez, también serán de gran relevancia, aunque alrededor de ellas se teje lo que entonces comenzará a señalarse por los críticos del grupo como “mafia literaria” (Pereira, 1995: 208), por el excesivo protagonismo de Emmanuel Carballo, Melo, Batis y García Ponce en las páginas de la revista, quienes además serían publicados por las principales editoriales de la época. Sin embargo, gracias a los oficios de este grupo, en México se publicaron las obras de escritores extranjeros como Pavese, Joyce, Mann, Miller, Barthes, Camus y Auden, al mismo tiempo que se reconocía el valor de hispanoamericanos como Lezama Lima y Álvaro Mutis (Pereira, 1995: 207). De ahí que García Ponce como ensayista haga constantemente mención de autores como Musil y Klossowski⁶. Un gusto cosmopolita que según el diagnóstico de Batis habrá de terminarse con una regresión nacionalista que coincidirá con el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz (Pereira, 1995: 210). Una modernidad que en muchos sentidos será desmentida con brutalidad al paso del tiempo, con la represión de 1968, a la cual tantos escritores han aludido como uno de los temas más importantes de la literatura del siglo XX. Elena Poniatowska y José Revueltas apelan a un fenómeno, el 68, que también aparecerá en las novelas y cuentos de Villoro. Sin embargo, en sus primeros libros, hay que decirlo, ese México tiene una presencia *por omisión*, como de inmediato explicaremos.

Monsiváis explica en *Lo fugitivo permanece* que Villoro es un continuador de ciertas tendencias narrativas que habían tenido vigor varias décadas antes, en los sesenta, con la publicación de los libros de los narradores de la llamada Literatura de la Onda: Parménides García Saldaña (1944-1982), Gustavo Sainz (1940) y José Agustín

⁶ En 1981, García Ponce obtendría el Premio Anagrama de Ensayo con su ensayo *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*.

(1944), se darán a conocer por aquellos años con novelas de pretensiones vanguardistas protagonizadas por jóvenes, en ambientes marcadamente urbanos en los cuales juega un papel preponderante la contracultura⁷, la música rock y las drogas, todo ello en la estela de la juventud emancipada que J.D. Salinger había vuelto icónica con *El guardián entre el centeno* en 1951⁸. Además, resulta indispensable resaltar la actitud rebelde de estos escritores, abiertamente desafiantes de los escritores de la Generación de Medio Siglo. La tensión no era extraña para ellos, porque desde su aparición los jóvenes de la Onda se habían dedicado a descalificar en público a figuras egregias como Fuentes⁹. De ahí que un crítico como Álvaro Enríque señale *El disparo de argón*, de Villoro, como “la promesa de reconciliación entre las herencias dispares de la Casa del Lago y de la Onda” (Villoro, 2000c: 8), después de esos encuentros ríspidos entre ambas generaciones. Algunos de los integrantes de la Generación de Medio Siglo, como el muy destacado Juan García Ponce, se reunían en el centro cultural de Chapultepec conocido como la Casa del Lago¹⁰, referente obligado de la época.

Uno de los más beligerantes de los narradores de la Onda, José Agustín (activo hasta la fecha), marcará a Villoro con su novela *De perfil*, publicada en 1966. Villoro tiene quince años cuando llega hasta sus manos la segunda novela de José Agustín, “decisivo para mi generación” (Hermosilla Sánchez: 2008), dirá años más tarde. Hasta entonces, Villoro había sido un lector renuente: en una de sus crónicas autobiográficas, “Hombre en la inicial”, Villoro explica cómo sufrió una terrible decepción con *El cantar del Mío Cid*, después de que había sido un entusiasta de la película protagonizada por Charlton Heston y Sophia Loren: “era increíble que una película excelente se hubiera hecho con un guión tan malo” (Villoro: 1998, 16). Esto es lo que opina de las lecturas seleccionadas por su profesora de sexto de primaria, cuando el escritor contaba con cerca de once años:

⁷ José Agustín es autor del ensayo *La contracultura en México*.

⁸ Los libros de los escritores de la Onda, sin embargo, están lejos de ser una mera traslación al ámbito mexicano de las aventuras de Holden Caulfield en Nueva York: en Sainz y en Agustín el retrato de la sexualidad es mucho más explícito. De la misma forma, la experimentación formal, ausente en *El guardián entre el centeno*, va a jugar un papel muy importante en la obra de estos autores y su reproducción del habla popular. Como muestra de ello solo hay que ver la novela de Sainz *Obsesivos días circulares* (1969), que incorpora osados elementos tipográficos para transmitir la psique escindida del protagonista.

⁹ Semejante “parricidio” recuerda los desencuentros entre Paz y los infrarrealistas, que Krauze también documenta en *Redentores*. La versión literaria de esa polémica puede encontrarse, como se sabe, en los pasajes mexicanos de *Los detectives salvajes*.

¹⁰ El primer director de ese centro cultural donde coincidían, la Casa del Lago, fue Juan José Arreola.

Como tantos maestros, la señorita Muñiz pensaba que debíamos ingresar a la literatura por la puerta gótica. Hubiera sido más sensato empezar por Mark Twain, J.D. Salinger o algún crimen apropiadamente sangriento, y avanzar poco a poco hasta descubrir que también *El cantar del Mío Cid* era materia viva. Como esto no ocurrió, pasé los siguientes años evitando todo contacto con la literatura (Villoro: 1998, 16).

Villoro termina la educación secundaria con solo dos libros leídos. *Corazón, diario de un niño* y *Aventuras del capitán Hatteras*, pero a pesar de que se conmueve con el primero y el segundo lo atrapa, se siente agobiado y no se convierte en un lector asiduo:

Me sometí a la tiranía sentimental de *Corazón, diario de un niño*; me enjugaba las lágrimas preguntándome si alguien leería eso por gusto (yo al menos estaba llorando para pasar Español). El segundo libro me cautivó como un sueño oscuro; durante semanas sólo pensé en el Capitán Hatteras y su arrebatado viaje al polo norte. La novela de Verne era una inmejorable invitación a la literatura pero algo me detuvo (Villoro: 1998, 16-17).

La relación apasionada con la literatura, así como el deseo de escribir que luego se trasmutará en vocación, llegará de la mano de un amigo, Jorge Mondragón, otro lector neófito que un buen día lo visita en su casa para prestarle un libro: “El ideal de Mallarmé se consumó en la recámara: para Jorge, el mundo se había convertido en un libro: *De perfil*, de José Agustín. No le hubiera hecho caso de no ser porque habló con un morbo fascinante” (Villoro: 1998, 17). No era extraño que aquel autor fascinara a los adolescentes de esa forma: *De perfil* es el relato de la iniciación de un joven clasemediero, también de aproximadamente quince, que acaba de terminar la educación secundaria y está por entrar al bachillerato. La novela es el relato de las aventuras que el muchacho experimenta en las vacaciones de verano, con una atención especial en su despertar sexual con una bella joven rebelde de alta sociedad, quien además es afecta al rock, en aquellas fechas de moda en México y, como pasó en Norteamérica, condenado por ciertos sectores de la sociedad como música degenerada. Todo lo anterior está contado por medio de un lenguaje cargado de humor, que reproduce el habla juvenil, al mismo tiempo que despliega un oscuro erotismo, uno de los varios retos que están por presentársele al protagonista, quien además tiene que lidiar con los problemas que plantea estudiar en una nueva escuela mucho más politizada y por lo tanto más violenta, como no pude ser de otra forma en los años previos a 1968. Sin embargo, para José

Agustín, la Ciudad de México, al igual que en los libros de su compañero Gustavo Sainz, es de nuevo una urbe excitante y laberíntica donde, cosa insólita, el tedio es posible. Semejante cúmulo de referentes, que a Villoro tenían que resultarle familiares, porque se acercaban a su vida cotidiana de entonces, terminaron por fascinarlo, porque de una forma placentera le presentan posibilidades técnicas que por su falta de lecturas le parecen prodigiosas y que más tarde recordará con su habitual comicidad: “Jorge y yo ignorábamos que se podía escribir ficción en primera persona” (Villoro: 1998, 18). O bien, la reveladora cercanía de que eso que llaman “literatura” podía tener lugar también a la vuelta de la esquina:

Hasta ese momento decisivo yo creía que un romance era “literario” si el beso lo daba un griego; los escenarios novelescos estaban tan lejos que se necesitaba un barco y un capitán desquiciado para llegar a ellos. *De perfil* ejercía la fascinación de la territorialidad: de un espacio familiar, mil veces pedaleado en bicicleta, surgía un cosmos infinito (Villoro: 1998, 18).

Luego, en esa misma ciudad donde ha crecido y descubierto al fin las posibilidades de la narrativa, aparecen las figuras literarias. Primero Juan José Arreola (quien años antes había apadrinado a José Agustín), para entonces, 1970, un consagrado de la narrativa mexicana con su libro de cuentos *Confabulario* (1952) y la novela *La feria* (1963). Villoro frecuenta la casa del maestro, un excéntrico obsesionado con el lenguaje de quien sin embargo no recibe enseñanzas propiamente literarias. Profesionalmente, Villoro se formará como sociólogo en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM-I). Sin embargo, también asistirá a talleres literarios en la UNAM, en 1973 y en 1976, como parte del taller del guatemalteco exiliado en México Augusto Monterroso. Como becario del Instituto Nacional de Bellas Artes, Villoro forma parte de un grupo muy selecto, apenas tres personas, quienes tendrán acceso a las enseñanzas de Monterroso en las instalaciones de la biblioteca de Alfonso Reyes, conocida como la Capilla Alfonsina (Villoro, 2005b: 247).

No solo las lecturas de los reivindicadores de la música rock, como José Agustín, habrían de propiciar los ambientes juveniles de los primeros libros de Villoro, quien en 1979¹¹ escribe los guiones para el programa *El lado oscuro de la luna*, que se emitía por la estación gubernamental Radio Educación. Los vínculos con la música se

¹¹ El “Apunte biobibliográfico” del sitio dedicado al autor en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, a cargo de María Asunción Esquembre, asegura que Villoro escribía guiones para el programa de rock desde 1977.

recrudescen ese mismo año, como cuenta el mismo Villoro: “fui invitado por Huberto Batis y Fernando Benítez a escribir crítica de rock en el suplemento *sábado*, de *unomásuno*” (Villoro, 1998: 9). Esas experiencias en el periodismo se volverán años más tarde materia prima de sus libros de crónicas *Los once de la tribu* (1995) y *Safari accidental* (2005).

Gracias a las gestiones de Monterroso, el manuscrito del primer libro de cuentos de Villoro llega hasta Joaquín Diez Canedo, un español exiliado en México quien había fundado una editorial, Joaquín Mortiz (la misma donde se había publicado *De perfil*). El cuentario será publicado en la “Serie del volador” después de una espera de cuatro años, en 1980. Se suceden, de esa forma, los libros de cuentos: *Albercas*, de nuevo en JM, en 1985. Un año más tarde, *Tiempo transcurrido. (Crónicas imaginarias)* y en 1989 un libro de viajes que será de interés para nosotros a propósito de la llamada “mexicanidad”: *Palmeras de la brisa rápida. Un viaje a Yucatán*. Un libro no exento de polémica por la forma en que algunos de sus lectores lo han interpretado, como una caricatura del mexicano de esa región del sureste, caracterizada por su herencia maya. Sin embargo, a nosotros nos parece que la reacción airada ante ese libro es un síntoma del vigor que tiene todavía en esos momentos la mexicanidad.

Entre 1981 y 1984, Villoro fue agregado cultural en la Embajada de México en Berlín, en la Alemania Oriental. La experiencia será relatada en una de sus crónicas, “Berlín, capital del fin del mundo” y también inspirará un cuento, “La estatua descubierta”. Hay que consignar que Villoro se educa, por influencia de su padre, el filósofo mexicano Luis Villoro, en el Colegio Alemán de la Ciudad de México, de ahí la relevancia que tendrá la literatura alemana en su vida. Además de las obras ya citadas, hay que tener en cuenta su ensayo “Las ataduras de la libertad”, acerca de la figura de Goethe, tema en el cual insistirá más tarde en el breve texto “Fausto en su laberinto”. Otra confirmación de lo anterior es su acercamiento a autores en lengua alemana como Klaus Mann o bien el austriaco Peter Handke, acerca de los cuales también ha escrito. En la misma lógica publica los *Aforismos* de Georg Christoph Lichtenberg, que es un proyecto de Villoro que se concreta en 1989, cuando selecciona, traduce, prologa y anota la edición de una antología de ese pensador¹².

¹² Véase a propósito de Alemania y Villoro “Iguanas y dinosaurios. América Latina como utopía del atraso” (Villoro, 2000a: 87), texto autobiográfico acerca de su estancia en el Colegio Alemán. También el cuento “Un pez fuera del agua” (Villoro, 1996, 22-32), ambientado en Düsseldorf.

La primera novela de Villoro, *El disparo de argón*, aparece en 1991. Una novela que ha sido comparada con la obra de Bioy Casares, una influencia ya señalada al momento de publicar el cuentario *Albercas*, en el cual incluso había algunos cuentos fantásticos en la línea del autor argentino. La combinación de una trama amorosa en un contexto amenazador, relativizado por recursos propios de la sátira, recurso que hizo célebre a Bioy Casares (sobre todo en libros como *Dormir al sol*), está presente en *El disparo de argón*. Además, se publica en la importante editorial Alfaguara, lo cual supone la entrada de Villoro en el mercado iberoamericano.

En 1993 Villoro asiste a la Universidad de Yale para ofrecer un curso acerca de “la idea de la Historia en la novela mexicana”, que antes había dictado en México, en la UNAM. Al mismo tiempo aprovecha su estancia para escuchar un curso de Harold Bloom dedicado a “la originalidad en Shakespeare” (Villoro, 2008a: 13-14).

Villoro se convierte en el director de *La Jornada Semanal*, el suplemento de *La Jornada*, entre 1995 y 1998. En esas páginas puede leerse semanalmente las columnas que en 2006 recopilará en el libro *Dios es redondo*, consagradas al deporte.

La segunda novela de su carrera es *Materia dispuesta* (1997), en la línea de su admirada *De perfil*, solo que la suya es acerca de un niño y sus años de formación, Mauricio Guardiola, quien es hijo de un arquitecto que en los ochenta es un favorito fugaz del PRI y sus obras faraónicas; además, la experimentación formal no tiene la presencia que sí tenía en el primer José Agustín.

En 1997 también se publica un texto dedicada a las artes plásticas, *Manuel Felguérez, el límite de la secuencia*. *La casa pierde* (1999) es su cuarto libro de cuentos, galardonado con el premio Xavier Villaurrutia.

En 2000 publica su libro de ensayos *Efectos personales*, que ya hemos citado a propósito de las conexiones entre el crítico y el personaje público. Vale decir lo mismo para *De eso se trata* (2007), que además tiene la particularidad de editarse primero en Chile, por la Universidad Diego Portales, de Santiago, para ser reeditado en 2008 por Anagrama. *Efectos personales* obtiene el Premio Mazatlán el mismo año de su publicación. Comienza a publicar en 2001 la columna de temas variopintos “Días robados” para *Letras Libres*, colaboración que culminará en julio de 2005, aunque hasta el presente sus ensayos y cuentos aparecen en esa revista mexicana.

La obtención del Premio Herralde en 2004 gracias a *El testigo* incorpora con mayor energía a Villoro en el mercado editorial español, en el cual no dejará de participar a partir de entonces como parte del catálogo de Anagrama.

Llamadas de Ámsterdam (2007) se publica en una editorial argentina, Interzona, lo cual significa el estrechamiento de los lazos con un país con el cual Villoro siempre había tenido contacto como lector, como lo prueban sus lecturas y comentarios acerca de Borges, Piglia, Cortázar y Bioy Casares. La novela corta originalmente había sido publicada en agosto de 2004 en *Letras Libres*, aunque en esa ocasión en forma de cuento¹³.

En 2007 se estrena en la Ciudad de México su primera obra de teatro, *Muerte parcial*, bajo la dirección de Regina Quiñones. Ediciones El Milagro, dedicada exclusivamente al teatro, la edita en 2008. Ese mismo año se vuelve el acreedor del III Premio Internacional de Periodismo Manuel Vázquez Montalbán, en Barcelona.

También en esa fecha se publica su quinto libro de cuentos, *Los culpables*, en el cual profundiza en el tema de la mexicanidad, asunto que ya había sido planteado en otros de sus libros. Gracias a él obtiene el premio de narrativa Antonin Artaud de la Embajada de Francia en México en 2008.

En 2009 se publica *La máquina desnuda*, otra colección de ensayos. El libro de crónicas de Jorge Ibarguengoitia, *Revolución en el jardín*, aparece en (2009), con la edición y el prólogo de Villoro para la editorial Reino de Redonda, de Javier Marías. Previamente, en 2002, el autor ya había coordinado una edición crítica de *El atentado y Los relámpagos de agosto*, también de Ibarguengoitia, para Galaxia Gutenberg.

Colabora en *El Periódico de Cataluña* con una columna semanal acerca de todo tipo de temas, con énfasis en la literatura y el deporte. Precisamente por su relato de las vicisitudes que rodearon el descubrimiento en México de tres mil fotografías inéditas de Robert Capa obtiene el Premio Internacional de Periodismo Rey de España en 2010.

8.8: *El miedo en el espejo* es una crónica aparecida en 2010 que narra los efectos de los terribles seísmos que habían afectado a Chile ese año. Como se encontraba en ese país sudamericano para asistir a un evento literario, fue testigo de lo ocurrido, experiencia que en su relato conecta con la vivida en 1985 en México, cuando un terremoto destruyó buena parte de la ciudad. Así, el temblor como tema se confirma en Villoro, porque en su segunda novela, *Materia dispuesta*, ya había abordado ese fenómeno para darle nuevos significados a su literatura, desde que en ese libro también tiene presencia la tragedia de 1985.

¹³ Ver *Letras Libres* n° 35, edición España.

En 2010, Villoro participa en el debate¹⁴ “Crónicas de ultramar. 200 años de independencias latinoamericanas”, donde da lectura a una crónica, “Mi padre el cartaginés”, dedicada a la militancia en Chiapas de Luis Villoro. La sede del evento, el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, la edita un año más tarde en su colección Breus CCCB, con el nombre *De Cartago a Chiapas: crónica intempestiva*.

El filósofo declara es su segunda obra de teatro, también estrenada ese año en el teatro Santa Catarina del DF, bajo la dirección de Antonio Castro. En 2011 el dramaturgo argentino Javier Daulte lleva a cabo una adaptación de la obra, que se edita en ese país con otro nombre, *Filosofía de vida*, de nuevo por el sello Interzona.

Berlín dividido (2011), fue escrito en coautoría con la argentina Matilde Sánchez. 2012 es el año de *¿Hay vida en la tierra?*, una antología de sus crónicas. A toda la labor anterior hay que sumar las traducciones de Villoro, de autores como Capote, Goethe, Greene, Heiner Müller, Gregori von Rezzori y Arthur Schnitzler.

Villoro publica en 2012 su más reciente novela, *Arrecife*, en la cual desarrolla ideas presentes en su ensayística al menos desde 1995 y de cuyo contenido hablaremos más adelante. Obtiene ese mismo año, en reconocimiento a su trayectoria, el Premio Iberoamericano de Letras José Donoso, que otorga la Universidad de Talca, de Santiago de Chile. Un galardón que en el pasado habían recibido escritores como Ricardo Piglia, Javier Marías y Jorge Volpi.

Villoro nos involucra de lleno, en clave de ficción, en asuntos que habrán de convertirse para él en constantes, como la presencia de los jóvenes, que atraviesa casi la totalidad de su obra, a veces de forma explícita, como en *Materia dispuesta*, protagonizada por un niño que luego vemos convertirse en un adulto cuyo signo más destacado es la carencia, así como su constante indiferencia; otras veces, como en *El testigo*, asistimos a la vida de un adulto, pero cuya vida está marcada de forma irresoluble por los graves acontecimientos que tuvieron lugar en su niñez y en su juventud, decisiones que no solo lo afectan a él sino que son capaces de transformar por entero las vidas del resto de los personajes, a veces de familias completas. Cuando es un niño, el protagonista de *El testigo*, Julio Valdivieso, dice una mentira acerca de un integrante de su familia y las consecuencias de su falso juicio afectan gravemente a quienes lo rodean. Nada como una mentira para impulsar una trama. De ahí que su

¹⁴ También participó Jordi Gracia, bajo la coordinación del novelista colombiano Juan Gabriel Vásquez.

narrativa de Villoro esté atravesada por la presencia de la *Bildungsroman*, que si bien no se asume por completo sí es una influencia que puede ser documentada.

Cuando se publica *La noche navegable* es 1980 y el gesto de Villoro no es baladí, en tanto que años después el indigenismo, un tema nunca resuelto en Hispanoamérica (hasta el día de hoy, como se sabe), habrá de tomar una fuerza renovada en el terreno de la política; en el caso de México, con la presencia de guerrillas con reivindicaciones indigenistas en su discurso, como el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), situación que se cita aquí porque más tarde habrá de ser tema para el Villoro cronista en “Los convidados de agosto” y “El guerrillero inexistente”, dos textos de su libro *Los once de la tribu*, de 1995, publicado un año después de la aparición del EZLN¹⁵. Lo que al joven Héctor le parece intrascendente no resulta así para ciertas fuerzas políticas del país. Aquí lo interesante es comprobar si los reparos de Héctor, el personaje de “La noche navegable”, quien es capaz de romper con las ansias *new age* de otros, son también los de su autor, como se verá más adelante. Nótese las referencias tan disímbolas del autor, que se mueve en un espectro muy amplio: ya sea dentro de las coordenadas de un movimiento indigenista en México, como el zapatismo, o bien entre los aportes de la narrativa alemana. Estamos ante un escritor de intereses muy diversos que necesariamente habrán de desembocar en un estilo cuyas resonancias también son muy variadas.

Antes habíamos mencionado cómo un estudioso de la obra del escritor mexicano, José Ramón Ruisánchez (2007: 1), ha llamado la atención acerca de la importancia que toma el contexto histórico en la primera novela de Villoro, *El disparo de argón*, que en sus palabras sería un relato pionero en cuanto a la representación de las consecuencias negativas de la entrada de México en una economía globalizada; un fenómeno que comenzaba a ser percibido precisamente a principios de los noventa, en consonancia con la publicación de la novela, a la cual, como veremos a continuación, se le puede agregar un componente “profético”, a la manera de esas distopías de la ciencia ficción¹⁶, en las cuales el mundo es la contrafigura de una tierra armónica, como se verá. México es todo lo contrario de Utopía y cabe decir lo mismo de todas esas sociedades donde la ley se diluye para dar paso a un orden mafioso y que pone en

¹⁵ Luis Villoro, el padre del autor, ha sido asesor del EZLN.

¹⁶ En la mayor parte de sus libros Villoro se ha distinguido por tener un estilo que se puede llamar “realista”, aunque la literatura fantástica no le es ajena y en su haber tiene un cuento de ciencia ficción, “La voz del enemigo” (publicado en el suplemento cultural *El Ángel* del diario mexicano *Reforma*, el 27 de enero de 2002).

peligro la existencia de sus habitantes. En 1994, México firmó el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), con Estados Unidos y Canadá, situación que según ciertas interpretaciones ha ido en demérito de la economía mexicana y por consiguiente ha favorecido notablemente a sus socios, sobre todo en el caso de EUA; por las vías del relato, Villoro se adelanta a esta situación con la historia de una empresa mexicana corrompida por el comercio internacional. El relato de la caída de esa clínica que sucumbe al tráfico de órganos no puede ser sino policiaco¹⁷ y, como se trata de Villoro, cifrada por el humor negro, que parece ser el privilegio de los antihéroes y perdedores que pululan en sus páginas.

Pero la obra de Villoro además tiene otros guiños a tradiciones más cercanas o, para decirlo de acuerdo con la alternativa que nos ocupa, hispanoamericanas. Porque si una faceta de su obra le pertenece a la narrativa alemana y a su tradición ensayística, otra es por entero argentina o, más bien, estamos ante narradores del Río de la Plata. Borges se confirma una vez más como la piedra de toque, que tiene en la literatura fantástica uno de sus buques insignias. Villoro recibirá la influencia de otros escritores afines, como Bioy Casares y desde luego Cortázar. O bien, el narrador uruguayo por excelencia, Juan Carlos Onetti. Además, en esta novela, Villoro inventa un barrio, San Lorenzo, lo cual lo integra en la misma tradición de Macondo de García Márquez, Santa María, del ya citado Onetti y el San Blas de Monterroso, entre otras ciudades hipotéticas de las letras del continente, fundadas en la estela del condado Yoknapatawpha, el escenario de la obra del norteamericano William Faulkner. De la misma forma, no puede dejarse de lado uno de los lugares míticos de la literatura mexicana, la Comala de *Pedro Páramo*, o la importancia que ha tenido la novelística del país para que se constituyera una tradición de ciudades a veces ficticias y otras veces verdaderas aunque siempre literarias, como “la región más transparente del aire”, en versión de Carlos Fuentes. En cuanto a Villoro, esa fundación de espacios se repetirá en sus siguientes proyectos. “Cuando existía la Ciudad de México”, es la primera línea de uno de sus cuentos, el ya citado “La voz del enemigo”. La invención de pueblos imaginarios es un factor de cohesión entre varios escritores hispanoamericanos, como puede verse.

¹⁷ Al momento de escribir estas páginas la industria editorial se rinde ante los réditos de la novela policiaca en general y de la sueca en particular, con autores como Stieg y Åsa Larsson, quienes se han hecho famosos en parte por recurrir al mismo procedimiento que Villoro implementa para su novela de los noventa: denunciar la corrupción de un país por medio de una trama policiaca.

Con *Materia dispuesta*, su segunda novela, el autor pondrá de relieve la corrupción del PRI, el partido en el gobierno, justo antes del terremoto de 1985, punto de inflexión para el país, como lo fue 1968. El padre del protagonista de la novela es un arquitecto corporativo que se ha beneficiado tanto de la corrupción del Partido Revolucionario Institucional como del beneplácito de una sociedad machista que aplaude sus infidelidades, mientras su hijo asume una ambigüedad sexual que según varios intérpretes de la novela resulta trascendental (Williams, 2012). Como ocurrió en su anterior novela, Villoro de nuevo construye una colonia mexicana hipotética, Terminal Progreso, espacio en el cual viven los personajes, lo cual reafirma esa voluntad por unirse a una tradición de lugares ficticios que es tan cara para las letras del continente. Además, como puede comprobarse al leer la novela, el nombre del lugar está lejos de ser fiel a la realidad, porque habría que relativizar ese progreso del cual nos hablan.

En su novela central, *El testigo*, la llamada “transición democrática” ocupará un lugar protagónico, así como sus consecuencias en la vida de la República, con la llegada a la presidencia del país de Acción Nacional. La mirada, como es de suponerse, sobre el PAN y su gobierno, es muy ácida. *El testigo* ejerce una crítica a través de la evidencia: un país que ha sido tomado por una violencia especialmente cruel, tanto así que, como puede atestiguarlo el personaje central, víctima de la tortura en una escena emblemática, nadie está seguro. Ahora el espacio fundado será apenas un pueblo miserable, Los Cominos, un antiguo bastión de la guerra de los cristeros que se arruinó después de la Revolución mexicana y cuyos habitantes viven en el rencor hacia héroes nacionales como el presidente Benito Juárez.

Como hemos dicho, a su manera Villoro relata acontecimientos clave para su país y, para llevar a cabo su proyecto narrativo, lo hace por medio de la implantación política de sus situaciones y personajes. Si la historia ya de por sí es un relato inspirado en reliquias, Villoro hace lo suyo como narrador para construir también un relato personal que nos haga entender México o al menos una de sus representaciones. Se toma como elemento vertebrador un hito en la historia de un país, en este caso México, para luego relatar los efectos que ese acontecimiento tiene en las vidas de los personajes, como queda claro en nuestro recuento. Aparecen aquí, de forma evidente, tres proyectos narrativos evidentes, tres propuestas para analizar las ideas objetivadas en los materiales literarios que, si se analizan en conjunto, nos permiten ver un período

nada despreciable de la historia nacional, que se pretende analizar en este estudio de la siguiente manera:

1) *El disparo de argón*. Inicia la aventura neoliberal con el TLC. Como si se tratara de una sinécdoque de la situación de México, de sus aspectos más corruptos, Villoro analiza una empresa mexicana situada en un típico barrio del DF, en este caso una clínica de ojos que celebra una sociedad con una compañía norteamericana. Pero el promisorio trato comercial entre las dos entidades corrompe a la mexicana y la pone en peligro, tanto así que estamos ante una trama policiaca o bien su parodia, porque aquí los detectives son tan improvisados como puede serlo un médico en apuros.

Villoro incursiona en la novela policiaca pero a la manera en la cual lo hace Cervantes con la novela de caballería y otras formas narrativas: por medio de la parodia. Esto no es para nada casual porque, como se verá, lo cómico es uno de los elementos clave del estilo de este novelista, una de las constantes de su narrativa. De ahí que la clínica sea un delirio de arquitectura *kitsch* inspirada en deidades del panteón azteca y haya un misterioso patriarca, el doctor Antonio Suárez, a quien los personajes llaman “el Maestro” y cuya inexplicable ausencia sea uno de los pilares de la historia: mientras el imperio del doctor Suárez se viene abajo y las conspiraciones se suceden unas a otras en la novela, el doctor permanece oculto.

También hay una historia de amor entre el protagonista, el doctor Balmes, quien tiene 36 años y una joven becaria de la clínica, eco de un amor pasado y que habrá de decidir su destino en la clínica.

2) *Materia dispuesta*. Villoro ahora da un salto hacia atrás y se ocupa de un período de tiempo que va desde los cincuenta hasta los ochenta, en una sociedad mexicana controlada por el PRI y su corrupción. Todo lo anterior es visto desde la perspectiva de un niño díscolo cuyos intereses ni siquiera pueden calificarse como hedonistas (debido a la vida tan desenfadada que lleva), quien describe sus años de formación y al mismo tiempo se detiene en la figura de su padre, un arquitecto que trabaja para el régimen. El período que abarca la novela está delimitado por la violencia: los temblores de 1957 y de 1985, que marcan el principio y el fin como personaje del joven Mauricio Guardiola.

Villoro sigue aquí lo explorado antes por sus consabidos inspiradores, gente como José Agustín. Por eso no es extraño que una novela como *Materia dispuesta* se deje influir por los libros de ese autor de la Onda, aunque su dinámica sea muy

diferente. Los protagonistas de *La tumba* y *De perfil* también son jóvenes privilegiados de clase media, sin preocupaciones económicas; de la misma forma, viven en la Ciudad de México y ahí tienen lugar sus aventuras. Pero tanto en sus vicios como en su intento por apropiarse de un mundo que solo ansía convertirlos en adultos responsables son radicalmente distintos de Mauricio Guardiola, perezoso y más que nada contemplativo¹⁸.

3) *El testigo*. El PAN, el narcotráfico y la intelectualidad corrupta. Ahora Villoro se sitúa por completo en el siglo XXI, cuando los problemas gestados en el siglo pasado y que se han puesto de manifiesto en sus libros anteriores estallan en una nación política en jaque por el crimen organizado. Narradores como Elmer Mendoza (*Un asesino solitario*, *El amante de Janis Joplin*) han convertido en su especialidad el relato de ese desafío que representa el hampa, en la llamada “literatura del narco” o “narcoliteratura”, así que *El testigo* participa de esa polémica. Ahora el temblor no es un movimiento telúrico que marcaba el principio y el fin de las etapas vitales de un personaje, como en *Materia dispuesta*, sino que el asunto que sacude los mismos cimientos de la sociedad es el tráfico de drogas y de vidas humanas que destruye por mero trámite, sin que las autoridades puedan hacer mucho para impedirlo. *El testigo* y otras novelas de su tipo prefiguran una crisis de ingobernabilidad. A lo anterior hay que sumarle la decadencia de una clase intelectual que, como en *El miedo a los animales*, de Enrique Serna, pacta con el crimen y lo solapa.

Otros momentos de la narrativa de Villoro también nos proponen otros modelos, otras formas de narrar México y por lo tanto Hispanoamérica, pero ya no lo hacen desde la novela propiamente dicha sino desde el ensayo que, como veremos, a Villoro le servirá como manifiesto de su programa artístico.

¹⁸ En *Lectario de narrativa mexicana* (2002) el ensayista Alejandro Toledo hará una dura crítica del Juan Villoro de *Materia dispuesta*, precisamente por el carácter de su personaje protagónico.

4. La literatura comparada y las formas de lo cómico

Decíamos, al principio de esta tesis, que nos proponemos llevar a buen término una comparación entre Villoro y los escritores que lo han precedido en la configuración de la llamada identidad colectiva, en este caso en el ámbito de México e Hispanoamérica. Desde nuestros referentes más antiguos, que son decimonónicos, precisamente cuando surge el interés por la reivindicación de la identidad nacional, hasta la segunda mitad del siglo XX, cuando Villoro comienza a publicar sus obras, hay un buen conjunto de autores que nos proponemos comparar entre sí para dar cuenta de la evolución que tiene entre ellos la representación del mexicano y sus problemas, desde sus albores hasta el presente, con la irrupción de ese tipo de inquietudes en el ensayo y la narrativa del continente. Para ello vamos a partir de los materiales literarios y la relación que se puede establecer entre ellos:

Quien propone una comparación literaria entre dos o más *obras literarias* procede en la interpretación de materiales literarios a través de la figura gnoseológica de la *relación*, determinada por dos tipos de procedimientos o modalidades. Las relaciones son operaciones interpretativas ejecutadas según dos tipos de criterios. En primer lugar, las relaciones pueden ser *isológicas* (dadas entre términos de la misma clase: de autor con autor, de obra con obra...) o *heterológicas* (dadas entre términos de clases diferentes: de un autor con una obra, de una obra con un lector, de un autor con un lector...). En segundo lugar, las relaciones pueden ser *distributivas* (dadas con el mismo valor en cada parte del todo: el impacto de una obra en una totalidad de lectores) o *atributivas* (dadas con distinto valor en cada parte del todo: el impacto de una obra en un lector concreto y distinto de los demás) (Maestro, 2010: 294).

Ahora, una comparación entre dos escritores como Fuentes y Villoro, por ejemplo, es pertinente en la medida en que pueda comprobarse de forma inequívoca que este autor conoce la obra de ese otro que lo precede en el tiempo y, si así fuera el caso, lo influye. Caso contrario habría que hablar de *poligénesis*, cuando el influjo de un autor sobre otro no puede explicarse como resultado de una lectura, sino que ambos desarrollan paralelamente una temática; en ejemplos así entre las obras “no cabe establecer relaciones directas o inmediatas de causalidad, inferencia o consecuencia,

aunque compartan rasgos comunes, que no serán fenomenológicos, sino esenciales” (Maestro: 2010).

Precisamente uno de las diferencias más notables entre Villoro y sus predecesores será su idea de lo cómico y la postura que se asume ante ello en México, donde esa modalidad de lo literario carece del prestigio que tiene en otras literaturas, como la francesa en el caso paradigmático de Rabelais. Así, Villoro encontrará en lo cómico la manifestación idónea para distanciarse de los lugares comunes de la mexicanidad, para interpretar que esta es susceptible de criticarse por medio de los mecanismos propios de la comedia y la ironía, como lo ha visto Usandizaga (2011) al momento de analizar el cuento de Villoro “Coyote”, que para ella tiene un efecto paródico precisamente en demérito de las ideas de nación y mestizaje, que así quedarían puestas en entredicho. En efecto, lo cómico será fundamental para Villoro al momento de evidenciar la debilidad estructural de la identidad colectiva en México, de ahí que nos parezca importante hacer una breve exposición acerca de “la poética de la experiencia cómica” (Maestro, 2008a: 79), para ver precisamente cuáles son las formas de lo cómico preferidas por Villoro al momento de enfrentarse con las ideas nacionalistas de sus predecesores.

Por lo tanto, debido al peso que la comicidad cobra en Villoro, nos parece importante aclarar a qué nos referimos cuando decimos que esta tendrá una especial relevancia en la evolución de la literatura mexicana que registra a este autor entre uno de sus exponentes más representativos, para lo cual reconoceremos, primero, varias formas de lo cómico y su consecuente definición. Seguiremos para ello a Maestro (2008a) en su estudio de las formas de lo cómico, en el cual él considera las principales teorías al respecto, ya sea desde Aristóteles y Bajtín hasta el ámbito de la fenomenología y el psicologismo con Freud. Para empezar, distinguiremos entre el ingenio y lo cómico: “el ingenio es una cualidad personal y subjetiva, y lo cómico es una experiencia social, dada en términos materiales y formales, y que puede y debe ser analizada mediante conceptos” (Maestro, 2008a: 81). Hemos venido insistiendo en la importancia del contexto social para entender a Villoro, porque sus narraciones remiten a problemas muy concretos y persiguen efectos cómicos que están íntimamente relacionados con asuntos por completo identificables, todo ello sin perjuicio de los referentes de Villoro al ámbito de otras literaturas, no necesariamente en español.

Así, vamos a ver que esa comicidad se concretará a través de un determinado conjunto de formas: “la materia cómica se objetiva formalmente en la literatura a través

de las formas de la caricatura, el carnaval, el chiste, el escarnio, lo grotesco, el humor, la ironía, la parodia y el ridículo, y que tales formas persiguen un efecto, que es la risa” (Maestro, 2008a: 81). Surgen, por lo tanto, varias interrogantes: ¿cuáles de esas formas de lo cómico tienen recurrencia en la narrativa de Villoro?, ¿qué consecuencias tiene el uso de ellas en la postura del autor frente a conflictos muy específicos del imaginario en México e Hispanoamérica?, ¿de qué manera todo lo anterior lo distingue de sus antecesores y de sus contemporáneos? En una literatura marcada por la solemnidad, ¿cómo puede explicarse la inclinación de Villoro por la comedia? Antes de responder a esas preguntas vamos a consignar una definición de lo cómico de acuerdo con los criterios a los cuales remite nuestro análisis:

[...] lo cómico es el efecto risible provocado por la dialéctica —nunca dolorosa o amenazante para el sujeto que ríe— entre la materialización de los hechos tal como éstos han tenido lugar frente a las convenciones sociales y la materialización de los hechos tal como éstos deberían haber tenido lugar de acuerdo con las convenciones sociales (Maestro, 2008a: 81).

Por lo tanto, vamos a ver que lo cómico es fruto de la relación conflictiva entre los personajes y la manera en que estos son juzgados en la sociedad de acuerdo con determinada moral, desde luego no exenta de consecuencias; en la magnitud de estas muchas veces encontraremos la forma de distinguir entre una forma de lo cómico y otra:

Sitúo, por tanto, la esencia de lo cómico en la dialéctica entre el ser y el deber ser —de modo que ser equivale a una materialidad consumada no sólo físicamente, sino también psicológica y conceptualmente—, es decir, entre lo que alguien es realmente y lo que debería ser —pero no consigue ser dadas sus limitaciones, con frecuencia inconscientes o incontrolables— en una determinada situación, la cual lo convierte en sujeto involuntario de una experiencia cómica (Maestro, 2008a: 82).

Vamos ahora a ver en qué consiste cada una de las principales formas de lo cómico que antes hemos enunciado, para a lo largo de nuestro análisis conocer cuáles de ellas están presentes en Villoro y con qué consecuencias. Para empezar, la caricatura, que sería “la expresión iconográfica (o verbal) sintética de una serie de rasgos que se intensifican y exageran con el fin de comunicar un determinado sentido o conjunto de características” (Maestro, 2008a: 82). Un estudioso de la obra de Villoro, Jorge Carrión (2012), habla de cómo en la crónica de Villoro el extranjero es conceptualizado como una caricatura, en el contexto del choque cultural y el multiculturalismo.

El carnaval es un concepto muy citado en este tipo de análisis y más tarde vamos a ver cómo en el contexto de las meditaciones acerca de la identidad nacional se hace referencia a él, como cuando Paz desarrolla la importancia de la fiesta en el ámbito de lo mexicano. De nuevo con Maestro (2008a), vamos a entender el carnaval de la siguiente forma:

El carnaval se conceptualiza como aquella representación en la que los valores de una sociedad, codificados oficialmente como serios, se manifiestan invertidos en un sentido cómico, paródico y grotesco, que se proyecta por igual sobre todas las clases sociales, sin discriminación, ni consideración, ni respeto de ningún tipo (Maestro, 2008a: 83).

Otras formas no ofrecen mayor complicación, como es el caso del chiste, “expresión verbal o iconográfica de ingenio irónico, crítico o humorístico” (Maestro, 2008a: 83). En cambio otra de las formas de lo cómico, el escarnio, lo vamos a distinguir de la sátira. Comenzamos con la definición de la primera de estas formas, el escarnio:

El escarnio se concibe como aquel ejercicio de burla que se ejecuta y practica de forma violenta con intención de ofender moralmente. La persona que se convierte en sujeto de escarnio sufre la burla, más o menos agresiva, de un grupo humano que lo desautoriza personal y socialmente. Esta reprobación o desautorización es moral, desde el momento en que son las normas del grupo escarnecedor las que sirven de código de referencia para justificar y ejercer la burla afrentosa contra un individuo que disiente de tales normas (Maestro, 2008a: 83).

Sin embargo, el escarnio luego tiene consecuencias éticas porque repercute en el individuo, quien sufre la burla de los demás y en el límite bien puede ser destruido (como, nos parece, ocurre en la obra de Kafka). En esta última consecuencia radica el hecho de que la sátira no se confunda con el escarnio, como se verá en un momento.

Otra forma de lo cómico es lo grotesco: “la yuxtaposición o integración irresoluble y conflictiva entre una experiencia risible y un elemento incompatible con la risa, el cual es, sin embargo, parte esencial en la materialización y percepción sensorial de esa experiencia cómica” (Maestro, 2008a: 84). En cuentos como “Coyote” veremos que lo cómico se manifiesta de esta forma, con un patente desencuentro entre ciertos fenómenos (la pobreza de los indígenas, por ejemplo) y la reacción que provocan, por completo fuera de lugar, lo cual es registrado por el narrador. Eso nos servirá para

plantear como Villoro ridiculiza a los intelectuales en ese y en otros cuentos, porque son precisamente ellos y los artistas quienes tienen esas reacciones grotescas ante determinadas situaciones que exigirían otra conducta.

En esta tesis no hablaremos del *sentido del humor* en general, al cual normalmente se alude para incluir las variadas formas de lo cómico que hemos venido explicando, sino que insistiremos en el humor como una más de esas formas:

Aquí lo consideraré como aquella expresión cómica que incluye al artífice como intérprete subversivo de su propia experiencia. En el humor, el intérprete está formalmente implicado en el artificio de la experiencia cómica, al subvertir conceptualmente las consecuencias materiales de su experiencia personal. El humor es una experiencia cómica en la que el artífice de lo cómico se convierte en su intérprete principal, que no será un intérprete cualquiera, sino un intérprete formalmente subversivo y transgresor de hechos que se plantean o se presumen como realidades materialmente consumadas. El ejemplo es conocido: un preso condenado a muerte pregunta cuándo le van a ejecutar. «El lunes», le dicen. A lo cual responde: «¡Buena forma de empezar la semana!» (Maestro, 2008a: 84).

Ya hemos dicho que Usandizaga (2011) ve en la ironía uno de los recursos más trascendentes en Villoro. Una ironía que le permitirá, según Usandizaga, criticar proyectos de cohesión por medio de la identidad colectiva. Para nosotros la ironía será:

[...] la expresión de un discurso en el que los sentidos intencional y literal difieren con el fin de provocar una interpretación crítica o humorística. El autor de la ironía siempre expresa lo que siente, pero comunicándolo de modo intencional, nunca de forma literal. La ironía expresa siempre lo que su artífice siente o piensa, pero sin declararlo literalmente (Maestro, 2008a: 84).

En otros momentos de su obra, por ejemplo en *El testigo*, Villoro recurrirá a la parodia, “la imitación burlesca de un referente serio”. Además, es importante aclarar cuáles son los elementos que intervienen para la materialización de la parodia:

En una parodia es imprescindible distinguir los siguientes elementos: artífice (idea o diseña la parodia), sujeto (la interpreta), objeto (o referente serio degradado y parodiado) y código (sistema de referencias o códigos que hace posible la degradación del objeto parodiado, esto es, lo que permite interpretar la acción de un sujeto como burla de un objeto o referente serio) (Maestro, 2008a: 85).

También el ridículo lo vamos a interpretar aquí como una más de las formas de lo cómico, cuando implica la devaluación de lo que en una determinada sociedad se considera aceptable y correcto: “será identificado con aquella experiencia cuyos contenidos se perciben e interpretan como ajenos e inferiores a lo normativo, ortodoxo o convencionalmente respetable, y por ende susceptible de convertirse en objeto de burla”. Por lo tanto, el ridículo es tal porque choca directamente con una idea de razón imperante (Maestro, 2008a: 85).

Antes hemos dicho que evitamos confundir el escarnio con la sátira. La sátira “es la expresión de una experiencia cómica determinada formalmente por la agudeza crítica, mordacidad y acritud de su artífice”, cuyo objetivo es ridiculizar, desde criterios morales, es decir, desde las normas establecidas por un grupo dominante, un determinado referente o arquetipo socialmente reconocido (Maestro, 2008a: 85-86). Como habíamos advertido, la sátira es exclusivamente moral, porque a diferencia del escarnio no tiene las consecuencias que se derivan de la agresividad de este, que afecta de forma física y psicológica al blanco del escarnio (Maestro, 2008a: 86).

Además de la risa, la sátira provoca otra reacción, el desagrado ante “la realidad social que deja críticamente al descubierto”. Sin embargo, no estamos ante dos reacciones incompatibles, sino “conjugadas e inseparables”:

En el caso de lo grotesco, estas dos reacciones simultáneas se presentan como incompatibles, mientras que en el caso de la sátira se presentan conjugadas e inseparables. Además, la sátira opta por privilegiar determinados valores: considera «buenos» a unos sujetos, y a otros, de los que se burla, los considera «malos». Lo grotesco suele ser anti-racional e ideal, y la sátira suele ser muy racional y muy crítica (Maestro, 2008a: 86).

Con base en este armazón teórico acerca del humor, tan importante en Villoro, vamos a ver cómo este escritor participa en el debate acerca de la identidad colectiva en México, donde cobra un vigor muy característico. De ahí que insistamos en el perfil subversivo que tiene esa aplicación de las formas de lo cómico en un país que en su literatura no ha privilegiado la búsqueda de la risa. Lo anterior ocurre aunque haya, con Villoro, varios escritores que insisten en promover la burla de determinados valores, antes intocables.

4.1. Jorge Ibargüengoitia como paradigma

En este apartado vamos a dar cuenta de las ideas de Villoro acerca de lo cómico, que conocemos por la interpretación que hace de la obra de Jorge Ibargüengoitia, precisamente el autor paradigmático en este sentido, desde el momento en que con sus cuentos, novelas y crónicas se encargará de desmontar los mitos de la identidad nacional, que para él estaba cifrada en las imágenes contradictorias del santoral de los héroes. Es decir, establecemos en Ibargüengoitia el modelo de Villoro desde que este es uno de sus lectores más aplicados. Por lo tanto, en los textos que ha escrito acerca de Ibargüengoitia, “El diablo en el espejo” (2002) y “El cronista en su jardín” (2008), podemos encontrar una tentativa de sistematización de lo que Villoro entiende por lo cómico, lo cual implica el esbozo de una teoría, dado el carácter ensayístico de los textos, en los que gravitan ideas como la ya citada a propósito del carácter absurdo de promocionar ciertos iconos por su pretendida importancia para el mexicano. Así se encarga de explicarlo el mismo Villoro en su análisis de este influyente escritor nacido en Guanajuato, un estado de México en cuyas fiestas populares se quiere ver muchas veces la esencia de la mexicanidad (con Jalisco y el DF), por estar ligado a las guerras de Independencia:

[Ibargüengoitia es] el cronista rebelde de una nación avergonzada de su intimidad e incapaz de ver en su Historia otra cosa que próceres de bronce. Para el escritor guanajuatense, los héroes no se forjan en el cumplimiento del deber sino en los avatares de su muy humana condición. Más de una batalla se ha ganado porque un general deseaba almorzar su guiso favorito en cierta hostería de la ciudad ocupada. La satisfacción de los deseos más nimios y los insondables azares provocan las peripecias que los políticos y la costumbre transforman en epopeyas (Villoro, 2002a: XXIII).

El culto a los héroes o a la personalidad del líder de turno, como queda ejemplificado durante el rigor del régimen presidencialista del PRI y sus variantes, será uno de los componentes de los años de los gobiernos revolucionarios, durante los cuales Ibargüengoitia escribirá sus obras. De ahí la siguiente referencia de Villoro a la presencia de iconos como el maíz y la Revolución: “Nuestro tráfico ha sido interrumpido por mazorcas gigantes que evocan la creación del hombre mesoamericano y caballos en estampida que recuerdan cargas revolucionarias. El denominador común de estos adornos colosales es *la seriedad*” (Villoro, 2002a: XXIII) (Las cursivas son

nuestras). Por lo tanto, como puede verse, Villoro realza la solemnidad del discurso revolucionario que imperó en México durante varias décadas, con la Revolución, que luego habrá de ser contrastado precisamente por la irrupción de Ibarguengoitia, autor atípico en unas letras con una tendencia natural al patetismo. Ibarguengoitia, sin embargo, no es el único, como podemos comprobarlo en la obra de Arreola, donde lo cómico tiene un papel primordial. Sin embargo, Ibarguengoitia se convertirá en el principal reivindicador de la desmitificación en un ámbito tan solemne como el mexicano, marcado por la tragedia de la Revolución o la represión de 1968. De ahí que Ibarguengoitia haya sido llamado “la otra cara de Rulfo” (González Rodríguez, 2009), como puede verse en las notas periodísticas que, con cuentagotas, aparecen en los periódicos españoles y en las cuales se llama la atención acerca de este autor como un olvidado del *boom* (Calderón, 2012), por la enorme relevancia que los autores de esa promoción habrían tenido en el siglo XX, al grado de eclipsar la obra de otros muchos, entre ellos Ibarguengoitia. Va a ser Villoro, precisamente, uno de sus más aplicados promotores, quien lo difunda con especial ahínco, con las ediciones críticas de sus crónicas, *Revolución el jardín*, una de sus novelas más polémicas, *Los relámpagos de agosto* y de una obra de teatro, *El atentado*; estas dos últimas obras ambientadas en la última etapa de la Revolución mexicana.

Ibarguengoitia, como nos dicen, bien puede ser un olvidado del *boom*, aunque el autor de *La ley de Herodes* es incompatible con los intereses de los escritores tutelados por Carmen Balcells, como menciona Villoro. Además, a Ibarguengoitia no se le puede emparentar con los autores de la novela de la Revolución, que representan el conflicto armado con una “visión dramática”, porque desde *Al filo del agua* hasta *La muerte de Artemio Cruz* la contienda “se celebra y critica con inmenso respeto”. En cambio, Ibarguengoitia “la retrata con el agudo lápiz de la ironía y se opone a la visión que los narradores del *boom* ofrecen del pasado latinoamericano” (Villoro, 2002a: XXIV). ¿Y cuál es esa visión?:

A diferencia de Carpentier, Roa Bastos, Fuentes, Vargas Llosa o García Márquez, Ibarguengoitia no se interesa en la cara oculta de los acontecimientos (las tramas profundas tergiversadas por los ideólogos del poder); para él, la Historia es siempre un disparate, un colosal acto fallido. Este ataque frontal a las gestas sociales lo apartó, no sólo de la noción de «intelectual comprometido», tan en boga en los años sesenta, sino de la estética dominante en la narrativa latinoamericana, que emprendía a través de la novela el recuento alterno,

seguramente más verídico, de episodios velados y silenciados por una larga sucesión de gobiernos autoritarios (Villoro, 2002a: XXIV).

Hay que notar que Villoro anota la postura de Ibarguengoitia como un gigantesco acto de rebeldía que bien puede haber sacrificado los mecanismos críticos del *boom* que, como se sabe, ofrecen un diagnóstico muchas veces de gran importancia para interpretar los problemas sociales de la época, como ocurre con el caso emblemático de *Conversación en La Catedral*. Sin embargo, esa fue una de las causas de que a Ibarguengoitia se le interpretara en clave exclusivamente hedonista: “En pocas palabras, el asunto de *El atentado* y *Los relámpagos de agosto* contribuyó a la maniquea definición del autor como un humorista que incendia monumentos y ve la Revolución como el capricho de unos imbéciles que, para desgracia del país, también son generales” (Villoro, 2002a: XXIV). Así, nos enteramos de que el autor “no puede tomar en serio al país surgido de la Revolución”, sobre todo por la violencia inherente al movimiento y que él interpretaba como absurda: “leyó una historia patria intensamente contradictoria, que celebraba por igual a quienes vivieron para asesinarse”, con una conclusión necesariamente negativa de la guerra entre facciones que precedió al nacimiento del régimen: “La ideología de la Revolución es el acta de reconciliación póstuma de quienes se odiaron en el frente de batalla”. En *El atentado*, por ejemplo, Ibarguengoitia enfatiza determinadas pasiones humanas de sus personajes, como en el retrato de Álvaro Obregón, quien es el héroe de la Revolución cuyas palabras finales tienen que ver con su apetito y no con la gloria de la épica nacional: “El general incansable, que tituló sus memorias como *Ocho mil kilómetros en campaña*, cae sobre un mantel manchado de salsa borracha, pensando en unos deliciosos frijolitos. La escena sella el pacto del escritor con la parodia” (Villoro, 2002a: XXV).

Queremos llamar la atención aquí sobre la forma en la cual Villoro se interesa por las distintas variedades de las formas de lo cómico acerca de las cuales nos extendimos antes: ironía, carnaval, humor, aunque el mexicano tenga otra forma de sistematizarlas: “La inteligente distancia de la ironía transforma los desastres nacionales en risibles desventuras. Esta operación exige que las bromas tengan una carga crítica pero no ultrajante; en cierta forma, las burlas redimen a sus sujetos” (Villoro, 2002a: XXV). Villoro aquí alude a la necesaria diferencia entre el escarnio que, como ya hemos explicado, tiene un efecto ultrajante, y la sátira. Ibarguengoitia mantiene “el tenso equilibrio entre el sarcasmo corrosivo y la comprensión por vía del humor” (Villoro, 2002a: XXVI).

La empatía con las criaturas parodiadas puede ser tan fuerte que «el humor tiene que cuidarse de no acabar fortaleciendo aquello que quiere desmontar», apunta Guillermo Sheridan. Los revolucionarios de Ibarguengoitia son seres moralmente deleznales; sin embargo, se humanizan al obedecer a sus instintos primarios y al demostrar su incompetencia. Ignacio Corona encuentra una certera definición para este trato: «afecto antagónico» (Villoro, 2002a: XXVI).

Ibarguengoitia se ocupa de contar la historia de la transición revolucionaria, que de la lucha armada pasaría a la institucionalización, “de la política de las armas a la política de las instituciones, la pesadilla oficinesca que determinaría el México posrevolucionario”. Una evolución que el crítico resume en la conocida afirmación de Marx acerca de Hegel: «El *dictum* de *El 18 brumario de Luis Bonaparte* se cumple cabalmente en el ocaso de la Revolución: la tragedia se repite como comedia. Los generales que se ampararon en lemas como “Tierra y Libertad” son sustituidos por intrigantes en perpetua confusión que amenizan los convites a balazos» (Villoro, 2002a: XXVI).

Ya hemos dicho que en “El diablo en el espejo” Villoro presenta una tentativa de sistematización de lo cómico, con referencias a la ironía y otras formas, como el caso del carnaval, que aquí usa en el mismo sentido que señalamos antes, porque en el retrato poco favorecedor de sus personajes Ibarguengoitia no respeta ni siquiera a los políticos más poderosos de la historia de su país: “El vertiginoso cambio de escenas mezcla lo público y lo privado, y muestra los rincones donde todo se decide, la tramoya que, de acuerdo con la convención teatral (y política), debería permanecer oculta. Ninguna farsa supera a la presunta naturalidad de nuestra clase política, ese carnaval descubierto de repente” (Villoro, 2002a: XXVI-XXVII). O bien, a continuación, cuando Villoro señala que la parodia es una de las formas dominantes en la obra del autor de *Los relámpagos de agosto*. Sin embargo, lo más importante es que se parodia la lucha armada reivindicada por el régimen, la Revolución: “En la parodia de la lucha armada, el escritor encontró su estilo dominante y su temple desmitificador. La iconografía exaltada por el cine, el muralismo y la novela de Revolución se transformó en sus páginas en teatro de cámara, el salón donde los amigos beben el coñac dejado por el difunto (Villoro, 2002a: XXVIII).

La reflexión de Villoro acerca del papel de Ibarguengoitia en las letras de su país señala la existencia de prácticas muy acendradas que suponen una relación conflictiva

con lo cómico, a pesar de que la risa supondría disminuir la carga que supone una cultura oficial solemne:

El gozo mexicano suele ser un recurso compensatorio en los momentos trágicos. Como las calaveras de azúcar que llevan nuestro nombre o el pan de muerto que comemos el 2 de noviembre, el humor endulza, ayuda a sobrellevar el entierro, la boda forzada, el informe de gobierno. Nuestras atávicas costumbres necesitan de la risa, pero le conceden un papel de excepción, desmesuradamente serio, el último gesto social ante las crisis (Villoro, 2002a: XXIX).

Ibargüengoitia es una excepción en un país donde lo cómico es desplazado por otras manifestaciones literarias. Ya habíamos citado el caso de Arreola, un nombre al cual es necesario acompañar de otros, quienes también han aprovechado las formas de lo cómico en México, que Villoro recoge para ser contrastados con algunos de los títulos emblemáticos del patetismo que se fomenta en las letras de ese país:

De cualquier forma, no por significativas, las excepciones literarias (López Velarde, Novo, Pellicer, Torri, Arreola, Monsiváis, Agustín) dejan de serlo. Basta revisar los títulos de obras emblemáticas de nuestra cultura para atestiguar su condición herida: *Muerte sin fin*, *El hombre en llamas*, *Los olvidados*, *La noche de los mayas*, *Pedro Páramo*, *El luto humano*, *El laberinto de la soledad*, *Los días enmascarados*, *El peñón de las ánimas*, *Corona de sombras*, *Nostalgia de la muerte* (Villoro, 2002a: XXIX).

Más adelante, Villoro cita algunos de los textos clásicos acerca de la parodia, como los referentes al posmodernismo que ha popularizado Linda Hutcheon, que el autor recoge en su exposición acerca de lo cómico en Ibargüengoitia quien, como hemos citado, se caracterizaría (según uno de sus intérpretes, citado por Villoro) por su “afecto antagónico” hacia los supuestos próceres de la historia de México. De ahí el sentido que Villoro quiere darle a la parodia en Ibargüengoitia: “La parodia, según señala Linda Hutcheon, implica una relectura: se distorsiona un referente que el lector conoce” (Villoro, 2002a: XXXIV). O bien, de una forma mucho más desarrollada, lo que afirma a continuación:

La parodia se apropia en forma polémica de la tradición; es su prolongación crítica; no pretende destruir a su modelo sino darle una segunda oportunidad a través de la risa; lo que fracasó en serio puede ser llevadero, y aun entrañable, a través de la comedia. El éxito del género depende, en buena

medida, de que la recreación irónica adquiriera entidad propia y se desmarque de su motivo original. «La parodia es una repetición con distancia crítica –escribe Hutcheon–; implica más una diferencia que una semejanza» (Villoro, 2002a: XXV).

De gran importancia es la postura de Ibarguengoitia acerca de la historia oficial, que el autor critica por medio de una versión alterna que reclama su lugar como burla de la Revolución:

Las revoluciones modifican la realidad pero también la forma de representarla. Con el tiempo, la ideología dominante y los discursos alternos (de las versiones de los derrotados a la interpretación de los historiadores) se disputan la conquista del imaginario social. [...] *Los relámpagos de agosto* se mofa de la manera en que fue contada la Revolución. Ibarguengoitia se interesa por hechos risibles pero sobre todo por la amañada interpretación que de ellos hacen sus protagonistas, y orienta sus baterías contra un enorme disparate nacional: el heroísmo autoproclamado, esa grandeza que sólo comparte quien la enuncia (Villoro, 2002a: XXXV).

Entre los personajes de Ibarguengoitia hay un recurso muy abundante que Villoro llama humor aunque aquí lo vamos a relacionar más bien con el ridículo y acaso con la ironía: «El humor de *Los relámpagos de agosto* debe percibirse como involuntario y hacer del autoelogio una condena: “Mi honradez a toda prueba, que en ocasiones llegó a acarrearle dificultades con la policía”... “mi simpatía personal, que para muchas personas envidiosas resulta insoportable”» (Villoro, 2002a: XXXVI).

Hay, en efecto, un ridículo cada vez más oprobioso porque los personajes no parecen percibir que en su intento por excusarse cada vez se hundan más:

Los personajes levantan inventario de sus encantos, sus magnas virtudes, los gestos augustos que miran en la superficie de azogue. Poco a poco, lo que dicen cobra otro sentido. La perorata del autoelogio cambia de signo. La intención del personaje no coincide con su voz profunda. El diablo de la parodia se ha hecho cargo del espejo. Queriendo enaltecerse, las voces se inculpan (Villoro, 2002a: XXXVII).

Vamos, por lo tanto, a señalar cuando eso ocurra en los libros ya no de Ibarguengoitia sino de Villoro, su discípulo, porque ambos convocan el poder subversivo de la risa en tanto que es capaz de ajusticiar a los poderosos, lo que Villoro

llama “la materia prima de la aventura literaria de Jorge Ibargüengoitia”, de acuerdo con esta cita de Sergio Pitol también a propósito del narrador guanajuatense:

La risa nos desliga del poder, la risa termina por desprestigiarlo. Las desdichas de aquellos militares de horca y cuchillo nos regocijan. Se trata de un movimiento inicial de desacralización que convierte al fin a los grandes en caricaturas, en fantoches grotescos, en cuadrúpedos, y nos permite palparlos en su íntima inepticia (apud Villoro, 2002a: XXXVIII).

Un recurso de Ibargüengoitia que Villoro relaciona con autores de otras literaturas, como Italo Calvino, uno de los integrantes del jurado que otorgó a *Los relámpagos de agosto* el Premio Casa de las Américas, la más importante distinción recibida por el autor. En ese entusiasmo de Calvino, Villoro ve una identificación del italiano con Ibargüengoitia, porque ambos se distinguieron por su “trato irónico al pasado”. Villoro cita el caso de *El barón rampante*, también un intérprete subversivo de la historia:

Su barón ve poco y está aislado; consecuente con la regla que se ha impuesto, narra desde una irónica distancia. Ibargüengoitia comparte la idea de que toda visión de la historia es sesgada, forzosamente subjetiva, pero trabaja en otro registro. Sus pretenciosos personajes se asumen como testigos irrefutables, hablan sin sombra de duda, ignoran que pueden equivocarse. El narrador los ve de lejos, consciente de que los hombres que se creen históricos no saben lo que hacen. Juego de escepticismo, la obra de Ibargüengoitia permite que hablen los embusteros y nos divirtamos al no creerles (Villoro, 2002a: XXXVIII).

En otro de sus ensayos acerca de Ibargüengoitia, “El cronista en su jardín”, Villoro insiste en las razones que habrían supuesto la marginación del autor de *El atentado*, atípico en una cultura que de una forma u otra rendía tributo a ciertos componentes intocables de la historia patria:

Una sabiduría tranquila rige el temperamento de Ibargüengoitia. Su sentido común se desmarca de los entusiasmos ideológicos de la época. Visto en retrospectiva, resulta más lúcido que la mayoría de sus contemporáneos. Pensemos, por ejemplo, en una obsesión de la cultura mexicana: la identidad como una sucesión de máscaras surgidas de mitos fundacionales, la certeza de que hay un modo específico de ser mexicano, ajeno a otros pueblos (Ibargüengoitia, 2008: 16).

Estas afirmaciones de Villoro nos sirven para introducir precisamente sus ideas acerca de la identidad nacional como artificio, un planteamiento cuyo desarrollo continúa. Vamos a ver que Ibargüengoitia (y Villoro con él, eso es lo fundamental) no se desliga por completo de México (la caricatura de la identidad nacional no agota la idea del país); al contrario, es crítico con esas actitudes, así como igualmente señala esos fenómenos que tan detalladamente hemos descrito a propósito de la relevancia de lo prehispánico en la cultura oficial:

Para Ibargüengoitia, repudiar las raíces es artificioso («todos somos sitios arqueológicos»), pero también lo es interpretar nuestra conducta a partir de señales sacadas de la noche de los tiempos: «La tendencia a explicar los problemas sociales y políticos del México actual refiriéndose al pasado prehispánico es, además de un actividad bastante estéril, una fuente de símiles inexactos porque nuestros funcionarios tienen más que ver con la mercadotecnia y Walt Disney que con el imperio azteca».

Enemigo de toda inflación teórica, Ibargüengoitia se expresa a través de historias donde lo «mexicano» es evidente pero la mirada del narrador tiene algo de excéntrico (Ibargüengoitia, 2008: 16).

Vamos a concluir este análisis de Ibargüengoitia visto por Villoro con un llamado de atención acerca del impacto que lo cómico implica en una cultura primordialmente patética como la que se ha fomentado en México:

Admirado por los lectores, careció de respaldo crítico y académico en un país convencido de que el humor es poco profundo y, en consecuencia, no define prestigios. Las grandes obras de la cultura mexicana han tenido un tono desgarrado. Las sangrantes mujeres de Frida Kahlo y los extenuados peregrinos descalzos de Juan Rulfo son figuras emblemáticas de una cultura donde la intensidad rara vez se asocia con la risa (Ibargüengoitia, 2008: 17).

Villoro se refiere a uno de los cuentos de Rulfo, “Talpa”, que por el fervor religioso de los personajes, además acosados por la culpa y un deseo tan potente como señalado, bien puede servir de ejemplo de ese *pathos* acerca del cual tanto se ha insistido. De esa forma, a partir de la comparación que hace Villoro entre la tradición solemne y la que representa Ibargüengoitia, se puede hablar de una relación aislada, en tanto que se establece una comparación entre la obra de este escritor especializado en las formas de lo cómico y las manifestaciones artísticas precedentes, en las cuales no puede encontrarse un interés tan marcado y recurrente.

En Villoro puede comprobarse el papel preponderante de lo cómico, puesto al servicio de una burla sistematizada del uso ideologizado de la cultura y de la identidad colectiva, en un contexto donde el escepticismo se asocia con la postmodernidad y su papel en la deconstrucción de los grandes relatos. Sin duda, Villoro contrasta con las interpretaciones totalizadoras de la cultura mexicana y sus clasificaciones. Sin embargo, no llega a los extremos de Jorge Volpi (2006), quien en varias ocasiones ha propugnado por una homogenización de la producción literaria del continente y aun del orbe, en su intento por desmitificar el gran relato del *boom* como culmen de la narrativa del continente; una narrativa cuya cohesión Volpi niega, para privilegiar la emergencia de nuevos escritores que se desatienden de la importancia de criterios nacionales o transcontinentales. En contraste con su coterráneo, Villoro aprovecha de manera explícita las estructuras editoriales y las ventajas lingüísticas de la hispanidad, que aquí demuestra su eficiencia como gran relato en plena postmodernidad, y uno especialmente saludable.

5. El problema de la identidad en el contexto del hispanismo

Comentábamos antes que la identidad de América se dice de muchas maneras, algunas de ellas en franca contradicción entre sí, todo ello en medio de la notable impronta de la cultura como relato unificador de determinadas geografías. La riqueza del rótulo “identidad” es tal que no resulta sencillo dar con su sistematización, de forma que puedan apreciarse las diferentes maneras que hay de concebirla. Vamos a hacer un recorrido por varias de las formas tentativas en que la identidad ha sido problematizada, para poner de manifiesto las semejanzas y desde luego las enormes diferencias que plantea configurar el problema de este fenómeno, abordado desde una cantidad enorme de coordenadas. Nuestro análisis es una selección de ese conjunto de acercamientos, sobre todo cuando estos se relacionan de una forma muy íntima con la literatura, de tal modo que nos interesa recurrir a la identidad para plantear precisamente los referentes culturales de Hispanoamérica como problema y la forma en que éste se refleja en la obra literaria de Juan Villoro.

Manuel Maldonado Alemán¹, por ejemplo, ha llevado a cabo una exposición del problema que aquí planteamos. Así, en su estudio ocupa un papel central su empeño en la representación del pasado como una tarea que correspondería a los escritores, en quienes este autor ve una forma de cristalizar la memoria individual y colectiva, lo que para él es una “crítica de la historia”:

Gracias a la experiencia vital, que es biográfica, a la imaginación y al recuerdo, el escritor reconstruye no sólo lo que es o fue, sino también lo que pudo haber sido, y configura, con ello, una historia virtual que muestra las circunstancias que pudieron ser diferentes (Maldonado, 2009: 9).

Para este autor ese ejercicio no es para nada neutral, sino que el escritor toma partido en su reconstrucción de un determinado pretérito: en el caso del estudio de Maldonado, el replanteamiento de la realidad cultural de Alemania después de la caída del muro de Berlín y de la reunificación. En 1989, hay “un cambio de paradigma

¹ El autor expone estas ideas en una obra dedicada al caso específico de la identidad cultural de la Alemania de postguerra, así como a la que resultó de su proceso de reunificación. Sin embargo, pensamos que lo que dice es una exposición de lo que entiende por “identidad” susceptible de ser aplicada a la situación de otros países y culturas, por la relevancia que ha tenido no solo para la historia de Europa el caso alemán; además, como hemos explicado, Villoro formó parte del servicio diplomático de México en Alemania, precisamente en los años del muro de Berlín y el espionaje sistemático de múltiples ciudadanos, el mismo Villoro entre ellos.

cultural y literario” que se consolida con la consecuente unión alemana (Maldonado, 2009: 9). Surge así una narrativa que reflexiona acerca de la problemática nacional de ese país y, a decir del autor, contribuye a la conformación de una cierta identidad que a veces puede ser individual y en otros momentos responder a los intereses de una colectividad (Maldonado, 2009: 10), como el mismo autor explicará más adelante.

Además, Maldonado llama la atención acerca de la importancia de analizar todas las implicaciones de lo anterior, porque al estudiar las obras literarias en retrospectiva puede descubrirse qué períodos de la historia se representan preferentemente en ellas, de la misma forma que otras épocas quedan en el olvido o son marginadas de una forma deliberada. O bien, ¿quién es el encargado de recordar y de qué forma se lleva a cabo esa exploración del pasado? ¿Qué sentido tiene ese acto de recordar y a qué iniciativas responde? Preguntas que a Maldonado no le parecen para nada baladíes, al contrario, en la respuesta de las mismas estarían construyéndose determinados modelos de identidad.

Otra de las preguntas que Maldonado plantea nos parece de una gran importancia: qué estrategias y recursos narrativos se aplican en las obras literarias cuando estas representan el tiempo pasado (Maldonado: 2009: 10). A la luz de lo anterior, piénsese por ejemplo en la importancia que tiene el aspecto técnico para narradores decimonónicos como Proust², por ejemplo, con sus célebres digresiones. O las descripciones sumamente extensas que pueden encontrarse en *Los miserables*, por ejemplo. Esos ejercicios de memoria, llevados a cabo con determinadas técnicas narrativas, contrastan luego con el monólogo interior o con otras formas de contar identificadas con la vanguardia. Nos parece que esa es una de las conclusiones que puede extraerse de la importancia que Maldonado da a la memoria ligada a una forma literaria en particular, porque, desde luego, las implicaciones de la novela epistolar de Goethe o Laclos son de una naturaleza muy distinta a la que pudiera tener una novela en primera persona, siempre que se le relacione con un determinado contexto histórico.

Maldonado, decíamos, recupera para la narrativa un papel de “historia virtual” (Maldonado, 2009: 9) que se caracterizaría por su visión crítica de la historia oficial, en tanto que a la literatura no le corresponde la objetividad que en cambio sí es sustancial para la historia como disciplina. Según este autor, la narrativa tiene una contribución muy importante en la identidad de los individuos y las naciones que los integran, al

² El escritor francés es citado más adelante en el estudio como uno de los más significativos al momento de conformar vínculos identitarios por medio del recuerdo (Maldonado, 2009: 49).

mantener vivo el recuerdo de determinados acontecimientos que jugarían un papel primordial en esas identidades (Maldonado, 2009: 16). La identidad, entonces, para Maldonado, tiene una estrecha relación con la memoria de los individuos y los colectivos en los cuales estos quedan integrados. De ahí que el autor insista más adelante que diversas disciplinas como la filosofía, la sociología y la etnología aseguran que las identidades son “variadas y diversas”, la que viene a ser una de las propuestas medulares de Maldonado y los autores a los cuales hace referencia. El autor habla de distintas variables de la identidad: “personal, social, étnica, cultural o nacional”. O bien, “identidades de territorio, de género, de edad, de roles sociales, de religión, de ideologías” [...], todas ellas condicionadas por el tiempo, el contexto y el lugar (Maldonado, 2009: 17).

Maldonado explica cómo desde esas disciplinas se asume el dinamismo de las identidades, lo cual conlleva poner una atención especial en la forma en la cual estas se constituyen, son definidas y cambian por medio de la participación de un buen conjunto de actores. De particular interés para nosotros es la “dependencia de factores políticos y sociales” (Maldonado, 2009: 17) que podría tener en cierto momento la identidad, es decir de qué forma influyen aquellos en las formas identitarias actualmente en boga. Decimos lo anterior porque como se ha señalado en la introducción y como se verá con detalle más adelante, en el caso de los escritores que analizamos en este estudio esos factores de índole sociopolítica están detrás de sus obras narrativas.

Frente a la identidad individual esencialista que pretendía que los individuos fueran poseedores de un “centro” inamovible que haría que las personas tuvieran una identidad fija y constante, creencia anterior a la Ilustración, Maldonado contrapone las ideas de “esbozo y constructo” de la sociología moderna, que hacen que la identidad dependa de la interacción de los individuos con su entorno (Maldonado, 2009: 18). Una identidad que nunca termina de construirse, en tanto que incluye y también excluye, porque los roles sociales entran en crisis por la negativa del individuo de permanecer integrado en ellos; de ahí que se hable de una identidad individual que puede ser tanto inclusiva como exclusiva (Maldonado, 2009: 19). Basado en lo que dice al respecto Jan Assmann, Maldonado distingue la identidad individual y la identidad personal: esta última sería precisamente la que se refiere a las relaciones sociales del individuo y por la cual el autor se decanta en su estudio.

A continuación, el estudioso pasa a definir la identidad colectiva que, como era de suponerse, es mucho más difícil de clarificar, porque para ello no se dispone de un

“substrato corpóreo biológico³”, con lo cual sí se contaba en el caso del individuo, como afirma el autor de nuevo siguiendo a Assmann. Para este autor, la identidad individual “siempre tiene un referente concreto, tangible: la persona”. En cambio las naciones y las etnias, agrega el autor, no son “realidades palpables y visibles”. Para conceptualizar lo anterior, Maldonado recurre a lo que para Benedict Anderson son “comunidades imaginadas⁴”. Es decir, abstracciones que no existen al margen de procesos históricos y en última instancia idealizadas, sostiene el autor. La identidad colectiva se muestra así como pasajera y en todo caso dependiente de la elección de determinado grupo de afiliarse o no a ella, en tanto que son precisamente los individuos los que se definirán a sí mismos como pertenecientes a tal o cual colectivo, ya sea una etnia, un género, una cultura o una nación (Maldonado, 2009: 20-21).

Los grupos citados son entonces resultado de discursos del imaginario social (“metarrelatos”, diría Lyotard) que dependen de los cambios históricos pero sobre todo de la voluntad de identificación de los individuos integrantes de esos colectivos. La identidad es una construcción social que no puede desligarse de un “proyecto biográfico” y que se deriva “de la *conciencia* de pertenencia de unos individuos a un grupo determinado, sea político, étnico, cultural, religioso [...]”. Maldonado cita a Ruth Wodak, quien asegura que por medio del lenguaje, de los discursos, es como puede hacerse propaganda de determinada identidad nacional, un relato que es tomado en serio por ciertas personas (Maldonado, 2009: 22), como decíamos antes en el caso del poeta Sánchez de Tagle y otros escritores interesados en construir por medio de la literatura una determinada idea de nación. De ahí en adelante, serán esos individuos quienes por medio de un mero acto de conciencia den cierto peso a la identidad en cuestión, aunque

³ Maldonado había dicho con anterioridad que el individuo tiene características como el ADN y las huellas dactilares y el documento nacional de identidad, a las cuales se hace referencia cuando se quiere aludir a los factores que distinguen inequívocamente a unos seres humanos de otros (Maldonado, 2009: 20). Cuando analicemos *El testigo* se verá como uno de sus intérpretes asegura que la identidad individual del protagonista, Julio Valdivieso, entra en crisis, lo que se manifiesta desde las primeras páginas de la novela por medio del extrañamiento del personaje ante su nombre propio (Eljaiek Rodríguez, 2010).

⁴ Maldonado cita para apoyar su dicho el libro de Anderson publicado en 1983, llamado precisamente *Imagined Communities*. La cita del libro nos parece del mayor interés: “[La Nación] es una comunidad política imaginada [...]. Es imaginada porque aun los miembros de la nación más pequeña nunca conocerán a la mayoría de sus compañeros, ni se reunirán con ellos ni oirán siquiera hablar de ellos. [...] La nación es imaginada como limitada porque incluso la mayor de las naciones, que abarca tal vez millones de seres humanos, tiene finitos, aunque elásticos, límites, más allá de los cuales se encuentran otras naciones. [...] Se imagina como soberana porque el concepto nació en una época en la cual la iluminación y la revolución estaban destruyendo la legitimidad del divinamente ordenado, reino dinástico jerárquico [...]. Por último, se imagina como una comunidad, porque a pesar de la desigualdad real y la explotación que pueden prevalecer en cada una, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal” (apud Maldonado, 2009: 21). (La traducción es nuestra)

esta siempre dependerá de los deseos de aquellos y por lo tanto, agregamos nosotros, sería relativa. Cuando las personas se exilien, por ejemplo, podrán dejar de participar en una determinada identidad cultural, que es opcional, al parecer, lo que para este autor no ocurre con la identidad individual, que de quebrantarse pondría en entredicho la salud del individuo, quien en cambio es libre de migrar sin riesgo y deshacerse a placer de la identidad colectiva en curso (Maldonado, 2009: 23).

Así, el individuo es partícipe de una gran riqueza desde el momento en que interactúa en diversos grupos (lo que el autor llama identidad colectiva inclusiva), algo que da como resultado que vivamos en una sociedad culturalmente muy generosa. Desde luego, también cabe la posibilidad de identidades colectivas exclusivas, en las cuales sus integrantes tengan una concepción mucho más estricta de su grupo, que permanecerá necesariamente aislado si lo que quiere es mantenerse incólume y ajeno a otras realidades culturales (Maldonado, 2009: 24).

Por lo tanto, después de que ha definido la identidad individual y la colectiva, el autor define la identidad cultural de nuevo como *conciencia*, porque no hay que olvidar que Maldonado ha conferido a los grupos, a las naciones incluso, una condición abstracta que para tener una realidad efectiva pasa por los deseos y la voluntad de la persona antes que por los hechos: “La identidad cultural es la conciencia que el ser humano posee de sí mismo y, al mismo tiempo, la percepción que tiene de los demás y de la cultura de la que emerge” (Maldonado, 2009: 25).

La cultura sería para este autor esa red de relaciones con el entorno en las cuales el individuo se integra, aunque ya no como una mera cuestión de deseo (como el mismo autor lo había dicho antes), sino para sobrevivir⁵. La vida en sociedad, entonces, del individuo inmerso en una cultura, se perfila entonces como una condición indispensable. Para el autor, la memoria es el fundamento de la identidad, porque sin aquella esta simplemente no existiría, nos dice, porque quien no recuerda simplemente no sabe quién es, lo cual deja comprometida su identidad. Así, al igual que antes lo había hecho con las implicaciones grupales de la persona, el autor insiste en que el recuerdo también es una cuestión construida socialmente porque está expuesto a la subjetividad personal, a la memoria de cada uno, quien habrá de reconstruir su biografía con las omisiones de rigor. Sin embargo, ante el recuerdo, de por sí ilusorio y sometido al libre arbitrio de cada uno (relativo, entonces, como ocurría con la nación), se recupera

⁵ El autor invoca a Aristóteles y su definición del hombre como “animal político” precisamente para aclararnos que el individuo es un ser gregario y no autosuficiente (Maldonado, 2009: 24).

no tanto su veracidad sino su simbolismo: “Más importante que la verdad del recuerdo, es la significación que se le otorga” (Maldonado, 2009: 29).

La clasificación de este autor, así, demuestra su preferencia por criterios formalistas que hacen descansar *en el pensamiento* la existencia de la identidad en sus diversas variables, como queda claro en la siguiente clasificación, cuando el estudioso explica la definición que maneja de la dimensión material de las culturas: esta estaría presente, de una forma tangible, en “imágenes, películas, cuadros, canciones, monumentos, textos o ritos”. Es decir, el autor nos explica que aquí estaríamos ante objetos, que luego las personas (la dimensión *social* de la cultura) conservan de acuerdo con determinados intereses. Finalmente, la dimensión mental la constituye el recuerdo que codifica esas experiencias, un recuerdo que solo puede ser materializado de forma narrativa. Y es ahí, finalmente, donde interviene la literatura como instrumento de la memoria capaz de constituir una identidad y las diferentes variables de la memoria colectiva, “culturas del recuerdo” (Maldonado, 2009: 47-49), como se nos explica, porque la literatura “fijaría”, le daría cuerpo a la cultura en el momento de asumir esta como narración. El recuerdo, la memoria subjetiva de los individuos, se solidifica en la literatura, que de otra forma quedaría como mero pensamiento, desprovisto de todo sustrato material, una característica que solo puede ser superada por medio de la escritura, que vendría a ser la instancia corporal del pensamiento y en todo caso una de las consecuencias de este. La literatura (y especialmente la narrativa) tiene para este autor la facultad no sólo de corporeizar esas formas de la memoria, sino además de problematizar la tradición y el recuerdo, como ya se dijo en el caso de Proust. Maldonado además pone como ejemplo una novela española, *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas (Maldonado, 2009: 49) por su problematización de las figuras de la historia.

En el caso de México, si aplicamos la sistematización que del problema de la identidad hemos expuesto, como ya se ha dicho antes, Octavio Paz se nos presentaría como uno de los más recurrentes artífices de la identidad colectiva, una especialmente influyente, como veremos detenidamente. Sin embargo, de acuerdo con la relevancia en este sentido que Maldonado le confiere a la identidad, habría que citar obras como *Pedro Páramo*, que entre las múltiples interpretaciones que ha recibido hay una buena cantidad de estudios que le confieren un papel trascendental a propósito de la definición del marco cultural de México y de su identidad. Véase si no el siguiente fragmento de un artículo acerca de esta novela:

[En Pedro Páramo] [...] hay una densidad de contenidos que remiten a la configuración histórica de México como la orfandad, *la carencia de identidad*, la vigencia del feudalismo, la ausencia radical del otro, la presencia constante de la muerte, la prepotente ambivalencia del macho— por la otra enlaza con una tradición temática recurrente, por lo menos, en la literatura occidental como es la pérdida del Edén, la búsqueda del origen, la conciencia cristiana de la culpa, la dualidad del Padre, la amada imposible (Muñoz, 1985: 62). (Las cursivas son nuestras)

Operaciones semejantes se han llevado a cabo con los norteamericanos y su supuesta condición de huérfanos después de la muerte del presidente John F. Kennedy y su clan⁶. En el caso de esta novela, la insistencia de los estudiosos en señalar a Juan Preciado (el personaje errante que llega a Comala para reclamarle al cacique local su abandono) como símbolo de la orfandad del pueblo mexicano ha sido notable, como puede constatarse en el estudio de Muñoz y en muchos otros, tanto así que podría discutirse si Pedro Páramo ha sido efectivamente elevado a la categoría ya no solo de texto literario, sino que también tiene el estatus de *texto cultural*:

Los textos declarados culturales pasan a formar parte de la memoria cultural en función de una sociedad y adquieren un sentido adicional: transmiten conceptos fundamentales de una identidad cultural, nacional, religiosa, de género, etcétera, así como valores y normas compartidos por una comunidad (Maldonado, 2009: 53).

Por lo tanto, en la estela de lo dicho tanto por Maldonado como por Muñoz, un texto como *Pedro Páramo* puede ser considerado como conformador de la identidad cultural; o bien, de su ausencia, como precisa Muñoz. Leer *Pedro Páramo* es impregnarse de una ideología propia de los mexicanos, nos dicen. Así, rasgos identitarios del mexicano se encontrarían de forma inequívoca en la obra de Rulfo, como esa relación del mexicano con la muerte, como en los grabados de José Guadalupe Posada. Imágenes que para algunos serán “tópicas” pero que en la terminología movilizada por Maldonado son relativas a una cultura nacional muy concreta que nos dice que los mexicanos se ríen de la muerte, en contraste con el horror de los anglosajones.

⁶ En clave cómica, el novelista mexicano Álvaro Enrigue escribió su texto “Adiós a los Kennedy” (<http://www.eluniversal.com.mx/editoriales/45439.html>).

Estamos en el terreno de lo que ha sido llamado “ficciones fundacionales”, en la línea de Doris Sommer (2004), quien en 1993 dará a conocer su estudio del mismo nombre, orientado a sistematizar la existencia de novelas trascendentales para la identidad colectiva de los países hispanoamericanos.

Rulfo construye, en todo caso, el que va a ser el arquetipo del cacique, el personaje titular, dueño y señor de la Media Luna, líder de enorme poder sin duda, que Muñoz interpreta como un remanente del sistema feudal en las primeras décadas del siglo XX, algo que, como él nos explica, ya había prefigurado José Revueltas en una novela anterior a 1955, año de la publicación de *Pedro Páramo*: nos referimos a *El luto humano* (1943). A partir de estas dos novelas, así como de la omnipresencia de Paz y Fuentes, surgiría una configuración de la identidad cultural de México:

Rulfo comparte, entonces, la misma responsabilidad moral de Revueltas, Paz y Fuentes, en sus escritos de esa misma década, al aportar otros elementos de juicio para un mayor entendimiento del concepto de “nacionalidad”; pero su visión es tan radical que sólo es comparable a la de Revueltas, al presentar un mundo sin opciones donde la vida ha cesado al no haber redención ni esperanza [...] (Muñoz, 1985: 65).

En todo caso, antes de entrar en cuestiones mucho más difíciles de definir, como la “alteridad” o la existencia de una “realidad paralela” (Muñoz, 1985: 65), que Muñoz asegura que *Pedro Páramo* pone de manifiesto, el autor explica cómo el libro muestra la pervivencia de un sistema socioeconómico “feudal” en el campo mexicano, con un cacique tan paternalista como explotador. La conocida sucesión de voces que le ha dado celebridad a la novela de Rulfo, como un recurso propio de la literatura fantástica⁷, es interpretada de forma alegórica por Muñoz, quien en los murmullos de los antiguos habitantes de Comala ve la persistencia de estructuras propias del pasado, las cuales, a pesar de sucesivos proyectos políticos (Conquista, Independencia, Revolución mexicana...) no logran extinguirse, suerte de determinismo que convertiría a México en

⁷ El escritor mexicano Alberto Chimal insistirá en una entrevista en clasificar *Pedro Páramo* como una novela de fantasmas: «Desde luego, Rulfo es indiscutible. Pero más que clásico te diría que es inclasificable. Yo no creo que Rulfo represente el centro del “ser” del mexicano. Yo creo que nos dice algo que nadie ha entendido. *Pedro Páramo* es una novela de fantasmas y esto nadie lo ha entendido aquí. Nos cuenta algo que parte del contexto histórico, de la guerra cristera pero que va mucho más allá de esto. ¿Quién sabe lo que está contemplando? [...] La única metáfora que he encontrado asimilable a las tumbas habitadas de Rulfo es el agujero inmenso que aparece en los sueños y en varias [sic] lugares de las cinco novelas de 2666 de Roberto Bolaño [...]». Chimal es un reivindicador de la literatura fantástica en México. Ver la entrevista completa en la revista en línea *El coloquio de los perros*: <http://www.elcoloquiodelosperros.net/numero19/baskerville19chi.htm>

una nación incapaz de consumir un proyecto modernizador (Muñoz, 1985: 66). En ese sentido la novela describiría el sino de México, condicionado por una tara que poco tendría que ver con otras versiones más triunfalistas. *Pedro Páramo*, entonces, con su crítica social dibujaría un conjunto de rasgos identitarios, una identidad colectiva (en la terminología de Maldonado Alemán) marcada por el conflicto entre viejas formas de organización nunca desaparecidas ni superadas del todo. Es el México *telúrico* que, como ideología, determinará el contenido de buena parte de la literatura que analizaremos.

Así, la identidad de México, a propósito de lo sostenido por Muñoz, vendría a estar condicionada por su fracaso como nación política, lo que *Pedro Páramo* evidencia con la tragedia de un pueblo fantasmagórico que alguna vez fue próspero, como corresponde al relato de Dolores, la madre de Juan Preciado, mujer nostálgica de los años de abundancia de Comala, antes del ascenso de Páramo y por lo tanto de la ruina del lugar, un personaje femenino frente al cual no parece haber obstáculo alguno para reivindicar su condición de símbolo de todo un conjunto de mujeres, las integrantes del pueblo mexicano, vejadas una y otra vez por el machismo autoritario, por ejemplo. El autor nos explica precisamente que la novela no se agota en su condición de literatura fantástica y que es esa compleja realidad, a la cual alude, la misma que le otorga su sentido (Muñoz, 1985: 67); de nuevo, como decíamos antes, en una interpretación alegórica de la realidad mexicana y del campo en particular. Los personajes de Rulfo quedan atrapados en un mundo trasmutado en una suerte de sociedad trunca de la cual es imposible liberarse, ni siquiera más allá de la vida:

La visión de Rulfo es la de una existencia social sin expectativas en la que los vínculos afectivos y sociales están degradados por el hecho de que esos principios han desaparecido, están mediatizados por el interés o la fuerza, o cambiaron de significado. La presencia dominante de la muerte es la forma más idónea de presentar un mundo sin opciones, regido por la arbitrariedad y asumido en términos de soledad absoluta (Muñoz, 1985: 69).

Otros autores (Peña, 2010) han insistido en el sinsentido de la vida como una de los aspectos estructurales de la novela. El mismo Muñoz dice un poco más adelante que su interpretación es *ideológica* (las cursivas son suyas) pero que llevarla a cabo resulta “imprescindible” (Muñoz, 1985: 69-70) para captar las ideas que organizan el relato. Lo importante para nosotros es constatar cómo mediante el análisis literario se recupera el rótulo “identidad” para tratar de dar cohesión a determinadas formas de organización

social que se muestran en relatos que para algunos autores vienen a ser representativos de ciertos modos de ser del mexicano, como decía antes Maldonado a propósito de la literatura alemana y cómo representaría por medio de su tradición una determinada manera de organizarse; en el caso de *Pedro Páramo* esta organización demuestra ser harto devastadora, como puede verse por la condición lamentable a la cual México es conducido por sus caudillos. Muñoz compara la novela de Rulfo con los trabajos de otro narrador, Carlos Fuentes y menciona que este último es mucho más directo en sus críticas al “Estado nacional, producto de la Revolución” (Muñoz, 1985: 75). Muñoz nunca lo dice explícitamente aunque es obvio que se refiere al Partido Revolucionario Institucional, el PRI y sus precedentes, la asociación política que habría construido el México posterior a la Revolución, algo en lo que abundaremos más adelante al momento de explayarnos acerca de Octavio Paz.

En su análisis de la novela, el autor describe un conjunto de relaciones dicotómicas que vertebran la trama de *Pedro Páramo*, de manera que esta se convierte en un documento de denuncia, sí, aunque organizado por medio de metáforas que hacen referencia a la fatalidad de los personajes, que es donde estaría el contraste con Fuentes, quien desde *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz* (acaso sus novelas más acabadas) es, en efecto, un crítico mucho más explícito sobre las contradicciones de los gobiernos posteriores a la Revolución mexicana. La tragedia de la novela, acaso la mayor de ella, nos dice Muñoz, es “una búsqueda efímera de la *identidad*” (Muñoz, 1985, 76) (Las cursivas son nuestras). Muñoz ha dicho antes que esa identidad va referida al fracaso mexicano, pero también señala el destino poco esperanzador de la “humanidad” en su conjunto, con lo cual los rasgos identitarios de México quedarían más bien al margen a favor de un conglomerado muchísimo más amplio, como es el caso de la “humanidad”. Es importante resaltar este problema porque si la identidad es un problema susceptible de ser tratado en los diversos análisis que le han dado auge es precisamente porque si se planteara desde la humanidad simplemente cualquier problema identitario quedaría disuelto. México es el resultado, entonces, de una modernidad truncada y en ello estarían sus rasgos identitarios.

Hasta aquí nos parece que queda claro que el rótulo “identidad” se moviliza en un sentido muy amplio pero que en última instancia, como queda claro desde Maldonado Alemán (quien lo dice explícitamente, como señalamos antes) y se confirma con Muñoz, la identidad parece ser una cuestión principalmente de conciencia, producto de un proyecto político que para sus críticos siempre será manipulador en sus orígenes,

porque el nacionalismo, que la identidad pretende sostener, no tiene consistencia más allá de la psicología de ciertos individuos. La identidad es “psicológica” y tiene que ver con el fracaso de determinados conglomerados a partir de cambios socioeconómicos y políticos, como los señalados por Muñoz en el caso de México, desde la Conquista hasta la Revolución, todos ellos incapaces de superar el pasado, en una relación para nada armónica cuya consecuencia es producir sociedades como Comala, pobladas por fantasmas que vienen a ser la metáfora de un país en ruinas y donde no hay redención posible. El malestar de los personajes mexicanos, su drama y su tragedia, tiene que ver con el hecho de que están inmersos en un determinismo social que los supera y que encuentra su máxima expresión en sus problemas psicológicos, puede concluirse a partir de lo escrito por Muñoz. Plantear el tema desde un punto de vista psicológico conlleva problemas muy específicos, porque si la identidad radica en la conciencia del personaje, en su malestar, su angustia existencial, al final los procesos políticos que han precedido a los personajes al parecer tienen menos importancia que la metafísica y pueden quedar encapsulados ante la gran importancia de la psique de determinados personajes, quienes, víctimas de una crisis, determinan la suerte de una sociedad, de un país por completo. Otros autores confirman lo anterior cuando aluden a la identidad como la suerte de un consenso, una suerte de “contrato social”. Víctor Manuel Borrero Zapata, por ejemplo, toma también ese derrotero:

La definición de la identidad de los grupos sociales se sustancia y se realiza en el modo en que *estos deciden* interpretar su pasado, por *la fórmula en que estos eligen salvar para la memoria colectiva* aquellos iconos simbólicos que les permiten construir un relato coherente afín a unos valores mínimos de consenso (Borrero Zapata, 2009: 61) (Las cursivas son nuestras).

Los colectivos así, no se nos aclara de qué manera, por medio de qué tipo de procesos, serían capaces de acordar un determinado relato con un mínimo de coherencia, un constructo no histórico sino un ejercicio de la memoria y por lo tanto no fijado por las normas de una disciplina sino de nuevo por la psicología, colectiva además, con todo y los problemas que esto implica. La ventaja de apelar a la literatura para analizar estas cuestiones radica en el hecho de que ante un relato ejemplar como *Pedro Páramo* no estamos ante un flujo constante de bordes difusos (la memoria de los integrantes de un pueblo, los testimonios con toda seguridad contradictorios de sus integrantes al momento de acordar mediante asamblea cuál es la identidad colectiva que les corresponde), sino ante una novela, documento fijo y sí, susceptible de ser

interpretado de acuerdo con la polisemia propia de un texto literario, aunque desde luego mucho más tangible que esa memoria colectiva y psicológica a la cual Borrero Zapata alude. Para este autor, a la cultura le corresponde el papel de cohesionadora de esa identidad que, no se olvide, depende de la “voluntad de pertenencia” que los colectivos le atribuyen. Sabemos de la identidad porque hay una cultura que nos la desvela: la cultura es una manifestación de los rasgos identitarios de un grupo (Borrero Zapata, 2009: 61). Dicho lo anterior podría decirse que las identidades persistirán mientras haya un colectivo humano que las alimente y garantice, en la medida en que acepte participar en ellas como parte activa del todo sin cuya participación el relato de la memoria colectiva tiene pocas posibilidades de mantenerse en el tiempo. Luego, la cultura es precisamente la que marca los límites con otros colectivos, como ya se había dicho antes con Maldonado.

Para abordar el problema concerniente al papel de la cultura en la nación, Borrero Zapata alude a la importancia que esta cuestión tiene en Alemania, donde se discute acerca de la “culturalidad alemana” y la “alemanidad”, así como “el sentido de las esencias nacionales en un mundo de culturas en permanente mestizaje” (Borrero Zapata, 2009, 62). El autor menciona la instrumentalización en el debate de la llamada *Leitkultur* (“cultura guía”), el conjunto de “unos valores mínimos, de lugares comunes, instrumentada por una legislación y una retórica política, aunque también por un imaginario simbólico, un ceremonial de formas, y un canon”, una expresión que fue recogida por ciertos políticos alemanes para proponer “unos estándares culturales netamente alemanes, depositarios de su historia y de su tradición, a los que el extranjero debería acogerse incondicionalmente para favorecer su integración en la sociedad e identidad alemanas”, un fenómeno que se volvió central para los problemas políticos de la Alemania de 1998 y posterior. Lo anterior dio como resultado un debate entre las diversas fuerzas políticas, que en parte concluyó con la apropiación del rótulo *Leitkultur* por determinados partidos, al mismo tiempo que pasó a integrarse al vocabulario base de cualquier debate acerca de la identidad y la nación. Bassam Tibi, introductor del término en los noventa, decíamos, hacía residir la esencia de la identidad europea en la “democracia, laicismo, Ilustración, derechos humanos y sociedad civil” (Borrero Zapata, 2009: 63). Es aquí donde intervienen la cultura y la literatura, porque con su intervención se convierten en los referentes de un patrimonio común susceptible de ser estudiado bajo criterios nacionales:

Así, la noción de *Kulturnation* es, a la historia de los territorios alemanes, el marco referencial necesario de ese glorioso pasado común, tejido en un relato continuo de ilustres personalidades: la poesía de Goethe, Schiller, la Corte de Weimar y el Romanticismo, la música romántica, la filosofía idealista y la ciencia. La nación se desprende de la idea guía del abolengo, ineficaz por reductora para describir la realidad heterogénea de los linajes alemanes, y asume en su lugar la noción de *acervo cultural común* (Borrero Zapata, 2009: 63). (Las cursivas son nuestras.)

Recuérdese lo dicho por Mario Muñoz a propósito de *Pedro Páramo* en este contexto, la novela como un compendio, una muestra de la fatalidad del mexicano (rasgo identitario que la novela de Rulfo habría desvelado, tanto que esa sería una de las aportaciones del relato). No obstante, al mismo *Pedro Páramo* puede ser incorporado sin problema como parte de un patrimonio nacional, como de hecho ocurre, con la inclusión de la novela en sendos programas de estudio en tanto que ejemplar modélico de una determinada narrativa, la mexicana. Si seguimos a los ideólogos alemanes de la identidad la novela de la Revolución, *Pedro Páramo*, *Al filo del agua* y las novelas de Revueltas, Fuentes, así como la poesía de Paz (acreditada con un Premio Nobel, nada menos) formarían parte de una época dorada que los ideólogos de la mexicanidad habrían elevado como los objetos más preciados de las arcas nacionales, para no hablar de la poesía prehispánica o el *Primero sueño*. *Pedro Páramo* es un libro emblemático como pocos y el mexicano procedente de las más diversas geografías regionales puede apelar al relato de Rulfo como “novela nacional”, “ficción fundacional”.

Desde luego, esta definición del acervo cultural, de acuerdo con criterios exclusivamente nacionales, pasa por alto los componentes “extraños”, foráneos que puedan haber tenido influencia en la manufactura de esa “novela nacional”. Porque si bien es verdad que Rulfo compone una novela con referentes reconocibles en el ámbito nacional (el campo mexicano, el jornalero, el cacique cruel, la Revolución mexicana y los cristeros, personajes de la historia no de cualquier país sino de uno en especial, México), al mismo tiempo estamos ante un género, la novela, de procedencia europea, que en sus expresiones más acabadas será señalado como “universal”, tal y como se ha hecho con *Pedro Páramo*, novela ya no exclusivamente sobre México sino también de la “condición humana”, como suele decirse con frecuencia (Veloza, 2002; Huarag Álvarez, 2004). En este sentido, la novela tendría que superar su condición nacional desde el momento en que resulta accesible para un público mucho más amplio, en la

medida en personas de diversas nacionalidades y aun de culturas muy diferentes a la “culturalidad mexicana” (para hacer referencia al debate alemán sobre estos asuntos) pueden leer sin problemas la novela y de hecho identificar elementos ya no exclusivos de México sino también de otras culturas. Sobre este asunto volveremos más adelante, porque antes es necesario explicar la forma en la cual se asumen los problemas de la cultura nacional y la identidad en la Alemania unificada, el caso que hemos elegido (por su trascendencia) como ejemplo del reto que implica el planteamiento de estos asuntos.

En su análisis, Víctor Manuel Borrero Zapata continúa con la historia del debate sobre la identidad y nos cuenta como Friedrich Meineke planteará la idea de nación como fundada “sobre una comunidad de individuos unidos por una lengua, una literatura, una religión y unas tradiciones, cuyos valores nucleares sobrevuelan las complejas fronteras territoriales y superan las estrecheces endogámicas de la estirpe y la prosapia”. El autor explica que la idea de *Kulturnation* descansará en el pueblo, poseedor a su vez del *Volkstum*, el folclore, sello distintivo que tiene que ser salvaguardado y que llevado al límite culminará con la instauración y la decadencia del III Reich, que tras su fracaso tratará de ser borrado a toda costa. Sin embargo, Borrero Zapata explica que la misma idea de “cultura guía” de la cual hablábamos antes no es otra cosa sino una variante de la identidad cultural, porque la cultura, para los propagadores de la idea de *Leitkultur* “es la condición y la base de la vida en común de de alemanes y extranjeros, que precisa de una provisión mínima de convicciones comunes y orientaciones para su subsistencia en el tiempo”. Lo anterior planteado en un territorio donde desde luego hay otras lenguas y otras “estructuras de pensamiento minoritarias” (Borrero Zapata, 2009: 64).

Borrero Zapata critica que ciertos políticos alemanes pretendan, desde el esencialismo nacional, construir una hegemonía (Borrero Zapata, 2009: 65). Sin embargo, llama la atención que su crítica incluya la existencia de la misma lengua alemana como factor de cohesión. Como decíamos en el caso de la poesía patriótica del siglo XIX mexicano, el autor insiste en “la implicación de los cánones culturales, artísticos, lingüísticos y literarios, en la emergencia de las entidades nacionales en la Edad Contemporánea” (Borrero Zapata, 2009: 66). Borrero Zapata pone de ejemplo el caso de Italia, Bulgaria, Serbia, Croacia, Chequia, el Estado de Israel, Grecia, Líbano y Egipto, donde “la invención de sus respectivas lenguas estándar y la creación de los repertorios textuales, sus literaturas nacionales, ha resultado imprescindible en la intensa actividad de construcción de la idea de nación” (Borrero Zapata, 2009: 65-66). Para

reforzar esto, Borrero Zapata trae a colación una cita del israelí Itamar Even-Zohar, en la cual este estudioso explica que fue gracias al prestigio de los autores que escribían en “Alto alemán”, Goethe y Schiller, como se aceptó a esta lengua nacional estandarizada (apud Borrero Zapata, 2009: 67). Semejantes afirmaciones se han hecho también a propósito del dialecto florentino, en el cual escribían sus escritores más reputados, Petrarca, Bocaccio y sobre todo Dante, cuya obra monumental contribuiría al reconocimiento del italiano como una lengua definida.

Borrero Zapata explica cómo los repertorios canónicos son instaurados por una élite, un grupo de políticos, académicos y artistas, quienes se encargan de que esos valores y prácticas permanezcan. Un canon cuya inmutabilidad es justificada, decíamos, por el prestigio de quienes lo integran (Borrero Zapata, 2009: 69-70), porque, ¿quién se atrevería a cuestionar el estudio —o el culto, si se quiere— de Goethe en el ámbito de la literatura alemana? Un autor que a decir de Borrero Zapata ni siquiera está en las listas de los autores más leídos de Alemania y que tampoco aparece en otros índices que prueben su influencia, aunque sí se le reconoce como una de las personalidades más relevantes de dicho país (Borrero Zapata, 2009: 70).

En su análisis de las implicaciones “políticas”, digamos, del canon, Borrero Zapata nunca hace referencia a la condición de obras modélicas que, se supone, justificarían la inclusión del *Fausto* de Goethe a la cabeza de la literatura alemana. Es decir, hay un criterio estético que el autor nunca menciona y pareciera que con Goethe estamos ya no ante un escritor de mérito sino ante la consolidación del proyecto —desde luego, excluyente— de una élite. Borrero mencionará más adelante la llamada “fuerza estética” a la cual hace mención Harold Bloom en su estudio *El canon occidental*, obra que es mencionada también como el paradigma de la exclusión: autores, principalmente anglosajones, convocados como parte (otra vez) de un esencialismo americanista que desprecia la composición multicultural de las minorías en el interior de los países. Frente a esa concepción surgen esfuerzos como la llamada escuela del resentimiento, que buscan un replanteamiento del canon (Borrero Zapata, 2009: 72). El canon, nos dicen, debe ser plural, es accidental y mutable: el proceso de canonización ahora será “[...] contemplado como una actividad relativa y plural, en la que la alternancia y la simultaneidad de modelos canónicos se describen como accidentes naturales del subsistema social en el cual se desenvuelven” (Borrero Zapata, 2009: 74). Es decir, frente a la rigidez de Bloom se antepone un canon que fluye, de la misma forma que la realidad se modifica. A continuación Borrero Zapata hace

intervenir el multiculturalismo como una de las alternativas que supone oponerse a esa monoculturalidad que establece la prevalencia de un canon y de una cultura nacional, pero advierte que la llamada multiculturalidad tiene algo en común con la llamada “cultura guía” de los alemanes y es que para hablar de múltiples culturas en coexistencia es necesario que las culturas sean sistemas cerrados, “burbujas culturales”, dice en determinado momento, que se enfrentan entre sí (Borrero Zapata, 2009: 78), una paradoja acerca de la cual el autor insiste un poco más adelante, cuando llama la atención acerca de la supuesta yuxtaposición de culturas “puras” en la Norteamérica de las primeras décadas del siglo XX para dar lugar a lo que se conoce como crisol de culturas, rasgo tradicionalmente distintivo de ese país (Borrero Zapata, 2009: 79).

Ya habíamos llamado la atención sobre los reparos de quienes estudian la literatura en sociedades multiculturales al momento de reconocer incluso la lengua como factor de cohesión por excelencia. Cuando discute otra de las alternativas ante el monoculturalismo, la interculturalidad, el autor cita en este tenor a B. Stratthaus, quien dice que esta “debe desarrollarse en el ámbito de los temas y de las formas estéticas, porque los textos no se encuentran encerrados dentro de los límites de la lengua, la ordenación cultural y la canonización valorativa, sino que tematizan estas categorías, y justamente de ese modo es como pueden trascenderlas” (apud Borrero Zapata, 2009: 87), lo cual precisamente busca revertir la sociologización de la literatura, como la llama Stratthaus (apud Borrero Zapata, 2009: 81 y 86), es decir, cuando el autor se incluye o no sin restricciones en un canon nacional de acuerdo con su origen, perspectiva que dejaría de lado al escritor inmigrante que no necesariamente escribe en la lengua del país que lo acoge, aunque eso no implica que no forme parte de su cultura. Lo anterior llevará a Stratthaus a afirmar que las culturas son inconmensurables y pueden ser disociadas del espacio, lo cual por tanto impediría su clasificación (Borrero Zapata, 2009: 88). Hacia el final del estudio, se presenta la emergencia de otras tentativas de solución, como la transculturalidad, que superaría las limitantes de sus predecesoras hacia un modelo de verdad integrador de la diversidad de las sociedades sin establecer las denostadas jerarquías del pasado. En los casos que analizaremos a continuación el problema que nos interesa, la forma en la cual ese llamado carácter nacional se impregna como un asunto central en la literatura, cobra una gran importancia.

5.1. El pensamiento hispanoamericano y la identidad

También vamos a ver cómo el caso del filósofo y ministro de Educación José Vasconcelos, emulador de las ideas de unidad continental de Bolívar y del poder didáctico de la literatura, no va a ser atípico en América, debido a la presencia de otros escritores quienes, como el mexicano, “se sintieron, a la par, ideólogos y educadores” (Serna, 2011: 202). Nos referimos a los ya citados José Martí, José Enrique Rodó y Domingo Faustino Sarmiento, quienes a su vez reconocieron la enorme influencia que tuvo sobre ellos Bolívar, de ahí que en cada uno vayan a plantearse determinadas ideas acerca del problema nacional, bajo la impronta de un romanticismo renovado que los llevó a ser hombres de acción (Serna, 2011: 203).

Como opositor al gobierno de Juan Manuel Rosas, Sarmiento desarrollará su pensamiento a partir de la dicotomía civilización y barbarie. Primero, hacia 1845, con la publicación de *Facundo*, encontrará un ejemplo de esta última en Rosas, con el ideal de la sociedad ilustrada europea como parangón; más tarde, en 1883, mirará a los Estados Unidos como el ejemplo a seguir (Serna, 2011: 204). Así, después de atribuir el atraso de la América hispana a la mezcla con lo que él considera razas inferiores, como los indios de diversas etnias, los negros, los españoles y los mestizos, Sarmiento declara que la respuesta está en la sajonización, en el panamericanismo (Serna, 2011: 2006).

José Martí, en cambio, con todo y su participación en la lucha armada por la independencia de Cuba, reconocerá la cultura española y escribirá acerca de la forma en la cual España puede superar los problemas que no le permiten modernizarse (Serna, 2011: 2008). Entre sus múltiples labores como difusor de la literatura vamos a ver cómo a partir de sus crónicas la obra de Martí alcanza su culmen: “La literatura se postula como la única hermenéutica capaz de resolver los enigmas de la identidad latinoamericana” (Serna, 2011: 210) que, como en el caso de Vasconcelos y Reyes, así como en los proyectos novelísticos de Villoro, verá en la influencia de los norteamericanos no la salvación sino una amenaza, en las antípodas del sentir de Sarmiento. Su ensayo más célebre, “Nuestra América” (1893), “disolverá, por fin, la falsa antinomia civilización-barbarie en la que tantos reformistas o ideólogos incurrieron” (Serna, 2011: 211).

También en oposición al imperialismo de los estadounidenses se presenta José Enrique Rodó, autor de *Ariel* (1900), una de las obras más influyentes en la construcción del pensamiento americano. Sin embargo, este autor reconocerá el

liderazgo de los estadounidenses aunque tenga claro que el positivismo puede provocar la desnaturalización de América (Serna, 2011: 215). Todo lo anterior va a conformar los precedentes en la dialéctica que se produce entre la confrontación de las distintas formas de entender América, por lo general con una desconfianza hacia los norteamericanos que sin embargo no tiene lugar en Sarmiento, de la misma forma que el rechazo del legado español está ausente en Martí (Serna, 2011: 216). Vamos a ver cómo en relación con el legado de esos precursores, todos ellos en la estela de los libertadores americanos, van a formularse discursos parecidos en otras literaturas, como la mexicana.

Otras modulaciones de la idea de identidad colectiva no la reducen a una cuestión que tenga que ver con la psicología, sino que apelan a cuestiones que van más allá del individualismo. Decimos “idea” porque cuando se habla de Hispanoamérica, por ejemplo, se alude a cosas en principio muy heterogéneas, cuya definición no compete a una disciplina en particular sino varias, como se verá al momento de analizar textos como *El laberinto de la soledad*, de Paz, un ensayo que aborda asuntos que competen tanto a la historia como a la antropología, con la obvia mención de la literatura; los lectores de *El laberinto* recordarán en ese tenor las afirmaciones de índole psicoanalítica de Paz al momento de interpretar la historia de su país, algo que nos pone de frente con la complejidad del problema de la identidad colectiva y sus implicaciones. Para aludir especialmente al caso que nos ocupa, la idea de Hispanoamérica, en ocasiones se pensará que la única forma de entender culturalmente al colectivo americano de habla española es como una totalidad que, si bien está vinculada a España por un pasado común, la Monarquía Hispánica (lo cual incluye una lengua como el español y multitud de rasgos culturales comunes), es susceptible de entenderse simplemente como la comunidad de naciones independientes que conocemos (Colombia, Perú, Chile, México...) sin apelar a su inclusión como *parte formal* de la Comunidad Hispánica. A esa idea se opondría lo que en estas páginas llamaremos la *alternativa hispánica*, para la cual tendremos en cuenta precisamente otra tradición, el hispanoamericanismo, como se verá. Así, proseguimos con la exposición de las diversas formas de entender la identidad colectiva, para contrastar lo dicho por Maldonado Alemán y Borrero Zapata.

En su ensayo “España y América”, Bueno (2001) nos dice que geográficamente América es un término muy fácil de definir, pero que el problema surge al momento de delimitarlo culturalmente. Así, el autor examina esa y otras denominaciones, como

América del Norte, Centroamérica y América del Sur y concluye que cada uno de esos rótulos parte de una ideología⁸ determinada; es decir, hablar de “Latinoamérica”, por ejemplo, responde a determinados intereses que no son meramente anecdóticos: en su artículo, “Latinoamérica como mito”, José Manuel Rodríguez Pardo nos dice que Bolívar llamaba a los reinos americanos de la Monarquía Hispánica: “Territorios españoles de América” (Rodríguez Pardo, 2006). Según Rodríguez Pardo, el proyecto de Latinoamérica responde a los intereses imperialistas de Francia en México en los años del Segundo Imperio, cuando Napoleón III impuso a Maximiliano, austriaco de origen pero hablante de un dialecto retorromano que le permitía presentarse como “latino⁹”. Latinoamérica era entonces la forma de reivindicar los territorios de América donde no se hablaba inglés. Es decir, los rótulos son tan variados como los intereses de quienes los imponen.

En “España y América”, se nos explica cómo al momento de delimitar qué parte del continente americano corresponde al norte y cual al sur surgen otros problemas, porque hay que explicar cuál es la referencia para decir, por ejemplo, que México está en Norteamérica. En el texto de Bueno que mencionamos la referencia sería el paralelo 30 Norte o el Río Bravo, con lo cual México quedaría incluido en América del Sur, un criterio que se deriva de cuestiones que veremos más adelante. En su ensayo, Bueno hace una clasificación de varias alternativas que se pueden tomar al momento de intentar la definición de América. Como Bueno nos explica, al poner sobre la mesa esos problemas se está haciendo referencia a *la unidad y la identidad* de América del Sur.

⁸ Para definir qué entendemos por ideología acudimos otra vez a Bueno, quien la explica de la siguiente forma: “Entendemos por ideología, como es habitual, un sistema de ideas socializadas cuya pretensión de verdad es mantenida en la medida en que representan o canalizan los intereses de un grupo social *en tanto éste se opone a otros grupos sociales*. La concepción de las ideologías (frente a la concepción psicológica, al modo de «los ideólogos» de la época de la Revolución francesa) y, sobre todo, su concepción dialéctica (las ideologías como representando intereses de grupos frente a otros) se debe a Carlos Marx.

Pero de este concepto no se desprende que las ideologías, por ser partidistas, hayan de ser siempre falsas o expresiones de la falsa conciencia. Una ideología no es falsa necesariamente por ser partidista, salvo que se suponga que la verdad ha de ser neutral; una ideología partidista puede pretender ser verdadera si la parte (o el partido) al que representa es la parte más poderosa, en cuanto capaz de reducir a las otras partes a sus términos, como *pars totalis*.

Toda filosofía es una ideología, porque una concepción del mundo sólo puede ser formulada desde alguna parte; pero no toda ideología es filosófica. Las ideologías filosóficas deben mantener por lo menos la forma dialéctica, es decir, el reconocimiento, reexposición y crítica de las ideologías opuestas” (Bueno, 2006: 16-17).

⁹ La suerte del imperio de Maximiliano fue muy aciaga, como se sabe: “Inicialmente fue bien acogido por los conservadores mejicanos en su lucha contra los liberales de Juárez, siendo así coronado en 1863. Sin embargo, aquella extravagancia duró lo que aguantaron los propios conservadores mejicanos a un monarca tan liberal como sus rivales y lo que duró la guerra de secesión de Estados Unidos. En 1866 los Estados Unidos sugirieron a Francia el abandono de su arriesgada empresa y Maximiliano quedó abandonado a su suerte, siendo fusilado en 1867 por los liberales de Juárez” (Rodríguez Pardo, 2006).

Con Bueno, descartamos aquí la identidad “en sentido exento o sustancialista¹⁰” (Bueno, 2001), a la manera como se hace con frecuencia en los estudios culturales. “Identidad” es una palabra en la cual cabe de todo, igual que ocurre con “otredad”, “género” y “americocentrismo” (Maestro, 2010).

Bueno elude esa concepción metafísica de la identidad y de entrada la relaciona con otro término, como dijimos antes, la *unidad*. Así lo explica, a partir del sistema filosófico de Bueno, el mexicano Ismael Carvallo Robledo:

En el contexto de la Historia Universal, la pregunta por la *esencia* de una entidad política (un Estado como España, Francia, México o Venezuela), sólo puede ser respondida, dialécticamente (y no metafísicamente: la esencia proviene del espíritu que sopla sobre el pueblo elegido), en función de la relación que guarda la *unidad* de esa entidad y la *identidad* que ésta comporta en el contexto dicho (el de la Historia Universal).

Desde el materialismo filosófico, la *unidad* de una entidad va referida a la «trabazón» objetiva entre sus partes o componentes. La *identidad* se referirá a la inserción de la unidad presupuesta en «contextos envolventes» a partir de los cuales su claridad puede alcanzar grados cada vez más altos.

Según esto, la unidad de una entidad específica puede lograr determinaciones diversas según la diversidad de identidades que le sea dado tener: en el límite, determinada identidad puede comprometer la unidad.

Por ejemplo, el continente Iberoamericano, antes del descubrimiento y la conquista, carecía de unidad política. Esta unidad llegó con la conquista, pero revestida con el manto de la identidad del Imperio español. En el siglo XIX, con las revoluciones «americanas», la unidad del continente se perdió, adquiriendo cada República, a pesar del intento de Bolívar, una «identidad nacional» propia y separada, «según el principio de soberanía», de las demás (sin perjuicio de mantenerse viva la amenaza de que tal unidad vuelva a ser reestablecida pero con la cobertura de otra identidad: la del Imperio Inglés, en una primera instancia, y, sucesivamente, la del Imperio de Estados Unidos, es decir, la

¹⁰ La *Enciclopedia Filosófica Synploké* define el sustancialismo de la siguiente manera: “Desde el materialismo filosófico, término que se aplica al pensamiento metafísico por realizar una desconexión (hipóstasis o abstracción) de las materialidades de la *symploké* en la que están inmersas. El sustancialismo considera sus objetos (Dios, la conciencia, el mundo, etc.) como realidades existentes por sí mismas, desvinculadas de su contexto material”. Ver entrada “Sustancialismo” en <http://symploke.trujaman.org/index.php?title=Sustancialista>.

identidad propuesta por la Doctrina Monroe (considerada, junto con la que denominaremos la Doctrina Wilson, como el núcleo esencial que se desarrolla luego en la Organización de Estados Americanos y los proyectos de integración económica continental: ALCA, &c.) (Carvallo, 2006).

De esa forma, la identidad, tal y como aquí la entendemos, va referida a procesos históricos concretos, de los cuales Carvallo proporciona varios ejemplos, que habrían cambiado la configuración del continente: la Monarquía Hispánica, el monroísmo, etc. Como las ideologías alrededor de la unidad y la identidad de América del Sur son muy variadas, como se ha dicho, vamos a seguir a Bueno en su examen de las diferentes modulaciones de la unidad y la identidad de América del Sur.

Remitimos al artículo de Bueno, de gran interés, para un análisis más exhaustivo de la taxonomía que él propone, así como a su libro *España frente a Europa*. Nosotros aquí solo vamos a comentar algunas de las alternativas y además daremos algunos ejemplos.

Para empezar, tenemos la *alternativa de los modelos nacionalistas de identidad*, que engloba a los procesos que llevaron a la construcción de las constituciones de las nuevas entidades políticas:

[...] las Constituciones de las Repúblicas americanas que surgieron tras el desmembramiento del Imperio hispánico, en la medida en que se orientaron hacia el nacionalismo radical. En esta línea habría que poner también, por ejemplo, la política de expropiaciones de las compañías petrolíferas extranjeras (México 1938) [...]. Entre los pensadores que pudieran ser adscritos a esta primera alternativa cabría citar la figura del mejicano Samuel Ramos¹¹ (1897-1959), y al propio José Gaos¹² (1900-1989) quien, sin perjuicio de ser español [...] identificó su pensamiento con el pensamiento mexicano (Bueno, 2001).

Como se ve, Bueno toma en cuenta acontecimientos políticos, como la nacionalización del petróleo en México, que sería un típico caso de una medida nacionalista, desde luego. Sin embargo, nosotros, sin dejar de lado el contexto político, daremos mucha más relevancia a la obra de los pensadores, como Ramos o Gaos, como exponentes de la alternativa en cuestión.

¹¹ La obra más importante de Ramos es *El perfil del hombre y la cultura en México*, un libro que pretende abordar, como más tarde lo haría Octavio Paz, el problema de la llamada “mexicanidad”.

¹² Gaos, además, fue el traductor al español de la obra central de Heidegger, *El ser y el tiempo*.

La alternativa sud-americanista, otra de las opciones de la taxonomía citada, englobaría al arielismo, por ejemplo:

Enrique Rodó (1871-1917) por su *Ariel* (1900), símbolo de una civilización nueva de raíces grecolatinas y cristianas pero recuperadas y enriquecidas por la totalidad de los países de América latina, enfrentada a Calibán, símbolo de la civilización materialista encarnada en los Estados Unidos de América del Norte¹³ (Bueno, 2001).

Si nos situamos en la *alternativa panamericanista*, ésta reclama América del Sur como una parte de América, que tiene entre sus manifestaciones a la doctrina Monroe, “América para los americanos”. O bien la Organización de Estados Americanos. Rodríguez Pardo explica cómo esta alternativa se concretará en casos como el del canal de Panamá. También se puede citar el caso de Puerto Rico, protectorado de los Estados Unidos. Por eso es fundamental definir de qué se está hablando cuando se dice “América”, porque la proclama del monroísmo tiene en mente que para los estadounidenses América se confunde con los Estados Unidos.

América del Sur es parte formal del occidente europeo desde la *alternativa occidentalista*, impensable de no ser por la emergencia de la Ilustración y la Revolución Francesa. Bueno identifica dentro de esta opción a Sarmiento y su *Facundo*, así como al cubano Alejo Carpentier.

Para terminar, habría que hablar de la *alternativa hispanista*, que Bueno nos explica con más detalle a continuación:

América del Sur es parte formal de la Comunidad Hispánica. Abundantes fundamentos históricos, desde el siglo XVI hasta el exilio español de 1939 y años posteriores. Las naciones americanas, sin perjuicio de su nacionalismo, pueden concebirse como formando parte de un mismo tronco cuyas raíces son tanto hispánicas como indígenas. Muchas instituciones podrían citarse como reflejo de esta alternativa, por ejemplo, las denominadas «Cumbres

¹³ Otros ejemplos que Bueno proporciona son los siguientes: «Leopoldo Zea (*América como conciencia*, 1953; *Discurso desde la marginación y la barbarie*, 1968, subrayando los valores occidentales en bancarota y una nueva autoctonía, que no es la precolombina, ni la occidentalista), Félix Schwartzmann, *El sentimiento de lo humano en América* (Santiago 1953), &c. También la llamada “filosofía de la liberación”: Enrique Dussel, *Filosofía de la liberación* (México 1977), Horacio Cerutti, *Filosofía de la liberación latinoamericana* (México 1983), con su metáfora del colibrí frente al búho hegeliano; Josef Estermann, *Filosofía andina* (Quito 1998) y su “pachasofía”, &c» (Bueno, 2001).

Bueno explica cómo en un extremo esta ideología deviene en los movimientos indigenistas, de ahí que el filósofo Enrique Dussel, muy citado en esos contextos, quede incluido en esta clasificación.

Iberoamericanas» iniciadas en Guadalajara (1991). Podrían incluirse en esta alternativa muchas ideas de Martí («Injértese en *nuestras* Repúblicas el Mundo; pero el mundo ha de ser el de *nuestras* Repúblicas»); su defensa de la lengua española como propia de «Nuestra América» frente al inglés «de la bestia» [...]. Posteriormente al mejicano Alfonso Reyes (1889-1959); Eduardo Nicol (*El problema de la filosofía hispana*, 1961); Octavio Paz, a Juan Carlos Onetti y a Mario Benedetti [...].

Más adelante, con el análisis de los ensayos literarios de Villoro, vamos a ver cómo el escritor mexicano, a pesar de que no sistematiza hasta un nivel abstracto sus ideas, puede englobarse en la alternativa hispanista, por su reivindicación de la lengua española y su insistencia en que las lenguas indígenas sean consideradas como parte de un proyecto identitario en México, lo que no excluye los aportes culturales de otros países. Bueno termina su análisis con una reflexión acerca de los alcances de la taxonomía que propone:

La taxonomía de concepciones de América, al sur del paralelo 30 N, tal como la acabamos de esbozar, es sólo un programa de investigación que requiere urgentemente desarrollos tanto en lo que concierne a la conceptualización de las diversas alternativas que comprende (y en esta conceptualización serán decisivas las confrontaciones mutuas) como en lo que se refiere a los «materiales» (instituciones, relaciones políticas, académicas y comerciales, obras literarias, artísticas o filosóficas) encuadrables en ellas. Cada uno de estos materiales requiere un análisis y discusión especial (pongamos por caso, la discusión en torno al *Ariel* de Rodó por «arielistas» y «antiarielistas»); pero en todo caso es la alineación de cada material con otros materiales de su alternativa o su enfrentamiento con materiales asignados a otros diferentes, lo que permitirá profundizar en la naturaleza de afinidades más o menos ocultas entre los *disjecta membra* o las distancias más o menos explícitas entre otros muchos materiales (Bueno, 2001).

Definir estos criterios acerca de la identidad y la unidad de Hispanoamérica tiene un especial interés para nosotros, sobre todo en un contexto en el cual el consenso académico alrededor del canon aparece fracturado (Pozuelo, 2009: 88). En “Razones para un canon hispánico”, José María Pozuelo hablará de la importancia secundaria que tiene para el tema que nos ocupa la llamada identidad nacional, desde el momento en que los escritores en lengua española tienen “un tronco común de experiencias literarias,

compartido por los millones de lectores que les siguen”. De ahí que pueda hablarse de por lo menos seis factores con la potencia suficiente para servir como factor de cohesión de ese canon hispánico (Pozuelo, 2009: 88).

El primero de ellos es nada menos el *Quijote*, que se reclama en América como una obra propia (Pozuelo, 2009: 88), escrita en lengua española y por lo tanto susceptible de ser leída por un colectivo enorme que así se incorpora en una tradición de gran riqueza. El autor del *Quijote* además está vinculado a las instituciones que constituyen el segundo factor que nos permite hablar de la hispanidad: los Premios Cervantes, que se otorgan a autores tanto españoles como de la América hispana, y el Instituto Cervantes, encargado de difundir el idioma en varios países del orbe (Pozuelo, 2009: 89).

El constante intercambio que va a producirse entre diversos escritores constituye el “tercer factor de unidad cultural literaria” para este canon, debido a “la profunda influencia que en tiempos posteriores al *Quijote* se ha dado entre la literatura escrita”. El *Periquillo Sarniento* precisa del antecedente del *Lazarillo* y del *Buscón*, igual que Rubén Darío y el modernismo renovarían la lengua en su conjunto. El estudioso cita muchos otros ejemplos, como la relación entre Alfonso Reyes y el *Polifemo*, o bien entre Amado Alonso y los poemas de Neruda (Pozuelo, 2009: 90). Nosotros agregaríamos en ese tenor el caso de Lezama y su interés por Góngora.

El cuarto factor de cohesión viene dado por la migración de los escritores y estudiosos por el ámbito de la hispanidad. Tal es el caso de los escritores españoles que viajaron hasta México, como en el caso del exilio que tuvo lugar con la Guerra civil. O bien, por la presencia de escritores hispanoamericanos en España, como citamos antes en el caso de Vargas Llosa, García Márquez y el mismo Villoro en Barcelona.

La Asociación Internacional de Hispanistas es el quinto factor de unidad transcontinental, por reunir en su seno a miles de profesores de las Facultades de lengua y literatura en español de todo el orbe. Los nombres asociados con esta institución son indispensables para la historia de los estudios literarios, como en el caso de Américo Castro, Pedro Salinas o Jorge Guillén.

La industria editorial, constituida por todas aquellas empresas como Seix Barral, el Fondo de Cultura Económica, Losada o Sudamericana, capaces de englobar a los autores más relevantes de la lengua, son nuestro sexto factor (Pozuelo, 2009: 91). El reconocimiento que ha conseguido Villoro en España no puede desvincularse de Anagrama, así como en México Alfaguara y Planeta tienen un mercado enorme. Todo

lo anterior se refiere a las instituciones consolidadas que nos permiten hablar de una hispanidad.

En cuanto a las bases teóricas de un canon narrativo hispánico, Pozuelo llama la atención acerca de cómo los factores citados sirven para darle al corpus una solidez que no tendría si pretendiera sostenerse exclusivamente en “la realidad nacional, la identidad sexual, racial o cualquier otra” (Pozuelo, 2009: 92). Lo anterior ha contribuido a que el hispanismo pueda ser más refractario que otras realidades culturales: “El Hispanismo asienta su unidad en el modelo y la idea de una lengua única, el español o castellano, que respondía a una cultura asimismo unitaria, vertida por ese vehículo común que los escritores han convertido en tradición propia [...]” (Pozuelo, 2009: 93). Un hispanismo que “ha dejado de estar ya desde hace mucho tiempo, y por fortuna, nucleado en torno a la literatura peninsular española” (Pozuelo, 2009: 94).

Estamos ante un fenómeno literario de vocación universal, en la medida en que un escritor argentino, por ejemplo, puede ser reconocido como propio en una comunidad que en principio le resultaría aparentemente ajena, como la española (Pozuelo, 2009: 95). Bajo este enfoque, la literatura deja de lado determinadas identidades culturales para privilegiar otros elementos:

[...] dejemos que el canon literario hispánico no dependa tanto de nuestras propias identidades culturales, como de la negociación que seamos capaces de establecer tanto las comunidades académicas que a ello nos dedicamos como los propios autores y la industria cultural (editoriales, traducciones, etc.), para un reconocimiento que vaya más allá de nosotros mismos, y que dirima su destino por encima de las fronteras de nuestra lengua y nuestra cultura (Pozuelo, 2009: 95).

Otros acercamientos a la cuestión del canon, la cultura, las literaturas nacionales y la dialéctica de Estados, han insistido en su crítica a los nacionalismos, como ocurre en el caso emblemático de Mario Vargas Llosa, quien ha llevado a cabo una convergencia entre su ideología liberal y la crisis de las identidades colectivas (Castany, 2007). Sin embargo, creemos que bajo el prisma del hispanoamericanismo esos problemas adquieren otra perspectiva.

Entonces, lo que haremos nosotros es tomar en cuenta la taxonomía de Maldonado Alemán, Borrero Zapata, Bueno y Pozuelo para analizar la obra de Vasconcelos, Reyes y Villoro, entre otros, desde las coordenadas de la *alternativa hispanista*, asumida como un ejemplo de desarrollo de ese programa de investigación al

cual Bueno alude. El filósofo habla de diversos materiales, como lo son las instituciones políticas y las obras literarias; como hemos explicado antes, nuestro enfoque se centrará en la forma en la cual aquéllas se ven representadas en éstas.

5.1.1. Altamirano y el caso de México

En la introducción de nuestra tesis citábamos el caso del escritor Francisco Manuel Sánchez de Tagle (1782-1847) como uno de los escritores mexicanos que en los años inmediatos a la proclamación formal del México independiente contribuirá a difundir la idea de nación, todo ello por medio de poemas patrióticos cuyo análisis rebasa los meros criterios de la estética, porque pueden ser leídos precisamente como parte de la difusión de un nuevo paradigma, el de un México independiente de la Monarquía Hispánica y que precisaría de un tipo especial de poemas, los patrióticos precisamente, para legitimar una nación política en ciernes por medio de las herramientas propias del ámbito cultural¹⁴.

En “El libro de las masas: Ignacio Manuel Altamirano y la novela nacional”, Christopher Conway desarrolla un caso ejemplar en este sentido de la conjugación de literatura y política. El escritor Manuel Altamirano (1834-1893) formará parte del gobierno de Benito Juárez, a mediados de siglo, cuando se da la consecución de la República después de la invasión francesa y el Segundo Imperio. Como funcionario del nuevo gobierno, Altamirano participará activamente como uno de los responsables de instrumentalizar la nueva organización, después de años de guerra. Suele decirse que la historia la escriben los vencedores: en este caso, también fue el caso de la literatura, porque Altamirano será uno de los novelistas clave del nuevo régimen.

¹⁴ Sánchez de Tagle había sido uno de los muchos participantes de origen americano en las Cortes de Cádiz y cuando la suerte de la Nueva España se decidió con el desenlace de las Guerras de independencia, el autor habría de ser uno de los redactores de la nueva Constitución nacional, de ahí que su papel como poeta patriótico no sea para nada arbitrario o casual. De cualquier forma, a pesar de que oficialmente se celebra la Independencia de México con 1910 como fecha clave, en realidad estaríamos ante una de las fechas en que puede hablarse del inicio ya no de la emancipación, sino del proceso que finalmente culminaría con la existencia de una nación política en toda regla. Se toma, para tal efecto, la ceremonia del Grito de independencia a cargo del cura Miguel Hidalgo, según las fuentes oficiales acaecido el 16 de septiembre de 1810; de ahí que en 2010 se haya celebrado, sin más, el Bicentenario de la Independencia de México. Sin embargo, no es sino hasta 1821, con la firma de los Tratados de Córdoba cuando (de manera nuevamente formal), se habla del Imperio Mexicano, inicio de una larga cadena de acontecimientos que desembocarán en una nación soberana, de la cual no se puede hablar sino hasta mediados de siglo, con la recurrencia de la República Restaurada. Otros en cambio, aluden a finales del XIX, con la dictadura de Díaz, para referirse a México como una nación independiente (Carvalho, 2012). Lo cierto es que independientemente del largo proceso que desembocará en la formación de México como Estado, la literatura, patriótica en este caso, es uno de sus componentes indispensables.

Altamirano nos interesa aquí como un antecedente esencial, porque con él empieza a aplicarse una determinada idea de nación mexicana, que no va a circunscribirse a la labor política de este escritor sino que será uno de los rasgos ideológicos de su literatura, como demuestra Conway: “En su crítica literaria [...], Altamirano subrayó que el arte podía y debía instruir y civilizar” (Conway, 2010: 39). De ahí que sus novelas, como veremos, tengan un alto contenido ideológico en el cual están presentes los problemas que a este escritor le interesaba subrayar como fundamentales, en el sentido de que Altamirano habla de una literatura nacional. Es decir, han pasado años de la formal proclamación oficial de la independencia en 1821, pero en la segunda mitad del siglo un autor de gran importancia (como dijimos, era colaborador directo del presidente Juárez) todavía habla de una colonización cultural de la cual México debe liberarse: “En 1868[...], Altamirano elabora un largo estudio [...] en el cual define, justifica y explora los rumbos que la literatura mexicana debe tomar para descolonizarse de dañinas influencias extranjeras y realizarse como verdaderamente nacional” (Conway, 2010: 42). Para nuestros fines, es de especial importancia aclarar a qué se refería Altamirano cuando hablaba de nación, como nos explica Conway:

De acuerdo con Ernest Renan (1823-1892), un distinguido escritor francés cuya obra fue citada en varias ocasiones por Altamirano, la nación es “un alma, un principio espiritual”, compuesto por una memoria histórica compartida y por “el consentimiento actual, el deseo de vivir juntos”. La nación no surge de los lazos de sangre, de una religión compartida o de la casualidad geográfica, sino que es un aparato imaginario que surge en la época moderna para explicar y legitimar las conexiones invisibles entre los ciudadanos de una República. Según Renan, el nacionalismo configura una manera de hablar del pasado (aquel rico legado de recuerdos) para sancionar la idea de que cada ciudadano debe actuar al unísono para defender o para servir a la patria (el consentimiento actual, querer hacer más) [...] (Conway, 2010: 42)

La literatura nacional, en ese sentido, jugará el papel de relato capaz de configurar una determinada forma de entender esa nación mexicana que se busca con particular urgencia, como una parte fundamental: “Para plasmar esa comunión entre desconocidos, el nacionalismo provee estructuras y ficciones para dar coherencia, peso y trascendencia al agregado de personas que constituyen una nación (Conway, 2010: 43). Hay que notar cómo la nación política como concepto se hace descansar

nuevamente, tal como lo habían resaltado Maldonado Alemán y Borrero Zapata, en una suerte de voluntarismo de las masas que, previo consenso, se constituyen en un colectivo, nacional en este caso (con la previa aceptación de cada individuo, quien habría sido convencido de la importancia de esa fe nacional, en última instancia psicológica, como insisten los autores que hemos citado). Lo cierto es que durante el siglo XIX es cuando se le da especial empuje a cierto tipo de obras literarias, precisamente aquellas que son capaces de determinado utilitarismo al momento de difundir una visión del país de referencia:

El siglo XIX es el siglo de los nacionalismos en Europa y en las Américas. En este periodo se despliega un sinnúmero de elementos para imaginar la nación en la América de habla española: surge el género de la descripción de costumbres y tipos nacionales que llamamos el costumbrismo literario; se popularizan las colecciones de anécdotas históricas o tradiciones nacionales, cuyo exponente más conocido era el peruano Ricardo Palma; la historiografía y la pintura nacional surgen para urdir incidentes del pasado dentro de un matiz capaz de inspirar y hablar al presente; la novela se reviste de temas autóctonos, absorbiendo cuadros costumbristas y episodios históricos en sus tramas; y la crítica literaria empieza a catalogar, a celebrar e impulsar obras de enfoque autóctono, con lo cual se delimita un corpus literario propiamente “nacional” (Conway, 2010: 43).

Decíamos antes que el nacionalismo decimonónico que tiene lugar entre las nuevas naciones políticas de América y en México particularmente apela a la subjetividad, a un catálogo de sentimientos, para que se pueda hablar de “sentirse mexicano” y que eso tenga una trascendencia, como nos explican Maldonado Alemán y Borrero Zapata en sus estudios al respecto. Eso mismo tiene lugar en México, donde se reivindica un tipo de sentimiento nacional, como queda claro de nuevo en la interpretación de Conway: “Estos impulsos nacionales buscan alentar *un sentir común, una experiencia subjetiva compartida* que inspire y sirva de aliciente para el progreso de la República” (Conway, 2010: 43). (Las cursivas son nuestras)

La literatura, para Altamirano, tiene una directriz didáctica cuyo principal objetivo es la formación de ciudadanos. De ahí que se refiera a ella como un “apóstol” que “difunde el amor a lo bello” y predica “el amor a la patria”. La poesía épica, para Altamirano, inmortaliza las hazañas de los héroes nacionales, mientras que la sátira está para señalar “los vicios y defender la moral” (apud Conway, 2010: 43). Como dice

Conway: “Si la novela es concebida como cátedra para instruir al pueblo, la lección que imparte es la identidad nacional” (Conway, 2010: 43).

Sin embargo, el estudioso explica que las ideas de Altamirano son una reacción frente al afrancesamiento que habría colonizado la cultura nacional, todo en el contexto de la restauración de la República después de la ocupación de Maximiliano I, de la cual ya hemos hablado. Además, el novelista veía la construcción de la literatura nacional como compañera de los pujantes procesos industriales propios de un país en desarrollo, porque para él todas esas manifestaciones eran necesarias como parte central del proceso de consolidar una nación moderna (Conway, 2010: 44). Para lograr lo anterior, el novelista hará suyo un estilo accesible para el público, con el objetivo de tener un impacto mayor entre los lectores comunes:

[...] Altamirano rechaza el tecnicismo a favor de un estilo sencillo y accesible capaz de convertir la novela en leyenda popular [...]. *Clemencia* no es una obra dirigida a un pequeño círculo de lectores especializados, perteneciente a la clase letrada, sino a las masas que tienen menos experiencia con la lectura de libros (Conway, 2010: 46).

Altamirano, entonces, llama a la depuración de la literatura mexicana, que tendría que liberarse de influencias extranjeras. La viabilidad de esa tarea debe contrastarse con la obra novelística del mismo Altamirano, quien en 1869 publica una de sus novelas centrales, la ya citada *Clemencia*, inspirada nada menos que en dos cuentos de Hoffmann (Conway, 2010: 45). Hay otras contradicciones que Conway y sus predecesores señalan a propósito de los afanes nacionalistas de Altamirano, como la supremacía del subjetivismo melancólico propio de Werther, el personaje de Goethe, sobre la idea de patriotismo que supuestamente sostendría *Clemencia* (Conway, 2010: 47). Al final, según ciertas interpretaciones de la novela, el aspecto subjetivo del libro traicionaría su programa ideológico. De lo anterior nos interesa destacar la influencia de un autor extranjero en el nacionalista Altamirano: el alemán¹⁵ E.T. A. Hoffmann quien, como explica Conway, es uno de los modelos del escritor mexicano. Hoffmann, conocido sobre todo por sus cuentos fantásticos, será no solo una de las fuentes de

¹⁵ No es casual que Alemania aparezca una y otra vez cuando se reflexiona acerca de determinados procesos nacionalistas, como queda claro en los estudios citados en el caso de la nueva identidad de ese país a propósito de su reunificación a finales del siglo XX. El caso de Alemania, como hemos dicho, es ejemplar tanto en el caso de la propagación que el idealismo alemán hará de la cultura nacional como la auténtica por antonomasia, así como la célebre tentativa de Goethe de instaurar una idea de literatura universal (*Weltliteratur*), según algunos un reclamo de interpretar la literatura de acuerdo con criterios no universales, sino filogermanos (Maestro, 2008b: 159-176).

Altamirano, sino uno de los referentes de la literatura hispanoamericana, sobre todo en el siglo XIX, cuando lo fantástico aparezca de forma constante en la obra de varios escritores: Rubén Darío y los mexicanos Amado Nervo, José Vasconcelos. Citamos a estos escritores porque representan casos muy cercanos a los intereses de esta tesis, como veremos al momento de analizar la forma en la cual el nacionalismo y sus diferentes modulaciones ideológicas encuentran una manifestación literaria que tal vez resulte sorprendente: el cuento fantástico, para el caso de esta tesis sobre todo con Darío, Vasconcelos y Reyes. Así, curiosamente, como veremos, lo fantástico es una de las vertebraciones de la reflexión acerca del nacionalismo en Hispanoamérica, como explicaremos más adelante. Antes vamos a continuar con otras representaciones del nacionalismo en México, como es el caso del Vasconcelos, aunque no en su vertiente como escritor de cuentos fantásticos, sino como el constructor de una idea de México.

5.1.2. Vasconcelos y su crítica del nacionalismo

Como habíamos explicado, una parte de esta investigación está dedicada a estudiar, mediante un ejercicio de literatura comparada, a quienes han precedido a Juan Villoro en la construcción de relatos en los cuales se pone de manifiesto la realidad sociopolítica de México e Hispanoamérica. Si Villoro ambienta sus relatos en un ambiente en conflicto, el México de la segunda mitad del siglo XX e inicios del XXI, y por lo tanto podemos hablar de que en su obra aparece una Hispanoamérica turbulenta, las mismas cuestiones toman especial relevancia en la obra del político, abogado, filósofo y escritor mexicano José Vasconcelos (1882-1959), quien crece y se forma durante la dictadura de Porfirio Díaz¹⁶ y más tarde participa en la Revolución mexicana, además de ser candidato a la presidencia de la República. Por lo tanto, Vasconcelos nos interesa sobremanera en la medida en que su obra es testimonio de la dialéctica de Estados que entra en juego al momento de describir las relaciones de Norteamérica y México, como ocurre en *El disparo de argón*, de Juan Villoro. Es decir, Vasconcelos da cuenta, como pocos, del proceder de los estadounidenses y toma partido desde niño por

¹⁶ “Porfirio Díaz gobernó el país durante 30 de los 34 años que corren entre 1877 y 1911; de ahí que esta etapa se conozca con el nombre de porfiriato. El periodo se delimita, entonces, a partir de dos sucesos políticos: comienza en 1877, cuando, meses después de derrocar a los lerdistas e iglesistas, Díaz inicia su primer mandato presidencial, y concluye en 1911, meses después de haber estallado la Revolución, cuando Díaz abandona el poder y sale rumbo al exilio” (Speckman Guerra, 2004: 192).

la causa hispanista, como puede comprobarse desde la “Advertencia” con la cual inicia el primer volumen de sus memorias¹⁷, *Ulises criollo* (1935¹⁸):

El criollismo, o sea la cultura de tipo hispánico, en el fervor de su pelea desigual contra un indigenismo falsificado y un sajonismo que se disfraza con el colorete de la civilización más deficiente que conoce la historia, tales son los elementos que han librado combate en el alma de este Ulises criollo, lo mismo que en la de cada uno de sus compatriotas (Vasconcelos, 2000: 4). (Las cursivas son del autor)

El hispanismo, para Vasconcelos, tiene que enfrentarse en una pelea desigual contra sus adversarios. Como se ve, hay una estrecha correspondencia entre *la alternativa hispanista*, citada páginas antes y el discurso de Vasconcelos. Nótese además como el autor hace referencia al indigenismo y al sajonismo, a los cuales considera serias amenazas contra la hispanidad. Desde la década de los treinta, cuando aparece el primer tomo de sus memorias, Vasconcelos entrevé dos problemas fundamentales, como son el mencionado indigenismo y la influencia de los Estados Unidos en todas las áreas, dos asuntos que también han cobrado presencia en la teoría literaria del presente, como puede verse con el auge de los estudios culturales (sobre

¹⁷ Además de ser el primer capítulo de su saga autobiográfica, el *Ulises criollo* también ha sido interpretado como una novela de la Revolución (al lado de la obra de Mariano Azuela o Martín Luis Guzmán), porque describe la vida durante el porfiriato, el inicio de la lucha armada que derroca a este y los primeros años del gobierno del malogrado Francisco I. Madero. Sin embargo, en el mismo *Ulises criollo*, novela para algunos, Vasconcelos expresa sus ideas acerca del género: “Hablábamos del género entonces en boga, la novela: sus preferencias, Stendhal y Flaubert, me resultaban poco menos que intolerables. La necesidad en que se coloca el novelista de encarnar en personajes sus tesis, con la correspondiente obligación de inventar escenarios y describir minucias con el estilo de los muebles de una habitación, me era repulsiva como una degradación del espíritu. Exagerando la protesta contra el realismo de Zolá, me lanzaba incluso contra Shakespeare obligado a reencarnar leyendas y temas del acervo popular” (Vasconcelos, 2000: 354-355).

Para Alicia Molina, al relatar su vida Vasconcelos crea un personaje: «El testimonio válido es el de su obra y el que nos ofrece en los cinco tomos de su autobiografía. En ella no hace labor de biógrafo sino de interlocutor. No sólo cuenta su vida; se enfrenta nuevamente a ella y reproduce sus reflexiones, sus vacilaciones, convicciones y contradicciones. Se afirma a sí mismo como pasión en sus virtudes y en sus defectos, y describe, ya desde su infancia, vivencias que conformarían de una manera definitiva su pensamiento y su acción.

»Hay que contar, desde luego, con que el autor está creando su personaje, está reelaborando el pasado desde la óptica del presente (1930), está jerarquizando y dando peso a las experiencias que han pervivido en él; ese personaje que crea es el papel que se asigna a sí mismo en la vida: un Ulises Criollo». (Vasconcelos, 1981: 7).

Para un libro que describe la misma época de la cual se habla en el *Ulises criollo* desde el punto de vista ya no de un filósofo y político en ciernes como Vasconcelos, sino de un historiador, ver el libro de Friedrich Katz (2004) dedicado especialmente al período.

¹⁸ “[...] Vasconcelos comenta, en 1935, el éxito obtenido por el *Ulises*, libro que según algunas bibliografías aparece en 1936. Sólo David N. Arce en sus *Bibliografías mexicanas contemporáneas*, VI *José Vasconcelos*, da la fecha exacta: 1935” (Carballo, 2005: 43).

todo en el ámbito de las universidades estadounidenses) o en las constantes referencias a la identidad, el relativismo, el americanismo, las minorías o la otredad, palabras que aparecen precisamente en la estela de aquellos. A lo largo de las páginas de *Ulises criollo* el autor criticará tanto la injerencia política como cultural de los norteamericanos, cuando vea cómo la presencia de estos es cada vez de más alcance en México.

Por lo tanto no es casual que Vasconcelos comience de esa forma sus memorias, cuando es precisamente esa idea, el criollismo, como él lo llama, la que habrá de cifrar su trayectoria. Vasconcelos, escritor consumado del canon en México, intenta con su obra llevar a cabo un proyecto de grandes dimensiones: la trituración de gran parte de la historia oficial de su país, un intento para nada subrepticio en su obra, al contrario, puesto que no puede estar más clara, como lo muestra en varias ocasiones con sus críticas a la figura del ex presidente Benito Juárez, como se verá más adelante. La labor es titánica porque encuentra a personajes dudosos, desde la apreciación de Vasconcelos, convertidos en héroes y en figuras muy destacadas del “santoral” mexicano, pero aun así el autor lleva a cabo su proyecto.

Al inicio del primer tomo de su autobiografía, Vasconcelos recuerda¹⁹ o, mejor dicho, hace el intento por recordar acontecimientos que pertenecen a la época en la cual ni siquiera era una persona consciente, aunque no se plantea el recuerdo como problema, a la manera de Proust y tantos otros. En cambio el pequeño niño que despierta al mundo (un mundo especialmente convulso, como se verá), vive experiencias que se vuelven acicate para su futuro nacionalismo, que reivindica numerosas veces. Puede decirse que el pensamiento político del protagonista se forja desde una edad muy temprana. El padre del autor, Ignacio Vasconcelos, trabajaba como agente de aduanas, así que la niñez del filósofo transcurre a lo largo de varios viajes. En El Sásabe, al noroeste de México, en Sonora, frontera con Arizona, tiene lugar una de las anécdotas iniciales del relato, que ya desde ese momento (la infancia que apenas se recuerda) nos sitúa en un escenario en el cual Estados Unidos y México están enfrentados; como era de esperarse, el segundo país es el que saca la peor parte:

Fue un extraño amanecer. Desde nuestras camas, a través de la ventana abierta, vimos sobre una ondulación del terreno próximo, un grupo extranjero de

¹⁹ La enunciación es muy posterior a lo narrado, como se aclara en uno de los pasajes de la novela, porque el autor ya es abuelo cuando redacta el *Ulises criollo*: “[...] ahora mismo que escribo estas páginas viendo jugar a mi nietecita de año y medio” [...] (Vasconcelos, 2000: 340).

uniforme azul claro. Sobre la tienda que levantaron, flotaba la bandera de las barras y las estrellas. De sus pliegues fluía un propósito hostil. Vagamente supe que los recién llegados pertenecían a la comisión norteamericana de límites. Habían decidido que nuestro campamento con su noria, caía bajo la jurisdicción «yankee» y nos echaban: -«Tenemos que irnos» -exclamaban los nuestros. «Y lo peor -añadían- es que no hay en las cercanías una sola noria; será menester internarse hasta encontrar agua.» Perdíamos las casas, los cercados. Era forzoso buscar dónde establecernos, fundar un pueblo nuevo...

Los hombres de uniforme azul no se acercaron a hablarnos; reservados y distantes esperaban nuestra partida para apoderarse de lo que les conviniese. El telégrafo funcionó; pero de México ordenaron nuestra retirada; éramos los débiles y resultaba inútil resistir. Los invasores no se apresuraban; en su pequeño campamento fumaban, esperaban con la serenidad del poderoso (Vasconcelos, 2000: 9).

Después de la guerra entre México y Estados Unidos, a mediados del siglo XIX, México es sometido por Estados Unidos, que se apropia de más de la mitad del territorio de su vecino²⁰. En el momento que Vasconcelos describe, los norteamericanos todavía llevan a cabo los “ajustes” de su imperialismo en las tierras del sur, de ahí que expulsen, con la venia del gobierno de México, a la familia del autor.

Más adelante, Vasconcelos nos describe a un niño que de ninguna manera está orgulloso del pasado indígena de Mesoamérica, sino que, por el contrario, defiende el proyecto de los españoles durante la Conquista y es muy crítico con las comunidades prehispánicas, a las cuales critica por sus instituciones violentas, por ejemplo. Vasconcelos en este sentido es una excepción²¹, sobre todo si se le compara con un gran número de escritores del presente, como Eduardo Galeano o el caso paradigmático de José Carlos Mariátegui, quien ha sido distinguido por alguno de sus intérpretes bajo el rótulo “el marxismo indigenista” (Krauze, 2011: 105-131). O bien, con la oposición de otros pensadores, como Sarmiento, a la colonización española (Serna, 2011: 2005). En este sentido, la escritura de Vasconcelos no combina para nada con los proyectos indigenistas de la actualidad. Como dice Eugenia Houvenaghel acerca de la

²⁰ Durante el siglo XIX México pierde, por diversas causas, gran parte de su territorio: “[...] Guatemala se separó en 1823; Texas se independizó en 1836; Estados Unidos conquistó Nuevo México y la Alta California entre 1846 y 1847, y en 1853 se vendió la Mesilla [...]” (Zoraida Vázquez, 2004: 185).

²¹ Alfonso Reyes es el otro escritor mexicano que reivindica el proyecto de la Monarquía Hispánica en la Nueva España.

reivindicación de la presencia española, en este caso llevado a cabo por Alfonso Reyes, no existe un consenso acerca del tema en cuestión:

Partimos, en efecto, desde el punto de vista general de que no hay interpretación histórica inocente [...].

[...] la historiografía de Hispanoamérica constituye una excelente confirmación de esta regla general que acabamos de resumir y según la cual muy pocas veces se logra, en aquella disciplina, la objetividad. Ha habido historias prohispanistas —que aprueban y defienden la contribución de los españoles a la historia hispanoamericana— e historias antihispanistas —que desaprueban y atacan la contribución de los españoles a la historia hispanoamericana— y esas contrarias versiones de los acontecimientos príncipes de la historia de Hispanoamérica han llegado a ser casi inconciliables. Más que una historia, se ha establecido un debate entre historiadores, una polémica que se vincula estrechamente con la búsqueda de la identidad de Hispanoamérica [...] (Houvenaghel, 2003: 20-21).

Por lo tanto, ubicamos a Vasconcelos como uno de los protagonistas más eximios de ese debate que, como bien se sabe, está lejos de concluir. Simplemente fijamos la postura del escritor mexicano (y la de sus compañeros de generación, como Reyes) para que una vez más quede constancia de ello.

En el siguiente fragmento, Vasconcelos habla de la educación recibida en su niñez y la remembranza le sirve para criticar, desde el punto de vista de un filósofo, las religiones de los antiguos pobladores de México:

[...] Leíamos también un compendio de Historia de México, deteniéndonos en la tarea de los españoles que vinieron a cristianizar a los indios y a extirparles su idolatría. Que hubiera habido adoradores de ídolos, me parecía estúpido; el concepto del espíritu me era más familiar, más evidente que cualquier plástica humana (Vasconcelos, 2000: 13).

Después de El Sásabe, los Vasconcelos se van a vivir hasta Piedras Negras, en el estado de Coahuila, también en la frontera. El joven José se ve forzado a vivir en una comunidad en constante pugna con sus vecinos de Eagle Pass, la ciudad que está al otro lado de la frontera, donde asiste a la escuela para recibir la educación básica. La violencia y la rivalidad entre los niños locales de ambas comunidades no se hace esperar, por las pasadas discordancias entre los gobiernos de México y Estados Unidos:

[...] En aquella época, cuando baja el agua del río, en ocasión de las sequías, que estrecha el cauce, librabanse verdaderos combates a honda entre el populacho de las villas ribereñas. El odio de raza, los recuerdos del 47, mantenían el rencor. Sin motivo, y sólo por el grito de «greasers» o de «gringo», solían producirse choques sangrientos (Vasconcelos, 2000: 26).

Acerca de los pleitos infantiles entre grupos, Vasconcelos aclara: “La lucha enconábase si por azar predominaba en alguno de los bandos el elemento de una sola raza, ya mexicanos o bien yankees” (Vasconcelos, 2000: 31). Estamos ante una sociedad polarizada en la cual todavía se viven los efectos de la guerra entre México y EUA. Con todo, el joven Vasconcelos se convierte en un buen estudiante, que pronto destaca en la escuela, aunque tenga que educarse en una lengua que no es la suya:

Periódicamente se celebraban concursos.

Gané uno de nombres geográficos, pero con cierto dolo. Mis colegas norteamericanos fallaban a la hora de deletrear Tenochtitlán y Popocatépetl. Y como protestaran expuse: ¿Creen que Washington no me cuesta a mí trabajo? (Vasconcelos, 2000: 32).

El futuro candidato a la presidencia de su país también nos habla de los debates que se llevaban en el aula a cabo a propósito de la historia reciente de ambos países, como cuando se habla del caso de Texas, que hacía unos décadas se había emancipado de México:

La ecuanimidad de la profesora se hacía patente en las disputas que originaba la historia de Texas... Los mexicanos del curso no éramos muchos, pero sí resueltos. La independencia de Texas y la guerra del cuarenta y siete dividían la clase en campos rivales. Al hablar de mexicanos incluyo a muchos que aun viviendo en Texas y estando sus padres ciudadanizados, hacían causa común conmigo por razones de sangre. Y si no hubiesen querido era lo mismo, porque los yankees los mantenían clasificados. Mexicanos completos no íbamos ahí sino por excepción. Durante varios años fui el único permanente. Los temas de clase se discutían democráticamente, limitándose la maestra a dirigir los debates. Constantemente se recordaba El Álamo, la matanza azteca consumada por Santa-Anna, en prisioneros de guerra. Nunca me creí obligado a excusas; la Patria mexicana debe condenar también la

tradición miliciana de nuestros generales, asesinos que se emboscan en batalla y después se ensañan con los vencidos²².

Pero cuando se afirmaba en clase, con juicio muy infantil, pero ofensivo para otro infante, que cien yankees podían hacer correr a mil mexicanos, yo me levantaba a decir: «Eso no es cierto.» Y peor me irritaba si al hablar de las costumbres de los mexicanos junto con las de los esquimales, algún alumno decía: «Mexicans are a semi-civilized people.» En mi hogar se afirmaba lo contrario, que los yankees eran recién venidos a la cultura. Me levantaba, pues, a repetir: «Tuvimos imprenta antes que vosotros.» Intervenía la maestra aplacándonos y diciendo: «But look at Joe, he is a mexican, is'nt he civilized?, is'nt he a glenteman?» Por el momento, la observación justiciera restablecía la cordialidad. Pero era sólo hasta nueva orden, hasta la próxima lección en que volviéramos a leer en el propio texto frases y juicios que me hacían pedir la palabra para rebatir. Se encendían de nuevo las pasiones. Nos hacíamos señas de reto para la hora del recreo. Al principio me bastaba con estar atento en clase para la defensa verbal. Los otros mexicanos me estimulaban, me apoyaban; durante el asueto se enfrentaban a mis contradictores, se cambiaban puñetazos (Vasconcelos, 2000: 32-33).

Es decir, Vasconcelos se desarrolla en un medio muy especial, cifrado por las primeras etapas de un fenómeno que ahora reconocemos como el antiamericanismo. Los saldos de la guerra perdida todavía se discuten en clase, como si de un apéndice del enfrentamiento se tratara. Vasconcelos de nuevo habla de la conquista de México por los españoles y de nuevo toma una postura favorable a estos. En el siguiente fragmento, el novelista critica que en la educación que se imparte en México impera la leyenda negra antiespañola, lo mismo que ocurre en la norteamericana. Hay que tener en cuenta que, si en la madurez de su vida, cuando redacta el primer tomo de sus memorias, Vasconcelos tiene una postura crítica a propósito de ciertos contenidos de la enseñanza

²² A lo largo del *Ulises criollo*, Vasconcelos deja claro su rechazo por los gobiernos de caudillos y militares, en los cuales ve el resabio violento de épocas incivilizadas de la historia de México. Esa actitud de Vasconcelos llega a su culmen en su defensa del proyecto de gobierno del presidente Francisco I. Madero, como se aprecia en la parte final del libro. Lo más llamativo es que Vasconcelos nos remite al México telúrico para representar las etapas más salvajes de la historia del país.

de su país, lo hace con la experiencia de haber sido Rector de la Universidad Nacional y también Ministro de Educación²³:

Uno de los libros que me removi6 el inter6s fue el titulado «The Fair God», «El Dios Blanco, el Dios hermoso», una especie de novela a prop6sito de la llegada de los espa1oles para la conquista de M6xico... Y era singular que aquellos norteamericanos, tan celosos del privilegio de su casta blanca, trat6ndose de M6xico, siempre simpatizaban con los indios, nunca con los espa1oles. La tesis del espa1ol b6rbaro y el indio noble no s6lo se daba en las escuelas de M6xico; tambi6n en los yankees. No sospechaba, por supuesto, entonces, que nuestros propios textos no eran otra cosa una par6frasis de los textos yankees y un instrumento de penetraci6n de la nueva influencia (Vasconcelos, 2000: 35).

El pol6tico en el cual habr6 de convertirse tambi6n tiene su origen en las fantas6as reivindicatorias de un ni1o que quiere hacer justicia para su pa6s despojado, como puede verse a continuaci6n:

El diario choque sentimental de la escuela del otro lado, me produc6a fiebres patri6ticas y marciales. Me pasaba horas frente al mapa recorriendo con la mente los caminos por donde un ej6rcito mexicano, por m6i dirigido, llegar6a alguna vez hasta Washington para vengar la afrenta del cuarenta y siete, y reconquistar lo perdido. Y en sue1os me ve6a atravesando nuestra aldea de regreso de la conquista al frente de una cabalgata victoriosa. Herv6an las calles de multitud con banderas y gritos [...] (Vasconcelos, 2000: 42).

As6i, descubrimos que es por medio de una celosa educaci6n por parte de sus padres, que Vasconcelos define su personalidad y el patriotismo acerca del cual tanto insistir6a a lo largo de su relato. A su manera, tambi6n los padres tratan de combatir la

²³ Los siguientes datos de su biograf6a dan fe de su experiencia en la educaci6n: “[...] al triunfar la revoluci6n mexicana fue nombrado Rector de la Universidad Nacional (del 9 de junio de 1920 al 12 de octubre de 1921). Entre 1921 y 1924 ocup6 el cargo de Secretario de Educaci6n del Gobierno Federal: organiz6 el ministerio en tres departamentos: Escolar, de Bellas Artes y de Bibliotecas y Archivos; mejor6 la Biblioteca Nacional y creo varios repositorios bibliogr6ficos populares; edit6 una serie de cl6sicos de la literatura universal, la revista el [sic] *El Maestro* y el semanario *La Antorcha*; invit6 a trabajar en el pa6s a los educadores Gabriela Mistral y Pedro Henr6iquez Ure1a; impuls6 la escuela y las misiones rurales, y promovió la pintura mural”; para estos y otros detalles acerca de la trayectoria del autor puede verse el *Proyecto Filosof6a en espa1ol* (<http://www.filosofia.org/ave/001/a225.htm>). Para un an6lisis pormenorizado de la labor de Vasconcelos en el sector educativo de su pa6s, véase el extenso estudio de Claude Fell (1989) dedicado especialmente a ese asunto.

influencia norteamericana en el desarrollo de su hijo, por lo que lo instruyen con obras históricas y geográficas:

El afán de protegerme contra una absorción por parte de una cultura extraña, acentuó en mis padres el propósito de familiarizarme con las cosas de mi nación; obras extensas como el «México a Través de los Siglos» y la Geografía y los Atlas²⁴ de García Cubas, estuvieron en mis manos desde pequeño. Ninguno de los aspectos de lo mexicano falta en esta segunda obra admirable. Ninguna editorial española produjo nada comparable al García Cubas, hoy agotado (Vasconcelos, 2000: 45).

Por medio del estudio del Atlas de García Cubas, el joven estudiante se pone al tanto de las conquistas del Imperio Español en la antigua Nueva España y de nuevo insiste en una posición que lo convierte en un autor casi único en el panorama mexicano:

Enseña también el García Cubas, gráficamente, el desastre de nuestra historia independiente. Describe las expediciones de Cortés hasta la Paz en la Baja California; las de Albuquerque por Nuevo México y la cadena de Misiones que llegaron hasta encontrarse con las avanzadas rusas, más allá de San Francisco. Señala en seguida las pérdidas sucesivas. Un patriotismo ardoroso y ciego proclamaba como victoria inaudita nuestra emancipación de España, pero era evidente que se consumó por desintegración, no por creación. Las cartas geográficas abrían los ojos, revelaban no sólo nuestra debilidad sino también la de España, expulsada de la Florida. Media nación sacrificada y millones de mexicanos suplantados por el extranjero en su propio territorio, tal era el resultado del gobierno militarista de los Bustamante y de los Santa-Anna y los Porfirio Díaz. Con todo, llegaba el quince de septiembre, y a gritar junto con los Yankees, muera al pasado y vivas a la América de Benito Juárez, agente al fin y al cabo de la penetración sajona. La evidencia más irritante la da el mapa de la cesión del Gila, consumada por diez millones de pesos, que Santa-Anna se jugó a los gallos o gastó en uniformes para los verdugos que desfilan en las ceremonias patrias. En vez de una frontera natural, una línea en el desierto que por sí sola nos obliga a concesiones futuras, pues compromete la cuenca del

²⁴ Se refiere al *Atlas Pintoresco e Histórico de los Estados Unidos Mexicanos*. Ver el artículo periodístico de Ángeles González Gamio que se refiere a la obra como cronista y geógrafo de Antonio García Cubas: <http://www.jornada.unam.mx/2012/09/30/opinion/030a1cap>

Colorado. Por encima de los mentirosos compendios de historia patria, los mapas de García Cubas demostraban los estragos del caudillaje militarista.

El episodio de su alteza serenísima Santa-Anna rindiéndose a un sargento yankee nos era restregado en la clase de Historia texana, y un dolor mezclado de vergüenza enturbiaba el placer de hojear nuestro Atlas querido. Mientras nosotros, ufanos de la «Independencia y de la Reforma», olvidábamos el pasado glorioso, los yanquis, viendo claras las cosas, decían en nuestra escuela de Eagle Pass: «When Mexico was the largest nation of the continent»... frente al mapa antiguo, y después sin comentarios: «present Mexico».

Mi padre no aceptaba ni siquiera que ahora fuéramos inferiores al yanqui. «Es que los fronterizos no conocen el interior, ni la capital.» «Se van a gastar su dinero a San Antonio»... «ven allí casas muy altas... yo las prefiero bajas para no subir tanta escalera»... «no niego que nos han traído ferrocarriles, pero eso ni quita que son unos bárbaros»... «No han ganado porque son muchos» Yo, interiormente, pensaba: ...«Es que a mí me han pegado y fue uno solo... No, cobardes no eran»... Bárbaros quizás [...] (Vasconcelos, 2000: 45-46).

Vasconcelos es uno de los pocos escritores que, sin perjuicio de su nacionalismo como mexicano, se lamenta, no de la Independencia, sino de la forma en la cual esta se llevó a cabo, “por desintegración, no por creación”, dice. De la misma forma y como decíamos al principio de este análisis, en su intento por aportar una versión distinta de la historia de su país Benito Juárez ya no es el presidente adorado de la historia oficial, sino que para él estamos ante un mandatario que sirvió a los intereses de los Estados Unidos y su presencia en México. La revisión que lleva a cabo de la historia nos pone, decíamos, frente a un narrador de ideas muy polémicas. Como el joven destaca en los estudios, los organizadores de algún festejo patrio lo incluyen en un concurso de oratoria; asiste a la ceremonia y escucha la arenga de un orador, quien solo le merece comentarios irónicos:

Se adelantó al barandal un orador de levita negra y bigotes, ademán de arenga, y llovieron nombres de héroes invictos, con mucha libertad e independencia, gloria y loor, loor... Lo cierto es que los héroes, aun siéndolo, no tenían nada de invictos dado que murieron fusilados por el enemigo; la verdad era que de libertades no habíamos sabido nunca y que nuestra independencia dependía de las indicaciones de Washington desde que Juárez abrazó el

monroísmo para matar a Maximiliano. Pero igual que los enfermos, los pueblos en decadencia se complacen en la mentira que les sirve de ir tirando.

A esa misma hora, con idéntico aparato cívico, la misma oratoria y el mismo «entusiasmo» popular, se celebraban festejos iguales en cada aldea y en cada ciudad del país (Vasconcelos, 2000: 58).

La historia reciente y la geografía fronteriza, por lo tanto, moldean la personalidad del joven y juegan un papel preponderante en sus proyectos futuros: “[...] En la frontera se nos había acentuado el prejuicio y el sentido de raza; por combatida y amenazada, por débil y vencida, yo me debía a ella” (Vasconcelos, 2000: 70).

Antes explicábamos que Vasconcelos se opone a la influencia política de los Estados Unidos en México, aunque también tiene reservas en cuanto a la aculturación, como puede verse en estos apuntes de un viaje que hace en tren con su familia por el interior de la República, durante uno de los numerosos periplos de su padre:

[...] En México mismo, las gentes visten cada día con más uniformidad; las artes menores decaen, el estilo de comer se americaniza, el traje se vuelve uniforme y el viajero ya no asoma la cabeza a la ventana; la hunde en la partida de póker o, por excepción, en la revista recién entintada. El prejuicio sanitario veda el gusto de los platos populares y el comercio abundante decae (Vasconcelos, 2000: 73).

Más adelante, otro cambio de escuela nos muestra a un estudiante especialmente aplicado e inconforme con la educación que recibe. Tómese nota de su decepción al ver que el instituto adonde asiste es, desde su parecer, muy deficiente:

[...] El maestro, un semi-indio, desaliñado y malhumorado, se ocupaba de hacernos sentir su superioridad. Desde las primeras lecciones me convencí de que la pedagogía vigente corría parejas con el mobiliario; algunos textos eran de preguntas y respuestas y no pocos temas se nos tomaban de memoria. Pretendí rebelarme sin conseguir más que la ojeriza del dómine. Humillaba mi patriotismo haber de reconocer la superioridad de la escuela pueblerina de Eagle Pass. ¿Sería posible que una escuela de aldea norteamericana fuera mejor que la anexa a un Instituto ufano de haber prohijado a Ignacio Ramírez, a Ignacio Altamirano? (Vasconcelos, 2000: 85).

A partir de 1888, la familia Vasconcelos se establece en Campeche, situada en el sudeste de México. En el siguiente fragmento, el autor analiza el ambiente de la ciudad, donde la forma de pensar de sus compañeros de clase, quienes no tienen sus improntas

patrióticas ni su interés por hablar de los mexicanos como unidad; al contrario, admiran los casos en la historia de México en que el país ha estado en peligro de perder más territorio, como en el caso de Yucatán y sus repetidos intentos por separarse de México:

[...] Cuando yo hablaba de «nosotros los mexicanos» mis condiscípulos oponían reparos. Ellos eran campechanos y yo era «guacho», es decir, mexicano arribeño, hombre de la meseta, poco amigo del agua y vagamente turbio en su trato. La fiesta nacional era para ellos el aniversario de la separación de Yucatán. La fiesta del quince de septiembre era la fiesta de los mexicanos. El Estado de Campeche tenía su bandera que se desplegaba en las solemnidades, al lado de la tricolor nacional. Irritado mi patriotismo agresivo, pasaba a imperialista.– Si era necesario, por la fuerza retendríamos a Campeche. ¿Qué iban a hacer ellos solos? ¿Pedir su anexión a los Estados Unidos como lo hizo alguna vez Yucatán? ¿Resultarían, ellos también, traidores? (Vasconcelos, 2000: 115)

Además, los campechanos viven despreocupados del proceder de los Estados Unidos, que ocupa los pensamientos cotidianos del joven Vasconcelos, como hemos visto:

El peligro yanqui, preocupación de mi niñez, no les afectaba. Ninguna idea tenían ellos de la vida fronteriza y el tenso conflicto que provoca el vecino fuerte. Ni lograban fraternizar con el mexicano de la frontera, tenaz y varonil, pero de una incultura que linda con la barbarie; no sólo en la costa, también en el centro del país, juzgábase al fronterizo como habitante de un desierto a donde no alcanzó la cultura española. Especialmente los establecidos más allá de Chihuahua, Saltillo y Culiacán, frontera cultural señalada por las Catedrales de la Colonia, parecían vivir en un limbo de donde no acaban de hacerse yanquis, ni llegaron a ser católicos. La ambición de mis condiscípulos y conocidos de Piedras Negras era llegar a ser conductores del ferrocarril o mecánicos, en todo caso, comerciantes bilingües y hombres de dinero y de empresa. La ambición de cada alumno del Instituto campechano era llegar a ser un gran poeta. Con todo, la posición de combate obligado en que se encontraban los del norte, les aseguraba una visión patriótica que no poseían los campechanos, desdeñosos (Vasconcelos, 2000: 115-116).

El colofón a esos comentarios es el dolido pensamiento del Vasconcelos adulto, quien se lamenta por los malos momentos que habría de atravesar el otrora

despreocupado Campeche por culpa precisamente de los privilegios obtenidos por las empresas norteamericanas, que deciden el destino de los habitantes del puerto:

La lección del nacionalismo llega al corazón de los pueblos sólo cuando palpan los efectos de la rivalidad económica. A su vez, el localismo prospera sólo mientras dura la bienandanza. El mal gobierno del centro, al destruir a Campeche con sus exacciones y con leyes disparatadas como la que dio el cabotaje a las empresas yanquis de navegación, determinó el éxodo de más de media población. Centenares de familias se fueron, de esta suerte, a engrosar el proletariado burocrático que es apoyo y azote de las tiranías, pero yo ahora procuro anotar el sentir de la época que viví en Campeche. Por ejemplo, al estallar la guerra entre España y Estados Unidos, y formarse los bandos escolares, la mayoría optó por el partido que llamaban de los «cubanos». Yo organicé el grupo de «los españoles», pues, argumentaba, sucederá lo que con Texas, que a pretexto de independencia, se hizo norteamericana. Y nos batíamos a palos y pedradas, por la playa y por detrás del cuartel [...] (Vasconcelos, 2000: 116).

Como antes, con sus peleas verbales y físicas con los norteamericanos, el joven ahora recrea las batallas en las cuales el Imperio Español pierde sus últimas colonias. Como cabe suponer, no se pone del lado de los Estados Unidos y apoya a los españoles. A continuación, otro ejemplo de cómo los juegos infantiles de esa época no tenían para Vasconcelos nada de inocentes:

[...] Estaba de jefe de las armas un coronel enérgico y patriota que se ofreció a darnos instrucción militar gratuita a todos los alumnos del Instituto. Durante varios meses, al caer la tarde, nos reunía en los llanos de los extramuros, enseñándonos a formar y a romper filas, saludos y marchas y el manejo del maüссер con las posturas elementales del ataque a la bayoneta. La idea de que nos preparáramos contra posible invasión de los Estados Unidos, nos volvía indiferentes a la lluvia y al sol [...] (Vasconcelos, 2000: 116-117).

En edad muy temprana, Vasconcelos es un viajero que conoce regiones muy diversas de su país, de sur a norte, de ahí que sus memorias abunden en juicios, en ocasiones muy críticos, de las costumbres tan arraigadas en los lugares donde su familia se establece. En “José Vasconcelos, padre de los bastardos”, incluida en la edición crítica que del *Ulises criollo* ha hecho Claude Fell, especialista en la obra de

Vasconcelos, el crítico mexicano Christopher Domínguez Michael valora esos viajes de la siguiente manera:

Esa variedad de ambientes hizo de Vasconcelos un ávido viajero, tan audaz como empedernido, y le brindó un conocimiento privilegiado de tierras, paisajes y hombres de México, dato decisivo en la elaboración de un mesianismo mestizo que predicó durante la década de los años veinte (apud Vasconcelos: 2000, 985).

Cuando años después Vasconcelos vuelve a Piedras Negras convertido en un joven estudiante de bachillerato, con la intención de visitar a su familia, se encuentra con un viejo rival de la escuela de Eagle Pass y de inmediato hace las paces con él. Ese tipo de reconciliaciones provocan en el autor una reflexión acerca de las ideas que gravitan alrededor del nacionalismo:

En la vida fronteriza no es raro que las más enconadas rivalidades terminen en amistad que se impone a las diferencias de raza y el conflicto de las naciones. El amor vence cuando el trato humano se prolonga en condiciones leales y el nacionalismo se purificaría de rencor si no se fundase, tan a menudo, en injusticias (Vasconcelos, 2000: 163).

Sin embargo, el *Ulises criollo* se caracteriza, como queda patente en esta revisión de sus ideas, por su crítica de la cultura norteamericana. En su visita a Ciudad Juárez, el filósofo no puede evitar criticar la notable penetración de lo norteamericano en todas sus facetas (debido a la frontera con El Paso, Texas), desde la arquitectura hasta la religión protestante, porque Vasconcelos fue un ferviente católico²⁵. Sin embargo, el autor nunca deja de reconocer las bondades del sistema político norteamericano, que para Vasconcelos posee una democracia que funciona en sus aspectos tecnológicos y por lo tanto reconoce la libertad con la cual se vive en el país vecino:

Los «cowboys» semibárbaros que empezaban a urbanizar en Texas, todavía no construían Bibliotecas; la cultura era entonces cosa de latinos.

La Iglesia de Ciudad Juárez atraía devotos y reunía turistas. Levantada como eje de una antigua misión franciscana, se mantenía como puesto avanzado de lo europeo, en tierras de milenario vacío espiritual. El envigado del techo y el

²⁵ “Yo perdí la fe cuando murió mi madre. Recuerdo que entré a la Preparatoria (ella aún no moría) como hijo de Santa Mónica. Después me convencí de que lo mejor era ser cristiano. En mi actuación política y nadie me entendió, actué como un cristiano tolstoiano” (Vasconcelos, 2000: 546).

retablo del altar mayor, de cedro tallado, simbolizan la civilización que avanzó de sur a norte, latina y católica. Para contrariarla o bien para poder triunfar, allí mismo, Juárez, que hoy da su nombre al sitio, inició la norteamericanización, dejó libre el paso al protestantismo. Desde entonces una nueva corriente arrasaba de norte a sur, torbellino de novedades manuales, sin mensaje de espíritu. Nos aventajaban, sin embargo, en lo social y político, pues practicaban la fraternidad si no la igualdad y eran libres, en tanto que nosotros, supeditados a militarismos brutales, bajábamos a grandes pasos hacia el abismo contemporáneo (Vasconcelos, 2000: 178).

Nótese de nuevo otra vez la crítica al ex presidente Juárez, a quien Vasconcelos no le perdona su colaboración con el gobierno de Estados Unidos. No obstante, en el siguiente pasaje explica las razones de su “cariño” al ex presidente. Ahora Vasconcelos es un estudiante de Derecho y trabaja para un notario público como amanuense:

Mi jefe se apellidaba Aguilar y Marocho, descendiente del ministro de Maximiliano, señalado como traidor en los textos oficiales de la historia escrita del liberalismo. Si en vez de triunfar los liberales se impone el Imperio, los traidores hubieran sido los gobiernos de la Reforma, con la prueba irrefutable de las concesiones de tierra a compañías extranjeras y la oferta a Washington del Istmo de Tehuantepec. Sin embargo, a causa de que mis familiares eran burócratas del régimen reformista, y también por virtud de mi educación en escuelas públicas, compartía el odio al Imperio y el cariño a Juárez. Y no sólo cariño, aun culto, pues cada 18 de julio asistía al Panteón de San Fernando, a la tenida blanca que le dedicaban los masones, con pebeteros de luz verde en torno al sarcófago y discursos que lo comparaban con Cristo. Bien es verdad que ya desde entonces los estudiantes comentábamos la vaciedad, la pobreza ideológica de los liberales y sus maestros europeos. Voltaire, Rousseau, Diderot, de todos los enciclopedistas no se sacaba un verdadero filósofo (Vasconcelos, 2000: 242).

Sin embargo, como queda consignado en las últimas líneas, el autor del volumen de relatos *La sonata mágica* no deja de lado la crítica al liberalismo de Juárez y de paso a los filósofos que lo inspiraron.

De nuevo, como parte de su trabajo, ahora como integrante de un bufete neoyorquino que tiene oficinas en México, Warner, Johnson and Galdston, continúa con sus viajes por todo el país. Visita Zacatecas y, a propósito de la riqueza de la región, de la cual le habla uno de sus habitantes, el escritor hace el siguiente juicio crítico acerca

de los Estados Unidos y los gobiernos de la Revolución, especialmente hacia uno de sus caudillos, el presidente Venustiano Carranza, que Vasconcelos destroza en varios pasajes de sus memorias, precisamente porque representa el militarismo y el caudillismo que a él le parecen, como ya lo hemos dicho, aberrantes:

[...] Faltaban apenas ocho años para que llegaran por allí las huestes carrancistas robando ovejas, embarcando los ganados para los Estados Unidos en beneficio de los generales, los ministros de la Revolución. Con tal barbarie volvió a triunfar el desierto (Vasconcelos, 2000: 328).

Durante un viaje de trabajo, Vasconcelos se confiesa fascinado por la personalidad de un banquero, Beckins, quien le expone sus ideas de geopolítica, entre las cuales no puede faltar lo referente a las relaciones entre México y Estados Unidos:

[...] Su imperialismo sobrepasaba la idea nacional, las fronteras, las razas. «Lo que hacía falta eran hombres como Porfirio Díaz, capaces de tener en un puño a la plebe, hecha de ineptos y descontentos.» De esa suerte prevalecían los hombres creadores y grandes. Lástima que los Estados Unidos no tuvieran un Porfirio Díaz. «Sería hermoso un continente gobernado napoleónicamente desde Washington. Y, ¿por qué no? ¿Qué escrúpulos puede nadie oponer? Usted es un buen mexicano, yo soy un buen americano; ¿por qué no habían de unirse las dos naciones como se nos unió Texas y entonces, ¿quién sabe? un mexicano podía llegar a ser jefe de todo el continente!» «Elecciones o plebiscitos periódicos y toda la autoridad posible al electo, a reserva de exigirle responsabilidades al fin de su término constitucional. ¿No era ese el secreto del éxito de los Estados Unidos, el primer pueblo de la historia?»... (Vasconcelos, 2000: 331-332).

En esas conversaciones, Vasconcelos no hace sino confirmar lo que a él tanto le preocupa: los intereses de los estadounidenses de verdad van más allá de sus fronteras, aunque, como es obvio, hay diversos matices, como en la descripción que hace de otro de los “yankees”, como él los llama:

Otro de ellos, Warner, “era más humano y más fino” [...].

Deseaba su millón, pero había de venirle asociado a la estimación de sus iguales, sin mengua de su nombre de buen origen. «Una guerra para apoderarse de Cuba, no estaría bien; era como pegarle a un niño.» Sin embargo, él decía: «Take Cuba, gently», «para sanearle sus puertos y libertar la población oprimida». Mirando aquí y allá los restos de la acción española en México, comercios urbanos, explotaciones agrícolas, comentaba: «¡Son admirables!

Fíjese cómo tienen el secreto de hacer trabajar recogiendo ellos el fruto.» En el fondo se sentía como tantos otros yanquis, el heredero de los conquistadores españoles. Ostensiblemente y para la galería hispanoamericana, censuran las atrocidades de la conquista, el rigor de coloniaje y, en realidad, estudian el sistema y desearían repetirlo (Vasconcelos, 2000: 333).

La última afirmación de nuevo sitúa a Vasconcelos en las coordenadas de un reivindicador de las obras del Imperio Español en la Nueva España, al mismo tiempo que muestra a los norteamericanos como un Estado con deseos de convertirse en el continuador de esa tarea.

Vasconcelos escribe unas memorias susceptibles de ir de la mano con la narrativa, de ahí que reconozca a los personajes típicos que aparecerán precisamente en la novela de la Revolución, como en este fragmento, donde afirma que el éxito de los norteamericanos en tierras mexicanas no habría sido posible sin la ayuda de los mexicanos:

[...] Saltando sobre los frenos de la tradición democrática igualitaria los yanquis se volvían a sentir vikings rapaces, apenas transponían nuestras fronteras. Toda nuestra literatura revolucionaria se ensañó más tarde contra el tipo de negociante intervencionista que aprovechaba la crisis moral de un pueblo para medrar y oprimir sin compasión. Por desgracia, hasta ahora no hemos logrado otra cosa que proveer a estos traficantes con el socio que necesitaban: el político, general de la revolución, que les aseguraba la impunidad (Vasconcelos, 2000, 334).

O bien, una anécdota curiosa que tiene lugar durante otro viaje, en el cual Vasconcelos y su acompañante coinciden en una de las tierras que exploró Cortés²⁶: cuando reconocen uno de los lugares en los cuales estuvo el conquistador, son los norteamericanos quienes citan al español:

²⁶ Súmense a todo lo dicho a propósito de Vasconcelos y su reivindicación de España, sus palabras elogiosas a propósito del conquistador Hernán Cortés, a quien le dedica un libro cuyo título lo dice todo: *Hernán Cortés. Creador de la nacionalidad*, cuya primera edición es de 1941. Véase, a guisa de ejemplo, el siguiente fragmento:

«[...] quienquiera que medite la obra de Hernán Cortés de modo desapasionado, comprenderá que merece, como nadie, el título que tanto se le ha regateado, de Padre de nuestra nacionalidad.

De su sistemático empeño en aliar lo autóctono con lo español, por la cultura y por la sangre, nació la Nueva España que fue también un México nuevo, el México que es raíz del tronco vivo de nuestra personalidad internacional» (Vasconcelos, 1985: 14).

Llegamos al abra en que se divisa Oaxaca. Cuando Hernán Cortés llegó a ese sitio (recordó el yankee), se quitó el sombrero y clamó: «Gracias, Dios mío, porque me has concedido contemplar este panorama.» (Vasconcelos, 2000: 335).

El viaje es precisamente hasta Oaxaca, la tierra de su madre, siempre añorada y presente en las remembranzas de su familia. El comentario de Vasconcelos resalta una ironía: cuando finalmente vuelve a su lugar de nacimiento (que obviamente le recuerda a su madre muerta) lo hace guiado ya no por ella sino por un extranjero, uno de tantos que poco a poco hace efectivos sus derechos sobre México:

[...] Llevado allí por extraños, gracias a ellos volvía, ya no el hijo pródigo sino su descendiente, y a presenciar la ruina, de su propia estirpe. Las casas, las minas, los ranchos, empezaban a ser propiedad de extranjeros, como el que me acompañaba... (Vasconcelos, 2000: 336-337).

Vasconcelos da un paseo por el pueblo y analiza la arquitectura del lugar, se detiene en una plaza y de nuevo constata en el lugar la antigua presencia española, tan apreciada por él:

Desembocaba el zaguán del Hotel en el portal frente a la plaza. Los arquitos, recordaban las casas de los «nacimientos» con que se festeja la Navidad. Uno que otro transeúnte miraba con indiferencia las alacenas de dulces y pastas. A la derecha los soportales de cantería del Palacio de Gobierno, sugieren el tipo arquitectónico de la Colonia, de Antequera a Guatemala. Al centro de la plaza, un jardín que embalsama la noche. Andadores espaciosos, pulcramente embaldosados brindan asientos a la sombra de toronjales cargados de fruto. Frescura y pureza del hálito vegetal. Reposadamente observé el Palacio: anchas puertas, protegidas de balcones, a lo largo de la cornisa de la arquería. Lo hicieron criollos españoles, es decir, mexicanos de la era fecunda. Y nosotros no tenemos ni memoria para recordar los nombres de los constructores. En cambio, cualquiera por allí pregona que en el Palacio despachó Benito Juárez, y aún se conserva en el descanso de la escalera el retrato de Porfirio Díaz. Pasmóme hallar en la piedra el mismo sepia de mis antiguas vistas estereoscópicas (Vasconcelos, 2000: 337).

Vasconcelos reconoce la arquitectura de manufactura española de la misma forma que lo han hecho los historiadores años más tarde, como es el caso de Bernardo García Martínez, quien explica que los españoles en la Nueva España estaban interesados en “reproducir en lo posible el entorno cultural y social de Castilla” (García

Ramírez, 2004: 61). En otro momento, García Martínez repara en la importancia de la plaza de armas²⁷ en la concepción del espacio antropológico en las tierras americanas, donde se decidió: “[...] inducir o presionar a los pueblos de indios a congregarse a sus habitantes en asentamientos de tipo urbano —el origen de los poblados con plaza central, iglesia prominente y calles rectas, tal como subsisten hasta la fecha” (García Martínez, 2004: 71).

El elogio de la vieja arquitectura continúa en el siguiente párrafo, en el cual el autor comprueba que la versión de Ignacio, su padre, acerca de la belleza de Oaxaca, no era infundada:

Caminando unos pasos, sin preguntar, reconocí las torres dobles, bajitas y la fachada robusta de cantera verde, la Catedral y los ditirambos arquitectónicos de mi padre. Atrio despejado y calle de por medio, un jardín con arboleda frondosa. El suelo pavimentado de cantería se ve limpio, impecable. Por la esquina del fondo se alzan casas modestas pero robustas, dos pisos y balconería de hierro. Todo está puesto como para perdurar en los siglos. Examiné de cerca la construcción y descubrí, por fin, el tono incomparable de aquella cantera verde tan alabada. En los nichos de un tablero hay imágenes en piedra, discretamente talladas. El tiempo, les da distinción. Era verdad y no exageración paterna: dimana de la obra, fuerza y nobleza. Para construirla habían penado y habían vencido, ánimos clarividentes, dominadores de la selva, la soledad, la cordillera. Un trozo de cordillera se había hecho música. ¿Quiénes fueron los anónimos constructores? Ni sus nombres nos ha reservado la furia destructora de la época posterior, la apatía, la ruindad de nuestra herencia sin casta (Vasconcelos, 2000: 338).

En su obra, el autor clasifica la gestión de otros imperios del ayer, como el romano, que también tiene su aprobación, al mismo tiempo que reconoce su legado en la península ibérica y por lo tanto en las tierras americanas: “[...] El empedrado lustroso de granito amarillento, las fachadas, de poca altura y macizo ensamble, todo sugiere la influencia romano-ibérica [...]” (Vasconcelos, 2000: 338). Otra cuestión son las referencias, en este y en otros libros, del elogio de la arquitectura bizantina, que el autor prefiere por encima de la gótica: “[...] desemboqué [...] a la fachada de Santo Domingo

²⁷ Iván Vélez ha desarrollado con mucho mayor detalle estos asuntos en su texto “La Plaza de Armas y la ciudad hispanoamericana: figuras del imperio”, publicado en la revista española de filosofía *El Catoblepas* (ver <http://www.nodulo.org/ec/2010/n101p10.htm>).

[...]. La armonía definitiva de Bizancio ha dejado más bien su huella en este monumento del nuevo mundo” (Vasconcelos, 2000: 339).

El autor, como se ha mostrado en estas páginas, está dispuesto a convivir con extranjeros sin problema. Pero, cuando lo juzga necesario, Vasconcelos discute, en este caso con un británico, a quien confronta de nuevo con la tradición española. Un juicio del inglés, que a Vasconcelos le parece impertinente, provoca la siguiente reacción:

[...] Era la primera vez que montaba en albardón y saltaba feo en el caballo educado al trote inglés. Advirtiéndolo el ingeniero, un británico, me procuró útiles consejos de equitación, pero lo malo fue que al comentar el sistema de montar, único que yo conocía, el mexicano en silla vaquera, opinó el inglés: «Debiera usted aprender el estilo que en Europa usan los gentlemen.» Una sensibilidad que hoy me parece excesiva me hizo responderle: «No dudo que así monten todos los gentlemen. Pero antes de que en Inglaterra hubiese gentlemen ya había en Castilla caballeros que montaban como montamos nosotros, al estilo charro.» No era yo, y menos entonces, un tradicionalista, pero ninguna arma es mejor que una noble tradición, cuando hace falta castigar la impertinencia de los extranjeros (Vasconcelos, 2000: 343).

Como se encuentra en Oaxaca, no puede faltar la visita al complejo arqueológico de Mitla, que al abogado le causa una impresión muy negativa, como era de esperarse; nuevamente, sobre las ruinas del pasado prefiere los templos católicos:

Las ruinas de Mitla figuraban en la colección de vistas oaxaqueñas de mi infancia, así es que reconocí cada porción. Restos de muros con grecas talladas en el granito; pilastras en bruto de un solo bloque de piedra; dos o tres salas semihundidas; cuánto mejor la obra de la tarde, afuera, en el sol que se ponía con arboles suntuosos. Y cuánta más arquitectura en la nave de un humilde templo católico que en esos mismos días reparaba el párroco a veinte pasos de las ruinas bárbaras. Cualquiera de las iglesias de Oaxaca o su mismo palacio renacentista me habían producido mayor impresión que todo aquel rectangular, confuso residuo de una civilización sin alma (Vasconcelos, 2000: 343-344).

Tiempo después, durante un viaje de trabajo que hace por la provincia mexicana, el autor se siente como un extraño entre la gente del campo, que le parece ordinaria y ajena o lo que él llama el “europeísmo” de las ciudades:

[...] En este Río Grande, mientras almorzaba en la fonda, escuché las conversaciones, examiné los tipos. Me sentía extraño entre aquella gente de

pantalón pegado a la pierna, lazadores y vaqueros que no hablaban sino de peleas de gallos, apuestas y coleaderos. Y con asombro, y sin simpatía por aquel género de vida me preguntaba: ¿Será esto de verdad México y no la corteza de europeísmo que mantenemos en las ciudades? Por lo menos la larga paz porfiriana había relegado a su sitio aquellos tipos vulgares. Sin embargo, allí estaba la cizaña que Carranza sembraría por el país, con disfraces de generales y de caudillos. No eran los pobres ni los explotados, sino los pequeños caciques, los mayordomos desleales que matarían al patrón para hacerse propietarios. El labrador indígena la haría de recluta para ser otra vez traicionado. Proletarios de reloj y cadena de oro, los llamaba cierto Ministro carrancista que detestaba a Villa, pero se hacía sordo al escándalo de los rufianes que exaltaba Carranza. No me pasó por un momento la idea de que aquella plebe gallera y alcohólica sería en pocos años dueña de la República. Nos forjábamos demasiadas ilusiones acerca de un progreso que apenas rebasaba el radio de las grandes ciudades. La patriótica revolución de los maderistas afectó apenas aquella gente. La corrupción carranclana primero, y la corrupción definitiva del callismo, han tomado en ella el material con que se fabrican los ministros ladrones, los diputados analfabetos, los militares asesinos (Vasconcelos, 2000: 346).

Además, reconoce en esa gente a las personas que años más tarde habrían de apoyar al revolucionario y después presidente Venustiano Carranza, un político que, con Plutarco Elías Calles, posteriormente también a cargo del Ejecutivo, le parece sumamente corrupto en su gestión.

En 28 de octubre de 1909, Vasconcelos y un grupo de intelectuales fundan el Ateneo de la Juventud. Acompañan al filósofo en esta empresa Alfonso Reyes, Isidro Fabela, Antonio Caso, Enrique González Martínez, Julio Torri, Eduardo Colín, Jesús Acevedo y Pedro Henríquez Ureña, en palabras de James D. Cockcroft, “un club intelectual de debate” (Vasconcelos, 2000: 547), quien añade:

Formaban parte del Ateneo, que sesionaba regularmente en la ciudad de México, estudiantes, escritores, artistas, profesionales y maestros deseosos de entablar discusiones libres y de investigar conceptos intelectuales nuevos, para reemplazar el “cientificismo” y el “dogmatismo” del positivismo (Vasconcelos: 2000, 547).

Las tertulias del Ateneo de la Juventud están orientadas a la renovación cultural del país, un proyecto hispanista con el cual Vasconcelos se enfrenta directamente al positivismo, tan en boga durante el porfiriato.

En el siguiente pasaje, la reivindicación de España ya no se hace a partir del elogio de la arquitectura o la construcción de ciudades capaces de perdurar, sino de una de las tradiciones españolas más conocidas, el flamenco:

[...] En aquel tiempo el baile español era el filtro de una reconciliación dionisiaca con nuestro pasado hispánico. En medio de aquel oleaje de los usos yanquis invasores y después de casi un siglo de apartamiento enconado, bebíamos con afán en la linfa del común linaje. Lo que no lograba la diplomacia, lo que no intentaban los pensadores, lo consumaba en un instante el género flamenco²⁸.

Donde fracasaba la inteligencia, el instinto artístico reanudaba lazos que, en rigor, nunca se partieron del todo. De un salto la calumniada España de castañuelas unificaba naciones de afín prole como no lograron hacerlo políticos ni letrados. Puestos en posición que obliga a estar defendiendo palmo a palmo un modo de vida que es base de una cultura, exaltábamos todo esfuerzo de rehabilitación de la patria materna. El anhelo de solidaridad con la nación de nuestro origen era para nosotros imperativo biológico social, aunque para otros haya sido recurso oratorio o pretexto de rápidos provechos. *Hubiéramos querido ajustar al de España nuestro camino* (Vasconcelos, 2000: 357-358). (Las cursivas son nuestras)

La “patria materna” tiene que ser rehabilitada, exige Vasconcelos, porque en ella reconoce a la nación canónica de México. La literatura de Vasconcelos (así como sus textos filosóficos) está impregnada de esa idea de hacer justicia al legado de los españoles, al mismo tiempo que reniega de la influencia francesa (presente, como es obvio, durante el imperio de Maximiliano) y, desde luego, el influjo de los norteamericanos; frente a ellos, Pérez Galdós:

[...] Nosotros estábamos también de vuelta en aquello de adorar el fetiche extranjero. Un siglo de afrancesamiento y veinte años de yanquización nos habían fatigado el gusto por lo exótico y ahora leíamos con estremecimiento de patriotismo el «Trafalgar», de Pérez Galdós. A la hora en que España

²⁸ Claude Fell escribe que en 1910: “En la segunda sesión del Ateneo de la Juventud (15 de enero), Vasconcelos da a conocer un ensayo sobre «el sentido místico del baile» (Vasconcelos, 2000: 549).

empezaba a ser negada por esa generación del 98, jamás repuesta del traumatismo de la derrota, nosotros, los vástagos separados hacía un siglo, comenzábamos a levantar lo español como bandera. Y no necesitó educarse en lenguas extranjeras el Galdós de «Marianela» y «El Abuelo». El mismo Blasco Ibáñez, que ya hacía ruido, se veía traducir a todas las lenguas que orgullosamente ignoraba, en obediencia de nuestro amado Eça [sic] de Queiroz. Tales era los tipos iberos que podían influir en el momento nuestro, necesitado de lealtad ciento por ciento, para la causa de la lengua y de la sangre, para la causa de nuestra autonomía como nación (Vasconcelos, 2000: 359).

La mención de Eça de Queiroz, precisamente, agrega otro país al espectro: Portugal, para completar el iberoamericanismo de Vasconcelos en su proyecto de reivindicar una tradición propia frente a potencias como Francia, que en su momento habían reivindicado Latinoamérica.

Vasconcelos reivindica a los españoles en todos los ámbitos. Tanto el español como el norteamericano explotan la tierra en México y hasta en esos gestos es reconocible de qué lado se sitúa el jurista:

La propiedad de los ingenios estaba repartida entre españoles que seguían métodos primitivos pero seguros, y yanquis que instalaban enormes maquinarias servidas con personal de oficina, peritos, gerentes y automóviles. Los nuevos colonos yanquis veían con desprecio al español, vecino imperturbable, que seguía moliendo su azúcar morena, su piloncillo (Vasconcelos, 2000: 367).

A juzgar por los juicios de Vasconcelos, termina por parecer obvia su decisión de dedicarse a la política, como lo explicábamos antes, como una forma de intervenir directamente en los conflictos de su país, en los cuales precisamente la pieza faltante es el político que no traicione a los suyos, como queda patente en el siguiente pasaje, donde además se vuelve a reivindicar al empresario español por encima del norteamericano:

Los gastos excesivos de la administración cansaban a los accionistas de Norteamérica, faltaba la inyección de capital nuevo, se suspendían los trabajos y sobrevenía el remate. Entonces el español, que por regla general tenía dinero en el Banco, se presentaba a comprar. A la larga triunfaba el más bien adaptado, el más sereno y resistente para la lucha con el clima y la naturaleza. De varios casos fui testigo y me satisfacía presenciar el triunfo del «gachupín» y la contradicción de la tesis corriente en la época sobre la superioridad casi

sobrenatural del empresario yanqui. De no mediar el carrancismo, que destruyó al nacional y al español, de no presentarse en obra la política adoptada por Calles, según los tratados de Warren y Pani, que garantizan la propiedad del yanqui y dejan desamparados a los propietarios mexicanos y españoles, a la fecha, nuestro país habría absorbido y devuelto el capital norteamericano. Pues la biología social nos es favorable y no es la competencia lo que nos derrota sino la traición repetida del político (Vasconcelos, 2000: 368).

Aunque, hay que decirlo, al momento de hablar de los Estados Unidos no todo son reproches. A continuación, Vasconcelos explica cómo los movimientos de los trabajadores en Estados Unidos vienen a ser una de las claves para que el movimiento revolucionario permee en México. Sin el sindicalismo del norte la Revolución no habría sido posible, dice. A México le falta la libertad de prensa que los norteamericanos ya disfrutaban, entre otras ventajas que el autor encuentra en EUA:

[...] aun cuando no nos dábamos cuenta de ello, la ideología revolucionaria que permeaba al país era un reflejo del movimiento sindicalista norteamericano. Los agitadores cruzaban la frontera llegando a provocar levantamientos como el de Cananea, reprimido a su vez por soldados de Norteamérica, con anuencia del gobernador porfirista. Las doctrinas que en la nación del norte fracasaban por falta de ambiente propicio, encontraban repercusión material en el México oprimido y desesperado. Lo que en nosotros no podía expresarse ni en el mitin ni en el diario, se refugiaba en el complot. La mayor parte de los jefes secundarios de la rebelión, desde mil novecientos diez a la fecha, han sido hombres de cultura rudimentaria, con indigestión del ideario de los Industrial Workers of the World, primero y de la American Federation of Labor, después, al iniciar Calles el obrerismo amarillo o de simulación revolucionaria. Las revistas norteamericanas de tendencia avanzada, los diarios de información libre, circulaban en México y propalaban historias de atropellos gubernamentales de los que se podía hablar en nuestro propio territorio. Desde Estados Unidos también, los refugiados de anteriores intentos de rebelión encabezados por los Flores Magón y apoyados en las organizaciones obreras yanquis, mantenían una campaña violenta contra el despotismo de Díaz (Vasconcelos, 2000: 377-378).

Vasconcelos ya prefigura los hallazgos de escritores que habrán de sucederle, como Carlos Fuentes, quien supo captar la belleza de la Ciudad de México (“la región más transparente”), al mismo tiempo que su violencia, igualmente desmesurada:

Una de las más altas bellezas que es dado contemplar al ojo humano, y una de tantas del México maravilloso, nación en que la gente acumula ignorancia y horror a la par que despliega inefables panoramas de la naturaleza (Vasconcelos, 2000: 383).

Ni siquiera un crítico tan aplicado como Vasconcelos puede librarse de lo que él reconoce como bondades en Norteamérica, que lo seduce por su multiculturalidad, como también puede leerse en *La raza cósmica*. Dice en el *Ulises criollo*:

La patria la hemos de transformar para que sea digna de nosotros o se la deja como la dejaron tantos Europeos, para crear en América situaciones mejores. A los Estados Unidos me iría, que era entonces tierra de libertad y punto de cita de todas las razas del mundo (Vasconcelos, 2000: 387).

Es decir, la ideología de Vasconcelos no puede igualarse sin más con el más simple antiamericanismo²⁹, hoy tan en boga. El autor nivela su crítica a las ambiciones de los Estados Unidos al mismo tiempo que reconoce el nivel de vida de sus habitantes:

[...] La única desazón en el cruce de la línea divisoria era el contraste del bienestar, la libertad, la sonrisa que eran la regla en el lado anglosajón, y la miseria, el recelo, el gesto policíaco que siguen siendo la regla en el lado mexicano.

Al cambiar de vagón en Texas llamaba la atención un público bien vestido, despreocupado; una humanidad diferente de la nuestra desconfiada y astrosa. Tanto que al penetrar en Texas, cada mexicano, por serlo, ingresaba en la casta de los «greasers», los grasientos, apodo con que corresponden al *gringo* que nosotros les dedicamos. Aún así, de «greasers», disfrutábamos de mayores garantías humanas que en la patria de Santa Anna. Ya no éramos la presa de la autoridad. El gendarme yanqui sonreía, bromeaba con el pasante, y los pocos militares a la vista no se creían obligados a ponerse en la cara el gesto del torturador chino. Entrábamos de verdad, en aquellos tiempos, y por puerta franca

²⁹ Ese es el juico del crítico mexicano Evodio Escalante, quien en uno de sus artículos habla sin más de “el proverbial anti-yanquismo” de Vasconcelos. Ver “La otra raza cósmica de Vasconcelos”, en <http://impreso.milenio.com/node/8819559>.

a «the land of the free», prototipo de nuestros sueños de demócratas (Vasconcelos, 2000: 391).

Al mismo tiempo, es verdad que las críticas y las alabanzas al sistema de los norteamericanos en ocasiones parecen ser algo caprichosas, pero el *Ulises criollo* no es un ensayo sistemático acerca de las relaciones amor-odio entre Estados Unidos y México, sino un texto literario que al mostrar las contradicciones de su autor configura un personaje. Véase a propósito de lo anterior las impresiones de Vasconcelos a su paso por La Habana:

Raza medular y heroica la que allí dejó su huella. El mexicano y yo nos sentíamos ya casi en la patria. Un orgullo especial, el de la casta habituada a la mansión de piedra labrada, nos colocaba por encima de las gentes del norte, pese a la comodidad de sus frágiles construcciones. El mismo acero de los rascacielos conserva el ritmo elemental del riel (Vasconcelos, 2000: 403).

Como se vio en los pasajes dedicados a hacer el elogio de la arquitectura virreinal de Oaxaca, Vasconcelos saca conclusiones de cada cultura a partir del material y la disposición de los edificios, como en el fragmento anterior y en el siguiente:

Con turbación y desánimo contemplé las costas de nuestro pobre país. Sobre las arenas inhóspitas, entre azoteas y cocoteros domina la torre de Ulúa. Ella es el símbolo de la Nación. Fortaleza inexpugnable durante la Colonia y ahora prisión de Estado, hosca y terrible para el hijo del país; desmantelada y risible frente a la artillería marina de Norteamérica. Sin padecer una sola baja podía tomarla un barco de guerra cualquiera. No intimidaba a ningún extranjero; en cambio atormenta al nacional. Lo mismo que nuestro ejército; lo mismo que todos esos aparatos de guerra de los pueblos en derrota. Numerosas víctimas del porfirismo agonizaban en los sótanos anegados de filtraciones, impregnados de microbios de tisis. Tal era el hospedaje que la patria reservaba a quienes pretendían mejorarla (Vasconcelos, 2000: 405).

Nótese además el anhelo de Vasconcelos, quien antes de hablar de paz anhela un ejército capaz de hacer frente a los enemigos de México, todo frente a la vista de una ciudad que en el pasado era un bastión de los españoles.

Al igual que la prensa y los intelectuales del presente, así como los políticos de toda índole, Vasconcelos hace una reflexión de mucha actualidad a propósito de las fiestas del Centenario del inicio del proceso de Independencia. Las celebraciones que

durante el porfiriato se llevan a cabo en 1910 le sirven de plataforma no para festejar sino más, sino para hacer una crítica de la conmemoración nacional:

La Nación entera parecía respaldar a sus diputados. En todos predominaba el pensamiento de divertirse. Las fiestas conmemorativas de septiembre alcanzaban esplendor de apoteosis. No por los héroes que murieron para darnos libertad, sino por el héroe de la paz, que así llamaban a quien nos la había robado.

Desde el balcón de Palacio Nacional, la noche de la fiesta cívica, el tirano había gritado: ¡Viva la Libertad! Y una multitud imbécil, desde la plaza, levantó clamor que refrendaba la farsa. Para ellos libertad es su noche de gritería y alcohólico holgorio. Nada hay más antipático que el entusiasmo patriótico de un pueblo envilecido. La tolerancia del crimen en el gobierno deshonra el patriotismo que exige decoro antes que histerismo y loas. Y se torna soez toda alegría pública que convive con la impunidad, la impudicia del gobernante. Por eso es asquerosa nuestra noche del quince. Había, sin embargo, bajo la capa de lujo de aquellos festejos del Centenario, aun sorda, resuelta oposición que aguardaba su instante. Una convicción de que se estaba en vísperas del castigo final, hacía intolerable el bullicio. Alentaba una gran esperanza. Peores han sido los aniversarios patrios bajo el carrancismo y el callismo, asesinos de la patria y de su esperanza. Noches del quince de contemporáneas, juerga de constabularios, ebrios y caníbales (Vasconcelos, 2000: 409-410).

El juicio de Vasconcelos es implacable: la multitud que festeja sin más es “imbécil” y su celebración vacía de autocrítica, porque celebra un gobierno que él desprecia. Lo mismo opina más adelante, cuando asiste a una celebración oficial del aniversario de Porfirio Díaz:

[...] La madre España envió de Embajador Especial a Polavieja, el verdugo de Cuba. La maledicencia, miasma de las tiranías, inventó un diálogo a lo Juan Tenorio y Mejía, entre los matadores de hombres. Exhibía cada cual su lista de fusilados y triunfaba el Dictador criollo (Vasconcelos, 2000: 410).

Lo curioso es que todo lo anterior, la fiesta y el júbilo del porfiriato, tiene lugar en la víspera del estallido de la Revolución. En su madurez, Vasconcelos es un espectador privilegiado que conoce el rumbo que tomará la historia de su país, así que dosifica la información, como se hace en un relato de ficción. Pero esa retórica, esa

narración, está completamente atravesada por las ideas de Vasconcelos, que toman un cuño filosófico.

Léase lo siguiente en lo que concierne al debate sobre la multicitada mexicanidad, a partir de las ideas de los ideólogos del porfiriato, para quienes la única fuerza política capaz de mantener el orden en México es la dictadura, por las características inherentes del mexicano, incapaz de progresar³⁰. A lo anterior, Vasconcelos antepone la idea de los mexicanos que han emigrado al extranjero, a Estados Unidos, por ejemplo, donde varios de ellos viven integrados en un sistema democrático que les permite superar sus taras:

Los porfiristas, cultos y escépticos, se afirmaban en la tesis de Bulnes: un pueblo de mestizos, ya lo había dicho Spencer, un agregado de «half breeds», no podía aspirar a nada mejor que el tirano benévolo. Del otro lado estaban los hechos patentes en la región fronteriza. Los mexicanos de Texas, no obstante su atraso técnico, en relación con el yanqui, gracias a las libertades yanquis, se regían por sí solos y prosperaban. En artículos y polémicas echábamos mano también de argumentos arrancados de la experiencia histórica. Ningún pueblo escapaba al cargo de incultura, ineptitud y atraso. La misma Grecia de la época clásica, tuvo mayoría de analfabetos y de esclavos. Y fue un asco la Inglaterra de Enrique Octavo. Sin embargo, una minoría idealista puede en cualquier instante levantar el nivel de un pueblo: la dictadura jamás. Era menester osar. No hay peor cobarde que el cobarde del ideal. Si los políticos griegos se hubiesen dicho: el pueblo corrompido sólo merece látigo, no se habría construido Atenas ni Esparta, y Grecia sería otra Persia³¹. El pueblo francés, pobre, inculto, analfabeto, hizo la revolución, consolidó los derechos del hombre, preparó con la libertad las bases de una inmensa cultura.

En contraste con las ideas del gobierno de Porfirio Díaz, Vasconcelos ahora reivindica los mejores rasgos de su país, cuando él y los suyos se disponen a llevar a cabo la Revolución: “[...] No estábamos ante un problema de intelectualidad sino de

³⁰ «Vasconcelos toma deliberadamente el partido opuesto a Gustave Le Bon y sus discípulos—europeos y sudamericanos— que sostén que las “razas” poseen a la vez una fisiología y una psicología inmutables, y que las mezclas raciales sólo pueden desembocar en aberraciones sociales. Rechaza con desprecio y determinación los epítetos tan a menudo aplicados a los pueblos mestizos: “una raza de imitación y de aborto, híbrida y maldita”» (Fell, 1989: 554).

³¹ Como lo ha hecho antes con los romanos y españoles, ahora Vasconcelos hace una apología de Grecia frente a Persia.

honradez. Una nación entera se había ido desarrollando en la paz, prosperando por su trabajo, ilustrándose con los ejemplos del mundo civilizado” (Vasconcelos, 2000: 411-412).

Vasconcelos entra aquí, podríamos decir, *en materia*, en lo que constituye su novela de la Revolución, para lo cual antes ha dado un largo rodeo para poner al lector en contexto. El autor apoya a un político en particular, Francisco I. Madero, quien finalmente resultará triunfante en el enfrentamiento con el porfiriato, en una primera etapa de la Revolución. La admiración de Vasconcelos hacia Madero y su elogio de la forma de hacer política que tiene este es innegable. Para los fines de esta tesis nos interesa, más que nada, la retórica de la cual echa mano para hacer esa apología de Madero, como puede apreciarse en el siguiente fragmento. En él, el filósofo explica cuál fue el proceder de Madero ante uno de sus enemigos, el general Navarro, quien antes de ser atrapado se había caracterizado por asesinar a sangre fría a los revolucionarios. Cuando finalmente Navarro es derrotado, las huestes revolucionarios solo piensan en ejecutarlo; pero esa resolución violenta antes tiene que ser aprobada por Madero, quien piensa muy diferente:

Los más significativos cabecillas de la reciente campaña exigían su presa. Los federales mataban a los prisioneros capturados después de la batalla. Los villistas no querían prescindir del mismo postre caníbal: ejecuciones en masa como holocausto de la victoria; pedían la entrega de Navarro, el general vencido, y todos sus oficiales. Madero, naturalmente, se opuso y así se produjo el primer choque de su alma grande y el medio salvaje. Los revolucionarios no son asesinos, clamaba Madero, y los desleales murmuraron: «Se está defraudando la revolución.» Ciertamente que Navarro era reo de muerte por haber fusilado sin compasión en todas sus campañas, pero no valía la pena consumir una revolución para ponerse a copiar los métodos de ayer. El papel en que Madero gustaba de colocarse, era el de reformador moral por encima del político. Y ya desde el Plan de San Luis, conocedor de su pueblo, le recomendaba que renunciase a la crueldad. Gritó la plebe armada reclamando su presa, pero Madero, enardecido, no sólo negó la entrega de los prisioneros, sino que los liberó con escándalo. Deliberadamente preparó la escena que era un bofetón a la historia de nuestro ejército y un reto al matonismo futuro, ya en acecho. A mediodía se presentó, en carruaje descubierto, a las puertas de la prisión. Mandó sacar al preso, lo sentó a su lado, lo paseó por las calles de Juárez, y, luego,

rápidamente, lo llevó al vado donde ya le tenía dispuesto caballo y escolta para trasladarlo a territorio norteamericano. Y mientras Navarro lloraba de gratitud, el nuevo caudillo, de vuelta a su mesa de trabajo, pensaba: «He liquidado el sino de la maldición que ha estado pesando sobre mi patria.» Aquel perdón riesgoso cerraba el ciclo dominado por el rito azteca que requiere el sacrificio de los prisioneros. Los Victoriano Huerta, los Pancho Villa, los Carranza, y los Calles, se inmutaron. Decididamente, no podrían acomodarse a un régimen que así se iniciaba desplegando un manto piadoso (Vasconcelos, 2000: 430).

Los más radicales desean un “postre caníbal”, porque el medio es “salvaje”. En Vasconcelos, esas referencias al salvajismo tienen un claro precedente: las violentas instituciones indígenas de la guerra florida y los sacrificios humanos. El lado más violento de los revolucionarios y su ansia de sangre para Vasconcelos es un resabio de los antiguos aztecas, como lo dice con toda claridad en el pasaje. En su defensa de la causa del maderismo, Vasconcelos insistirá varias veces en ese símil. Ante la entrada de Madero en la capital, el siete de junio de 1911, para convertirse en el líder triunfante de la Revolución, Vasconcelos consigna, satisfecho: “Por una vez, en tanto tiempo, caía destronado Huitzilopochtli, el sanguinario” (Vasconcelos, 2000: 439).

Sin embargo, los enemigos de Madero no dejan de conspirar para el derrocamiento del ahora nuevo Presidente de la República. Nuevamente, esos sectores sedientos de sangre y revancha son caracterizados como aztecas que ansían el regreso de un gobierno tiránico: “[...] La vieja sensibilidad azteca humillada el siete de junio con la apoteosis de aquel blanco, resuelto a no matar, se removía ofendida anhelando la reaparición de su representativo, el tirano zafio” (Vasconcelos, 2000: 457).

El iberoamericanismo de Vasconcelos se complace en el deseo de Madero de estrechar las relaciones diplomáticas con el resto de los países de habla hispana en el continente, con lo cual se rompe directamente con la política exterior del régimen anterior, atento más que nada a los Estados Unidos:

[...] Nosotros iniciábamos en el Ateneo la rehabilitación del pensamiento de la raza. Madero, por su parte, en el orden diplomático, rompía el precedente porfirista: «Un buen Embajador en Washington; el resto del Cuerpo Diplomático sale sobrando.» Madero, después de Alamán, fue el primer gobernante de México que quiso reconocer los intereses morales, sino de comercio, que hay en el Sur. El ministro preferido de la época maderista fue siempre el de Guatemala, a pesar de que ninguna simpatía le inspiraba el sistema de Estrada Cabrera. Pero

buscaba hacer patente nuestra solidaridad con la porción hispánica de América. La circunstancia de haberse educado Madero fuera de las fronteras nacionales, en medios como París y San Francisco, donde los hombres de habla española se reconocen como parientes, le dio una visión del problema americano que no suelen poseer los nacionalistas de campanario (Vasconcelos, 2000: 463-464).

En Madero se cristaliza el gobierno que Vasconcelos siempre deseó para México, así que no deja de elogiar las decisiones de Madero³², responsable ante sus ojos del renacimiento mexicano, que según el filósofo progresa en varios aspectos:

La prosperidad pública crecía agitada con el impulso de las inversiones del capital extranjero, que ya no buscaban privilegios y locas ganancias sino la seguridad de una transformación, casi sin sangre, desde la dictadura porfirista a un régimen de democracia y cultura. Todo prometía una serie de gobernantes, ya no abortos de cuartel ni jefes de banda, sino universitarios y hombres de idea, lo mismo que en el resto de la América Española, ya no digo en Europa y los Estados Unidos (Vasconcelos, 2000: 471).

Vasconcelos, sin embargo, sabe que el final de su historia es aciago. Madero tiene los días contados al frente del país, porque se avecina de nuevo la barbarie de los aztecas, como el filósofo la llama: “Acabó con él un cuartelazo que es, como si dijéramos, el retorno de la barbarie. Los manes aztecas tomaron revancha del Quetzalcóatl blanco que abolía los sacrificios humanos” (Vasconcelos, 2000: 492).

A propósito del proyecto de Madero de modernizar la ciudad y dotarla de la energía necesaria, Vasconcelos de nuevo trae a colación a las viejas comunidades indígenas de la región: “Desde la época precolombina hubo civilizaciones en la meseta, pero todas ruines, ninguna comparable a lo europeo. [...] en las casas de la ciudad de México se seguía guisando con carbón vegetal como en los tiempos de Moctezuma” (Vasconcelos, 2000: 493).

De nuevo surge el asunto de la mexicanidad: como se sabe, en *El laberinto de la soledad* Paz también insiste en la permanencia del pasado indígena en el México ansioso por modernizarse, pero la explicación de Vasconcelos es mucho menos retórica y sí más histórica. Más que el mito que explica la realidad de México, según Paz, sin que el mexicano pueda sobreponerse a él, a Vasconcelos le preocupa la permanencia de

³² Katz (2004), en cambio, explica que la caída de Madero se debió a varios errores, uno muy importante entre ellos: el deseo del Presidente de mantener activo al ejército del porfiriato, sin renovarlo. Sin un ejército que le fuera fiel, Madero poco pudo hacer para enfrentar a sus enemigos, quienes surgieron precisamente de las filas de las fuerzas armadas.

las instituciones indígenas, que a él le parece podrían haber sido contrarrestadas con la evangelización; durante su gestión como ministro, Vasconcelos de hecho tomará medidas acordes con su hispanismo al momento de elegir la estrategia para educar a los indígenas³³. Para el filósofo, el indigenismo es precisamente una de las causas del éxito de políticos que el desprecia, como los dos ejemplos que cita:

Desde la época de las Misiones, la dificultad de penetración en la masa indígena explica el constante peligro de la idea cristiana, diseminada en un ambiente que sigue siendo azteca en su capa profunda. Transformar este aztequismo subyacente, es una condición indispensable para que México ocupe sitio entre las naciones civilizadas. Mientras no sean educadas las masas, subsistirá el sistema de sacrificios humanos, así se llame Victoriano Huerta o Plutarco Elías Calles el Moctezuma en turno (Vasconcelos, 2000: 503-504).

El último capítulo del libro tiene un título por demás explícito: “El averno”. La comparación es apropiada si se piensa en la sangrienta respuesta de los enemigos de Madero. El hermano de este, Gustavo, además amigo de Vasconcelos, es torturado y asesinado por un grupo de opositores al gobierno de Madero: “[...] Exigían unas arras de carne humana. Huitzilopochtli recomenzaba su reino interrumpido por el maderismo” (Vasconcelos, 2000: 515). El filósofo narra la vejación de su amigo y compañero de lucha y dice, para referirse al asesinato de Gustavo Madero: “Concluido su rito azteca [...]” (Vasconcelos, 2000: 515).

Obviamente, la vida del presidente mismo está en peligro. Para Vasconcelos, las fuerzas más temidas están de regreso. Su alegoría nuevamente remite al panteón azteca:

En cambio, si los salvajes obedecían su natural instinto, si el drama nacional profundo de Quetzalcóatl contra Huichilobos³⁴ se consumase esta vez, ya no sólo con la expulsión de Quetzalcóatl sino con su sacrificio en el altar que

³³ En una conferencia dictada en Washington en 1922, Vasconcelos explica cuál es su postura en cuanto a la mejor manera de educar a las etnias, cuya lengua materna no es el español: “[...] recientemente se ha escrito mucho acerca de la mejor manera de educar a los indios de raza pura, siendo numerosos los partidarios de la creación de escuelas especiales de indios; pero siempre he sido enemigo de esta medida porque fatalmente conduce al sistema llamado de la *reservación*, que divide la población en castas y colores de piel, y nosotros deseamos educar al indio para asimilarlo totalmente a nuestra nacionalidad y no para hacerlo a un lado. En realidad creo que debe seguirse, para educar al indio, el método venerable de los grandes educadores españoles que, como Las Casas, Vasco de Quiroga y Motolinía, adaptaron al niño a la civilización europea, creando de esta suerte nuevos países y nuevas razas, en lugar de borrar a los naturales o de reducirlos al aislamiento” (Fell, 1989: 206). Compárese lo anterior con las políticas lingüísticas actualmente en boga en Bolivia, o bien, de regreso al caso mexicano, la fundación de la Universidad de la Tierra en Chiapas, donde la educación se imparte en lengua indígena y español.

³⁴ Vasconcelos de nuevo se ubica en las coordenadas de los españoles: para referirse a la deidad mexicana el filósofo usa el nombre hispanizado. Más adelante, llamaremos la atención acerca de otras apariciones literarias de este dios, en el contexto de la construcción de lo fantástico en Hispanoamérica.

despedazó Cortés, ¡entonces quizás la misma la misma iniquidad sin nombre, provocaría reacción salvadora! (Vasconcelos, 2000: 520).

La sentencia de muerte contra Madero es improrrogable: su asesino “[...] preparó la fiesta sagrada del militarismo azteca, el sacrificio de los prisioneros en la sombra de la noche [...]” (Vasconcelos, 2000: 521).

El libro termina con el proyecto de un nuevo libro (el segundo tomo de las memorias, *La tormenta*), y con la promesa de insurrección de Vasconcelos ante el nuevo gobierno que acaba de imponerse por medio del asesinato.

Como puede apreciarse, el *Ulises criollo* es un libro que participa de variadas polémicas, aunque es difícil precisar cuál de ellas es más actual. Una de las cosas que resultan de más intereses para nosotros es cómo en la obra de Vasconcelos ya se prefigura la dialéctica de Estados sin la cual una novela como *El disparo de argón* es simplemente inconcebible. Así, proponemos una relación *isológica*, dada entre términos de la misma clase, es decir, de obra con obra, porque en *El disparo de argón* la relación con los Estados Unidos también está cifrada por el antagonismo, como en el Vasconcelos de *Ulises criollo*.

5.1.3. Alfonso Reyes y España

Vamos a comentar un ensayo de Alfonso Reyes que se llama “Dos viejas discusiones³⁵”, que está formado por dos partes, “México y los Estados Unidos” y “España y América³⁶”, que fueron publicados en un periódico de Madrid, en 1920, donde el escritor pasó una temporada como diplomático³⁷.

Vamos a guiarnos en el análisis del texto de Reyes con un estudio de Eugenia Houvenaghel, *Alfonso Reyes y la historia de América. La argumentación del ensayo*

³⁵ Incluido en el tomo IV de las *Obras completas* de Reyes, publicado en 1956.

³⁶ No confundir con el ensayo de Bueno antes citado.

³⁷ El Centro Virtual Cervantes (CVC) ofrece una cronología de la vida de Reyes, por medio de la cual es posible saber que el autor llega a España en 1914, país que deja en 1924. Durante ese período, el autor se dedicará a varias tareas académicas, editoriales y artísticas. También publicará varios de sus libros más famosos. En 1920, cuando aparecen los dos ensayos que analizamos en este estudio, Reyes es “llamado nuevamente a integrarse al cuerpo diplomático mexicano, ahora en la Legación de España. Será en principio, como en París, segundo secretario, pero al poco tiempo se le ascenderá a primer secretario y encargado de negocios *ad-int*. Es elegido miembro correspondiente de la Academia Hispano-Americana de Ciencias y Artes de Madrid y delegado de México al VII Congreso de la Unión Postal Universal reunido en Madrid”. En 1921, el nuevo presidente de México, Álvaro Obregón, lo convertirá en primer secretario de la Legación. Para 1922, de nuevo se convierte en el encargado de negocios *ad-int* de México en España. Su labor en España termina, como hemos dicho, en 1924: “En el mes de abril finalizará su misión diplomática en España y volverá a México, donde recibe, por iniciativa hispana, la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica”. Ver http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/a_reyes/cronologia.htm

histórico: un análisis retórico (2003). La autora nos explica cómo el texto ensayístico “Dos viejas discusiones³⁸”, durante su primera parte, “México y los Estados Unidos”, es crítico con la postura de ciertos sectores de la sociedad española de la época, de quien Reyes espera una respuesta solidaria ante un posible conflicto diplomático con los Estados Unidos:

[Es] una denuncia ante el hecho de que la prensa madrileña difunda noticias falsas acerca de la inminente conquista de México por parte de los Estados Unidos, y su fin era “intervenir, con el ánimo de informar a quienes procuran aprender lo que ignoran” [...]. La información a la que se refiere el ensayista guarda relación con lo que se piensa “realmente” en los Estados Unidos acerca de una eventual invasión de México y, en este sentido, Reyes admite que Wall Street apoya esta posible invasión, pero sostiene que “la voz del pueblo” se ha pronunciado en contra de ello (Houvenaghel, 2003: 179).

Houvenaghel nos proporciona el contexto histórico de esa polémica entre México y los Estados Unidos, de nuevo en el plano de un enfrentamiento de los intereses panamericanistas, que Reyes desea contrarrestar con la unidad que supondría la alternativa hispanista:

El gobierno de Carranza³⁹ intentó ganar un mayor control sobre las compañías petroleras, lo que condujo al borde de una intervención militar de los Estados Unidos. Las empresas petroleras estadounidenses trataron de influir en la política oficial de los Estados Unidos hacia México, pero el presidente Wilson no estaba dispuesto a arriesgarse a un enfrentamiento militar con México en beneficio de los intereses petroleros de su país. La crisis se agudizó aún más por las controversias políticas internas en los Estados Unidos (Houvenaghel, 2003: 179-180).

Cuando Reyes habla de “la voz del pueblo” da como ejemplo a los obreros norteamericanos y su postura ante una probable guerra México-Estados Unidos, una postura que permite hablar de una alianza entre esos trabajadores y determinados intereses de México:

³⁸ Houvenaghel (2003: 179) nos informa que el ensayo fue publicado en el periódico *España*, en 1920, como ya se ha dicho. La cronología citada del Centro Virtual Cervantes complementa los datos acerca de esa publicación: es un semanario fundado en 1915 nada menos que por Ortega y Gasset y donde Reyes colaborará ampliamente. (Además, por medio de la cronología, es posible enterarse de que Reyes firmaba sus textos sobre cine con un pseudónimo, “Fósforo”, que comparte con el novelista mexicano Martín Luis Guzmán.)

³⁹ El presidente mexicano de ese momento, 1920.

[...] el año pasado [...], la “American Federation of Labour” declaró que, antes que a la guerra contra México, se iría a la huelga general. Y esto porque [...] los obreros no ven qué relación puede haber entre su propio bienestar y el provecho de los explotadores del petróleo o de las minas de México. La perspectiva de la política que trazan los patronos yanquis en México no es grata a los obreros yanquis. Tampoco es grata a sus ojos la perspectiva de nuevas leyes de reclutamiento semiforzoso, prohibición de huelgas, limitaciones al trabajo, espionaje, etc. El tiempo en que la guerra extranjera podía obrar como sedativo de las inquietudes internas parece ahora muy lejano. Invadir a México sería acaso desatar la guerra por las calles mismas de las grandes urbes norteamericanas (Reyes, 1920: 565).

Luego Reyes entra a valorar cómo la inversión económica en una guerra como la que se describe sería muy alta y, por lo tanto, incosteable:

¿Y qué decir sobre la preparación del ejército? Como el único pretexto posible de la guerra sería el restablecimiento del orden y la supresión del bandidaje rural, no bastaría ocupar los puertos y capitales; habría que apoderarse hasta del último rincón del desierto y de la montaña. Y tras algunos cálculos, se llega a estas cifras: dos años de preparación bélica para levantar y adiestrar a medio millón de hombres por lo bajo. O sea un gasto previo de dos mil millones de dólares; y además, una sangría continua para mantener las tropas de guarnición y subvenir al aumento del ejército y de la marina, aumento necesario desde el instante en que los Estados Unidos pasaban a la triste categoría de amenaza mundial. Esta sangría continua puede estimarse en quinientos millones de dólares (Reyes, 1920: 565-566).

Sin embargo, para Reyes el argumento no es solo económico, porque de inmediato da otras razones, las mismas que hacen referencia a las características específicas del país que se pretende invadir:

¿Por cuánto tiempo [se podría estar en guerra con México]? ¿Saben acaso los soñadores imperialistas lo que puede durar la guerra con un pueblo tenaz, sufrido, ascético, misterioso, que para colmo habita un territorio inmenso, lleno de insospechados abrigos y de zonas inexploradas? ¡Mal negocio, decididamente! (Reyes, 1920: 566).

Así, “la causa de México ha venido a ser una con la causa de las reivindicaciones sociales en los Estados Unidos” (Reyes, 1920: 566). Eugenia

Houvenaghel explica cómo en la conclusión de “México y los Estados Unidos”, Reyes sostiene que el periodismo irresponsable puede desencadenar problemas muy graves en México:

[...] advierte a los periodistas que publican sobre las relaciones entre México y los Estados Unidos que “conviene, pues, que los propagandistas de las noticias alarmantes sepan bien para quien trabajan” [...]. De índole político-social podemos calificar la temática de este artículo, cuya finalidad consiste en convencer al lector de la falta de consenso existente entre las diferentes clases económicas de los Estados Unidos a la hora de pronunciarse sobre una eventual guerra contra México (Houvenaghel, 2003: 180).

Sirva lo anterior como una muestra de las estrategias de Reyes en el primer segmento de “Dos viejas discusiones” y ahora vamos a comentar con más amplitud la segunda parte, “España y América”. Reyes comienza con un comentario acerca de la forma en la cual se opina acerca de Hispanoamérica en España⁴⁰. Por lo que se ve, la mirada de los españoles hacia las tierras americanas de habla española no es muy positiva. Véase lo que dice Reyes a propósito de las burlas a propósito de “la causa hispanoamericana”, que en los términos de esta tesis puede ser llamada también “alternativa hispanista”:

Tanto se ha hablado de la misión de España en América o del olvido de esta misión; los servidores de la causa hispanoamericana la han servido tan mal; tanta sentimentalidad inútil se ha gastado en esto, dando lugar a tantas burlas, que al abordar tema semejante es fuerza ofrecer algunas explicaciones previas al lector, sin duda prevenido en contra.

Olvidemos, si es posible, los abominables antecedentes del “tema hispanoamericano”; olvidemos los tópicos de la madre y las hijas, el león y los cachorros⁴¹, la divina lengua de Cervantes, los fueros de la raza y demás impertinencias de estilo. Pero olvidemos también la costumbre de considerar toda cuestión americana como fundamentalmente ridícula, sólo porque hasta hoy se la haya tratado generalmente con impropia ridiculez. Es muy fácil continuar la

⁴⁰ De nuevo remitimos a la cronología del Centro Virtual Cervantes, en la cual se da una detallada lista de las relaciones entre Reyes y un buen número de escritores españoles, con quienes tenía contacto en las tertulias. Además, Reyes fue periodista, por lo que podemos inferir que conoce muy bien el tema que aborda: es decir, qué se dice en la España de la época a propósito del antiguo virreinato, cómo se ve América desde esa parte de Europa.

⁴¹ Reyes se refiere aquí a los versos de Rubén Darío: “Tened cuidado. ¡Vive la América Española! Hay mil cachorros sueltos del León español”. Versos incluidos en su oda número VIII, “A Roosevelt” (1904).

burla; pero lo importante sería crear, otra vez, el sentido de la seriedad (Reyes, 1920: 567).

Es decir, el texto de Reyes es un reclamo, un llamado de atención a los escritores españoles de la época para que cambien su actitud con respecto a América:

Debiera ponerse un término a la sorna. Contra el hispanoamericanismo de mala ley —mal endémico, mal incurable— los escritores jóvenes, mejor que perder el tiempo en repetir chistes que han pasado millares de veces por todos los cafés de Madrid, debieran formar la conspiración del silencio. En todas partes las cosas respetables tienen, a veces, manifestaciones no respetables. Lo cual nada quita a su respetabilidad. Hay que prescindir de lo inútil, sin despilfarrar el oro del tiempo y de la palabra en demostrar, una vez más, que es inútil. De otro modo, nunca se podrá, en España, hablar de América con la buena fe que conviene (Reyes, 1920: 567).

El resto del texto se mantiene en ese tono de queja y de crítica. Reyes afirma que, a cerca de un siglo de la pérdida de las últimas posesiones americanas, tanto como los españoles como los americanos ya están en condiciones de cambiar de perspectiva:

Es ya un venerable lugar común que España viene, de tiempo atrás, desperdiciando oportunidades. Y diré francamente que los americanos lo lamentamos, tanto como por España, por América. Tras un siglo de soberbia y mutua ignorancia —un siglo de independenciación en que se ha ido cumpliendo, laboriosamente, la independencia del espíritu, sin la cual no hay amistad posible—, los españoles pueden ya mirar sin resquemor las cosas de América, y los americanos considerar con serenidad las cosas de España.

Pero si América ha aprendido ya a confiar en España, España ha salido tan escéptica del 98, que no hay manera de que confíe en sí misma (Reyes, 1920: 567-68).

Léanse las siguientes palabras con una referencia muy presente, porque quien las escribe (no se olvide, en un periódico madrileño), es nada menos que un integrante de la delegación diplomática de México en España: “Por eso también basta, casi, para desacreditarse en España, el confesar que se tiene alguna fe en las posibilidades de España. ¡Ay, si España se decidiera a confiar un poco en sí misma, a esperar más de los actos que de los epigramas! Entonces la vida española se haría más penetrable a las preocupaciones superiores” (Reyes, 1920: 568). La idea de Reyes es convocar a los españoles para que de nuevo pongan a América entre sus prioridades:

No vendría mal sustituir, a la curiosidad por esta intriguilla o aquella maniobra interior —frutos tal vez, en mucha parte, del ocio políticø—, la racha vivificadora de un imperioso recuerdo que representa, como decía Ortega y Gasset, el mayor deber y el mayor honor de España. No vendría mal pensar en América (568).

Ese llamado a la unión tiene como coyuntura precisamente el episodio del cual hemos hablado en la prensa madrileña a propósito de la beligerancia de Estados Unidos hacia México, en el cual Reyes ve un síntoma de un fenómeno más trascendente:

[...] el instinto conservador se arma en todas partes, y acaso prepara, de vez en vez, un golpe de mano. El caso de México y los Estados Unidos es uno entre muchos, pero precisamente pudiera servir para devolver a España el sentido de sus orientaciones. El día en que España se interese por la suerte de las colonias americanas —cuando ya interesarse por ellas no significa ninguna visión imperialista—, España vendrá a ser el centro de un poder moral sólo comparable a lo que fue el del Papado. Esto, al paso que moralice a España, devolviéndole su puesto en la consideración política del mundo, será un bien para todas las repúblicas americanas que, a través de España, pueden entenderse y reconocerse fraternales. Si el orbe hispano de ambos mundos no llega a pesar sobre la tierra en proporción con las dimensiones territoriales que cubre, si el hablar en lengua española no ha de representar nunca una ventaja en las letras como en el comercio, nuestro ejemplo será el ejemplo más vergonzoso de ineptitud que pueda ofrecer la raza humana (Reyes, 1920: 569).

Es decir, para Reyes, como se insistirá más adelante, el factor principal de cohesión es la lengua, el español, por lo que llama encarecidamente a aprovechar las ventajas que implica en todos los ámbitos ese idioma común para un colectivo muy amplio⁴². Reyes se inventa un interlocutor para que conteste brevemente a su alegato, un recurso típicamente literario:—¿Qué hacer?—me contesta el escepticismo ambiente—. ¿Cómo empezar? España es débil: esperemos a que sea fuerte”. A lo que Reyes contesta:

¡Ay! Las naciones no se fortalecen mientras no aceptan el compromiso de la fuerza. Salga España a reclamar su puesto y, si ha de salvarse, se salvará.

⁴² Bueno coincide en este sentido con Reyes, cuando habla de las “grandes unidades históricas y culturales en las que está hoy repartido el Género humano, aquellas cuyo volumen supera los cuatrocientos millones de habitantes”; entre ellas menciona al “Continente hispánico” (Bueno, 2006: 299-300).

Y, de paso, contribuirá en mucho a la salvación de Hispanoamérica. Por ahora, a los escritores y a la prensa de España yo sólo les pediría una actitud invariablemente simpática ante los peligros de las repúblicas hispanoamericanas. Cada vez que las agencia envíen la noticia de que Washington ha decidido la conquista de México, de Santo Domingo, de Venezuela, publíquese en buena hora, pero publíquese entre protestas y alarmas. Que España aprenda a dolerse de los males hispanoamericanos, repitiéndose a sí misma, hasta la saciedad, que se duele de ellos. Así se resucita la sensibilidad perdida. Así se educa al pueblo para su misión principal: hablándole de ella incesantemente. Así, por la palabra, se organizará aquí el sentimiento nacional —algo maltrecho en esta confusión de disputas íntimas— y se creará allí, en América, una corriente de cohesión (Reyes, 1920: 569).

Reyes llama a cerrar filas en el ámbito intelectual español, así como en la prensa; no llama a la censura, como puede verse, sino que su objetivo es acabar con la indiferencia. La urgencia viene del hecho de que la invasión norteamericana es probable, como el mismo Reyes lo acepta a continuación:

Y es posible que esto baste para salvaguardar a aquellas repúblicas, amenazadas por ciertas punibles ambiciones. Toda la opinión sana de los Estados Unidos estará con España y celebrará la actitud de España. Ya se vio cuando los políticos españoles, hace pocos meses, formularon un voto en favor de Santo Domingo, precioso antecedente en la conducta que aconsejamos. La lucha no es contra los Estados Unidos: la lucha es contra Wall Street. Pero yo no dudaría en aconsejar la guerra moral contra los Estados Unidos el día en que se tratara de imponer a la América española las normas yanquis del pensamiento y la vida (Reyes, 1920: 569).

Nótese cómo Reyes no está inspirado por el antiamericanismo y su actitud es siempre conciliadora. En el fragmento anterior de “Dos viejas discusiones”, “México y los Estados Unidos”, veíamos cómo reivindicaba a los obreros estadounidenses, de la misma forma que ahora se encarga de recordar que la lucha es contra las entidades financieras más importantes de Norteamérica y no contra todo EUA. Como Reyes es un escritor y un periodista, repara en el potencial que tiene la prensa para revertir problemas como los que se han descrito. El siguiente fragmento es un encomio que se apoya en la tradición literaria de España:

La fuerza de la palabra es incalculable, y España nunca ha sido avara de palabras. Por ahora —aunque parezca paradójico— sólo le pediría yo a España una colaboración verbal. No importaría que España careciera de ejércitos o de la posibilidad de gobernar a su clase armada; no importaría que España careciera de sitio en el desconcierto de las potencias. Bastaría que manifestara sus simpatías y su voluntad en la prensa, en las Cámaras y—¿por qué no?— en las declaraciones de la Corona. Esta fuerza de la palabra cobra, en los Estados Unidos —pueblo que posee un claro sentimiento del decoro—, un incalculable valor. Hay en Madrid dos o tres escritores hispanoamericanos que cuentan con medios de publicidad en manera alguna extraordinarios. Ellos se bastan solos para mantener alerta constante a la prensa no diaria de los Estados Unidos, que ya los discute, ya los aplaude, y nunca se dispensa de averiguar y examinar la última palabra que han escrito (Reyes, 1920: 570).

De ahí que a continuación el escritor eche mano de un texto del canon para dar un ejemplo de cómo la literatura española puede involucrarse en el debate que Reyes pone sobre la mesa:

Un personaje del *Poema de Mío Cid*, preparándose a mantener su razón a punta de espada, dice a su contrario: “¡Oh, lengua sin manos! ¿Y cómo te atreves a hablar?” Pero en este juicio del Dios que yo he soñado, mucho más merecedor del nombre que del antiguo, me arriesgo a decir:

—Atrévete a hablar, ¡oh lengua sin manos! Sólo tú tienes derecho absoluto a hablar. Las manos salen atropelladamente a la lucha, cuando la causa no tiene más justificación que la fuerza. Para las cosas de la razón, la lengua es bastante (Reyes, 1920: 570).

Se carece de la fuerza militar, podría decirse, pero no del poder de cohesión de la lengua española. Las últimas palabras del ensayo son muy ilustrativas acerca del propósito de Reyes: “España obliga: América obliga” (Reyes, 1920: 571). A propósito de la segunda parte del ensayo, Houvenaghel explica cómo el texto empieza como una recriminación, para luego convertirse en una petición de ayuda, pero desde las coordenadas de Reyes no solo para el beneficio exclusivo de América (amenazada por la guerra), sino también por el interés de España:

La actitud de España, juzgada como errónea por razones históricas e interpretada por Reyes como una muestra de la falta de solidaridad, se convierte en el motivo que dará lugar a la redacción de los textos y servirá, pues, como

enlace entre ambos artículos [...]. El análisis de las relaciones entre España e Hispanoamérica se convierte, como vemos, en el hilo argumentativo que permitirá a Reyes aunar ambos textos bajo el título de “Dos viejas discusiones” y cuyo énfasis, a nuestro entender, recaería más bien sobre *una* vieja discusión relacionada con la historia de Hispanoamérica: el parentesco entre colonia y metrópoli tras la consecución de la independencia (Houvenaghel, 2003: 180-181).

Debido a que el análisis de Eugenia Houvenaghel es retórico, la autora repara en el contraste entre el estilo de la primera parte (“México y los Estados Unidos”) y el de la segunda (“España y América”):

[...] el contraste estilístico dentro de “Dos viejas discusiones”, en el que se recurre, por un lado, al estilo bajo (reservado a la argumentación de carácter lógico y ordenado) para referirse a los Estados Unidos y el uso de un estilo elevado, por otro, empleado para el discurso insistente y emocional dirigido a España, nos invita a reflexionar acerca de los distintos grados de apasionamiento que don Alfonso sentía por ambas regiones en tanto que su actitud afectaba, de manera directa, a los intereses de Hispanoamérica. En efecto, hubiera podido dirigirse al gobierno de los Estados Unidos, cuya actitud hacia Hispanoamérica es, de hecho, mucho más censurable que la de España, para reclamar impetuosamente más respeto hacia México y, a continuación, dirigir su palabra a los responsables de la prensa española, y enumerando secamente las causas y los efectos de su actitud que, en todo caso, resulta menos grave y lesiva que la estadounidense para con las repúblicas hispanoamericanas. No obstante, la ligación histórico-cultural con España hace que, para Reyes, la conducta española se convierta en un asunto hipersensible, mientras que la actitud de Norteamérica, geográficamente más próximo y, de hecho, una auténtica amenaza para Hispanoamérica, le resulta, efectivamente, menos lastimada (Houvenaghel, 2003: 197).

La autora nos explica que todo lo anterior se entiende de una forma más clara si se conoce la idea de España de Reyes, que remitiría a la alternativa hispanista:

La “verdadera” España sobrepasa, para él, los límites del país que responde a este mismo nombre y, de hecho, su esencia y su existencia no se restringe a una unidad política y constitucional; por el contrario, el término

España ha de entenderse como sinónimo del “espíritu⁴³ hispánico”, en el cual obviamente participan también las antiguas colonias. A su entender, *España e Hispanoamérica son miembros de un mismo cuerpo* y ello, incluso, después de las guerras de independencia que han llevado a las colonias a segregarse de la vieja metrópoli, dado que dicha unión espiritual es, de hecho, la esencia que resta tras el proceso de colonización (Houvenaghel, 2003: 197-198). (Las cursivas son nuestras)

Como puede verse, la estudiosa de Reyes coincide con Bueno al ubicarlo dentro de la alternativa hispanista, aunque Houvenaghel no usa propiamente la taxonomía de este. A continuación, la autora cita otro ensayo de Reyes, “Atenea política⁴⁴”, en el cual este autor

[...] alude a la etapa imperialista y define la colonización como una “empresa unificadora”, dado que “consiste en unificar dominando”. Esta definición proporciona una clave para comprender la interpretación que don Alfonso hace del proceso de colonización, el cual es entendido no tanto como una exhibición de dominio, sino más bien, como un movimiento de unificación. Esta idea todavía se perfilará más nítidamente en la afirmación de Reyes de que, en las colonias españolas, “el elemento pasajero de dominio político queda eliminado naturalmente y sólo resta la ganancia obtenida, la novedad histórica: el orbe ibérico”. El mayor logro de los territorios hispanoamericanos durante el proceso de la colonización radica, en opinión de Reyes, en el hecho de haber alcanzado la unificación bajo el dominio de una civilización cuya grandeza es comparable con la civilización latina, y así lo expresa Reyes al sentenciar que “como se habla de la civilización latina, y en igual sentido de vastedad y magnitud y fecundidad, sólo de la civilización ibérica puede hablarse”. De este parangón exagerado no cabe sino deducir que el autor estima, sobremanera, la herencia de la unificación llevada a cabo por el imperio ibérico, unidad que, después de la independencia, ha de entenderse en términos morales [...] (Houvenaghel, 2003: 198).

Es decir, igual que lo dice Carvallo (en la estela de Bueno), Reyes afirma que fueron precisamente los españoles quienes le dieron, por medio de la Monarquía

⁴³ Al parecer en el sentido de Hegel, es decir, espíritu como lo opuesto a la Naturaleza.

⁴⁴ Incluido en su libro *Tentativas y orientaciones*, en el tomo XI de sus *Obras completas*.

Hispánica, unidad a la parte de América conquistada por ellos, es decir, la unidad del Imperio español. Resaltamos aquí que, en 1920, Reyes insiste en la unidad de la Comunidad Hispánica (la alternativa hispanista) para hacer frente a amenazas muy concretas, en este caso la hegemonía de los norteamericanos, como también lo hace en su momento José Vasconcelos en su *Ulises criollo*.

Así, ya estamos en condiciones de hacer una comparación *isológica* entre Vasconcelos y Reyes, es decir entre términos de una misma clase: ambos defienden la alternativa hispanista aunque no aludiendo a un esencialismo, sino a procesos históricos concretos que harían converger el destino de las naciones del orbe de habla hispana.

6. El México telúrico en *El laberinto de la soledad*

México es como un adolescente, nos explica Paz al principio de la que tal vez sea su obra más reconocida¹, *El laberinto de la soledad* (1950), un país que se asemeja a un joven que se pregunta quién es: “A los pueblos en trance de crecimiento les ocurre algo parecido. Su ser se manifiesta como interrogación: ¿qué somos y cómo realizaremos eso que somos?” (Paz, 2004: 144). Paz publica su libro más de 140 años después del inicio del proceso de fracturación de la Nueva España, que comenzó en 1808, pero no es sino hasta mediados del siglo XIX, con la guerra de Reforma y la recurrencia de la República a cargo del presidente Benito Juárez, que puede hablarse de México como una nación de suyo independiente, como el mismo Paz lo reconoce más adelante (Paz, 2004: 270-271). En ese sentido México es un país con menos recorrido, si se piensa en naciones canónicas como Francia, cuya conformación se lleva a cabo a finales del XVIII. De cualquier forma, la comparación, justa o injusta, como se verá, debe hacernos recordar una de las características más recurrentes de Paz el pensador, el polemista ajeno prácticamente a ninguna parcela del conocimiento, el intelectual tal y como se entiende en las democracias homologadas del presente²: estamos ante un ensayista cuya mayor ventaja es su poesía, su retórica. México no es ajeno a la idea de un escritor que se legitima cuando participa en determinado tipo de causas, en el caso de Paz desde muy temprano, en 1937, cuando participa con poco más de veinte años en una escuela para obreros y campesinos en Mérida, Yucatán, donde es testigo de la pobreza con la cual se vive en el campo mexicano de la época. O su presencia ese mismo año en España durante el “Segundo Congreso Internacional de Escritores por la Defensa de la Cultura”, en plena Guerra Civil. Activismos y simpatías del cual deja

¹ Hay que ver, en este sentido, lo que dice Enrico Mario Santí, autor de la edición crítica del ensayo de Paz, acerca del *Laberinto*: “[...] es una de las piezas clave de la literatura moderna”. O bien, su juicio acerca de esta obra de Paz en el contexto de la literatura en lengua española: “En la historia de la literatura hispanoamericana se trata de la prosa ensayística más importante de este siglo, la que ha influido más en el pensamiento y en la literatura de lengua española y resonado más en los de otras lenguas” (Paz, 2004: 13).

² Suele citarse, es verdad que cada vez con menos frecuencia, el llamado caso Dreyfus como trascendental en la historia del llamado “intelectual comprometido”. Como se sabe, en el siglo XIX, el francés Alfred Dreyfus fue un militar acusado injustamente de espionaje, por lo que tuvo que pasar varios años prisionero en las peores condiciones. Un grupo de escritores de la época, entre quienes estaban Émile Zola y Marcel Proust, intercedió por él públicamente. Después de un montón de penurias, Dreyfus fue liberado y le fue devuelto su cargo en el ejército, donde se le había degradado; al final, fue ascendido. Para conocer la historia del militar en desgracia es muy útil el ensayo de José Emilio Pacheco (1999a)

constancia en algunos poemas de juventud, como “No pasarán”, no muy citados, cabe decir (Paz, 2004: 19).

A menudo suele decirse, sobre todo entre los detractores de Paz, que este es mejor como ensayista que como poeta³. Sin embargo, para sostener lo anterior, habría que encapsular y poner en segundo plano que la prosa ensayística de Paz no desatiende la alabada retórica de su poesía. Detrás de esa comparación entre México y un joven fascinado con su existencia hay un poeta, para nada un antropólogo, digamos, que se detiene a exponer su metodología de forma sistemática: en muchos casos, como tendremos oportunidad de comprobar, el autor se decanta por la afirmación polémica y el símil memorable antes que por la exactitud, algo que, lejos de significar una desventaja o una tara, se convierte en una de las claves de su éxito como ensayista, como explicaremos más adelante.

Es importante señalar una curiosa paradoja, porque de entrada el ensayista desconfía de los análisis a los que él mismo ha contribuido, con especial vigor, a fomentar: «[...] eso que llaman el “genio de los pueblos” [acaso] sólo es un complejo de reacciones ante un estímulo dado; frente a circunstancias diversas, las respuestas pueden variar y con ellas el carácter nacional, que se pretendía inmutable». Nada mejor que la historia de un país para desmentir determinado juicio acerca de la psicología de un pueblo, nos dice (Paz, 2004: 144). Sin embargo, lo más interesante de ese “género”, digamos, el análisis del *ser nacional*, muy difundido en México en el momento de la aparición de *El laberinto*, no tiene que estar exclusivamente en el contenido, sino en el acto mismo de proponerse ensayar acerca de ese tema en particular.

A pesar de la naturaleza *casi siempre ilusoria* de los ensayos de psicología nacional, me parece reveladora la insistencia con que en ciertos periodos los pueblos se vuelven sobre sí mismos y se interrogan. Despertar a la historia significa adquirir conciencia de nuestra singularidad, momento de reposo reflexivo antes de entregarnos al hacer (Paz, 2004: 144) (Las cursivas son nuestras).

³ Sobre todo entre sus detractores, decimos, aunque eso no implica que semejantes preferencias no puedan encontrarse entre sus analistas más entusiastas. En un ensayo escrito en coautoría con el filólogo Rubén Gallo, “Octavio Paz y los mayas”, el escritor mexicano Ignacio Padilla dice sentirse “más cercano” de los libros de ensayo del Nobel. “[...] me parecen extraordinarios”, dice, “*Vislumbres de la India, Tiempo nublado, El laberinto de la soledad, Posdata, El arco y la lira*. Sus reflexiones sobre la democracia son de una actualidad y una profundidad deslumbrantes” (Gallo/ Padilla, 2006: 137).

¿Ese *casi* que se ha resaltado incluye a *El laberinto de la soledad*, capaz de revertir esa naturaleza engañosa de las meditaciones nacionales? Con cautela, como uno de los artificios retóricos del texto, Paz señala la inexactitud del “genero” que él mismo ejerce con esta obra, para luego apelar a la mencionada “adolescencia” en caso de que *El laberinto de la soledad* no tenga la efectividad que se le supondría como interpretación de la realidad. La comparación con el adolescente le resulta al poeta doblemente útil: como aquel desconoce cómo será su rostro en el futuro, de la misma forma es válido que los pueblos ensayen respuestas acerca de su ser, sin importar que éstas luego sean desmentidas por la historia (Paz, 2004:144), que aquí vendría a ser una suerte de “madurez” del adolescente. O bien, un violento despertar.

Es en el arte, en la obra concreta y no en el discurso acerca de la supuesta originalidad de nuestro carácter, es en el hacer y no el mero reflexionar, donde habría que buscar nuestras particularidades, nos explica el autor. Se dice que el mexicano reflexiona demasiado y hace poco, en parte por un marcado sentimiento de inferioridad, asunto en el cual Paz concuerda con Samuel Ramos (Paz, 2004: 144-145). Sin embargo, después de la Revolución mexicana, época convulsa de la historia del país (y en la cual la familia del poeta, su abuelo y su padre, participan directamente de una u otra forma), a Paz le parece natural que para el mexicano sea importante detenerse y reflexionar acerca de su condición (Paz, 2004: 145). Es decir, para empezar hay que poner de relieve el momento histórico desde el cual se reflexiona. En *España invertebrada*, por ejemplo, que aparece en 1921, Ortega y Gasset dice que se ocupa de su tema con “mansa contemplación” (apud Bueno, 2002: 13). Paz, nacido él mismo durante la Revolución, publica este trabajo en un momento comprendido durante el largo periodo que abarca desde el final de la Revolución y el triunfo de los militares norteros, quienes habrán de dar forma al Partido Nacional Revolucionario, la primera modulación del que con el tiempo vendría ser el muy conocido PRI, partido de ideología nacionalista al menos hasta los ochenta y que se encarga de construir instituciones que permanecen hasta la fecha. La contextualización es importante porque a lo largo de su ensayo Paz no deja de reivindicar la Revolución y su legado, que no es otro que la recurrencia de un sistema presidencialista de filiación nacional en el cual el ensayo de Paz viene a ser como una manifestación lógica: “La Revolución mexicana, al descubrir las artes populares, dio origen a la pintura moderna; al descubrir el lenguaje de los mexicanos, creó la nueva poesía” (Paz, 2004: 170). No decimos aquí que Paz haga mera propaganda del partido, sino que su reflexión acerca de la psicología del mexicano llega en un

momento en el cual hay una fuerza netamente nacionalista en el poder, con todo lo que eso implica.

A Paz se le ha criticado por hacer juicios sobre una sociedad muy heterogénea apelando a características psicológicas que difícilmente pueden aplicarse a una totalidad. Una de las claves de las reflexiones de Paz se revela muy pronto, en el primer capítulo de su libro, “El pachuco y otros extremos”: “No toda la población que habita nuestro país es objeto de mis reflexiones, sino un grupo concreto, constituido por esos que, por razones diversas, tienen *conciencia de su ser en tanto que mexicanos*” (Paz, 2004: 145-146) (Las cursivas son nuestras). Mejor aún, desde el primer párrafo: “El descubrimiento de nosotros mismos se manifiesta como un sabernos solos; entre el mundo y nosotros se abre una impalpable, transparente muralla: la de *nuestra conciencia*” (Paz, 2004: 143). Así, Paz no se refiere a la totalidad de los mexicanos sino a un grupo que estaría formado por personas con determinada conciencia de su identidad. Una identidad que solo precisa un determinado diagnóstico psicológico para hacerse presente. Decimos grupo, pero al mismo tiempo hay que reconocer la dificultad para dar con un colectivo, asumido como tal, que responda plenamente al análisis de Paz.

Es decir, Paz responde con toda coherencia a los estudios acerca de la identidad que hemos citado, de Maldonado Alemán y Borrero Zapata, para quienes estas cuestiones se limitan a una mera cuestión de conciencia. “Es mexicano quien se asume como mexicano”. O mejor, quien *se siente* mexicano. “Todos pueden llegar a sentirse mexicanos” (Paz, 2004: 147), dice más adelante el poeta. El mexicano que haya cobrado conciencia de que es mexicano, con todo lo que eso implica, está en el centro de las reflexiones de Paz, quien para explicar la elección de su objeto de estudio alude la multiculturalidad de México: una parte del país, los indígenas, vive al margen de la historia (Paz, 2004: 146), nos dice, aunque no nos explica a qué se refiera con “historia” más tarde descubriremos que con ella alude a la modernidad, que también permanece ambigua. Es 1950 y Paz dice sin empacho que en México hay muchas “razas” (Paz, 2004: 146), una afirmación que difícilmente podría encontrarse actualmente en un ensayo acerca de los temas culturales en México, por ser políticamente incorrecta. De ahí que al interior de México existan muchas formas de “ser” que son contradictorias entre sí, nos explica. En conclusión, hay una minoría de mexicanos que tienen “conciencia de sí” (Paz, 2004: 14) y ellos son los protagonistas de este ensayo seminal.

Ya desde su epígrafe, un extracto de Juan de Mairena, el filósofo apócrifo de Antonio Machado, *El laberinto* hace referencia a la “otredad”, la “esencial heterogeneidad del ser”, “la incurable *otredad* que padece lo *uno*”, nos dice Machado (apud Paz, 2004: 141). Es decir, el ser es heterogéneo, un epígrafe que en inicio parece contradecir el ensayo que precede, que es precisamente acerca del ser nacional y que por lo tanto apela a un conjunto de características comunes.

La clave de *El laberinto de la soledad*, como tantas cosas en México (como queda claro después de la lectura de Vasconcelos y Reyes, por ejemplo, los novelistas de la Revolución y más recientemente con Ignacio Solares y el mismo Villoro), está en el país vecino, los Estados Unidos. México está determinado por su vecindad con los norteamericanos, una característica obvia, desde luego, pero que pocos autores han sabido analizar con pertinencia. En los cuarenta, Paz es becario de la Guggenheim y pasa dos años en Berkeley, en la Universidad de California. El germen de *El laberinto* radica entonces en el contraste entre México y el país que lo acoge como un estudiante en 1943. *El laberinto* debe entenderse como el resultado de la comparación con la Norteamérica de aquellos años, un ensayo concebido en relación dialéctica con el *ser estadounidense*, con el cual el autor se confronta debido a circunstancias biográficas muy concretas. Antes de su estadía en Berkeley, el estudiante pasa una breve temporada en Los Ángeles, ciudad de “atmósfera vagamente mexicana” y en su relato de esa experiencia enumera las características de cierta “mexicanidad”: “gusto por los adornos, descuido y fausto, negligencia, pasión y reserva” (Paz, 2004: 147). En efecto, como puede verse en numerosas películas ambientadas en Los Ángeles, la ciudad tiene una arquitectura *kitsch* que refleja con claridad que se trata de una ciudad con una apabullante cantidad de mexicanos, ajenos a la funcionalidad que se asocia con los norteamericanos. No es muy común que Paz aluda a características de este tipo porque el centro de sus intereses está en la psicología. Una reflexión cuya génesis tiene lugar en EUA y al que Paz le da forma en Francia entre 1948 y 1949 (Paz, 2004: 15) durante una de sus estancias como diplomático. El ensayo acerca del ser nacional es un proyecto, entonces, forjado parcialmente en el extranjero.

De esa forma, Paz nos dice (aunque sus palabras probablemente tengan la caducidad de la adolescencia, como él mismo lo ha advertido), que ciertos mexicanos que radican en EUA, los “pachucos”, a quienes la sociólogos actuales llamarían “tribu urbana”, responden a la siguiente descripción: “[...] su aire furtivo e inquieto, de seres que se disfrazan, de seres que temen la mirada ajena, capaz de desnudarlos y dejarlos en

cueros” (Paz, 2004: 148). De nuevo, el poeta aparece, cuando Paz describe el atuendo singular⁴ de este grupo: «El “pachuco” es la presa que se adorna para llamar la atención de los cazadores» (Paz, 2004: 152). Paz describe así a su objeto de estudio, la personalidad del mexicano, a quien, decíamos, contrasta con el norteamericano: “El mexicano, fácil a la efusión sentimental, la rehúye” (Paz, 2004: 154), algo que estaría relacionado íntimamente con otro de los argumentos del libro, el ya citado complejo de inferioridad del cual hemos hablado, presente en la tradición que precede a Paz:

La existencia de un sentimiento de real o supuesta inferioridad frente al mundo podría explicar, parcialmente al menos, la reserva con que el mexicano se presenta ante los demás y la violencia inesperada con que las fuerzas reprimidas rompen esa máscara impasible (Paz, 2004: 154).

Como decíamos antes, Samuel Ramos defendió en su momento que en ese sentimiento de inferioridad radicaba buena parte de la problemática del mexicano. Paz recoge aquí la tesis de su antecesor, aunque para hacerle un agregado que, como lo indica el título del ensayo, no es otro que el de la soledad, nueva forma de ser del mexicano posterior a *El perfil del hombre y la cultura en México*: “Pero más vasta y profunda [...] yace la soledad” (Paz, 2004: 154). No es casual que Paz se detenga en un determinado “tipo humano”, un personaje como el pachuco, cuando en el ensayo de Ramos ya hay caracterizaciones de este tipo, como el “pelado” (Ramos, 2003: 52-57).

Ante el hombre norteamericano, quien interviene por medio de la industria y la tecnología en un medio que somete, el mexicano, que Paz define por medio de una parte de la geografía del país, el centro, es rebasado por la realidad. El hombre del Valle de México vive subyugado por una realidad que (y aquí Paz alude a la metafísica de una forma muy contundente) que no ha sido construida por él, al contrario de lo que ocurre en Estados Unidos. Hay una realidad primigenia, de ahí que el autor aluda al sentimiento religioso para explicar la soledad del hombre mexicano, confundido a lo largo de su historia entre el afrancesamiento, el hispanismo o el indigenismo. Un hombre arrancado con violencia de su origen (Paz, 2004: 155), nos explica, aunque no nos precisa en qué momento ese “buen salvaje” fue trastocado, si bien aventura que pudo haber sido con la Conquista. Por momentos, Paz parece entender que es el proyecto capaz de dar unidad a México el mismo que tendría que definir la identidad del

⁴ A propósito de los pachucos estos han sido retratados en el cine en cintas como *Zoot Suit* (EUA, 1981), de Luis Valdez, protagonizada por Edward James Olmos. El título hace referencia precisamente a esa vestimenta holgada típica de los pachucos y que Paz (2004: 150) analiza en su libro.

mexicano, que no podría comportarse igual bajo un determinado sistema, el imperio de Maximiliano I, digamos, durante la intervención francesa, distinto de la época del Virreinato, desde luego. Es decir, habría un determinado orden institucional (Virreinato, Imperio francés, República...) capaz de envolver al mexicano y moldearlo, pero al mismo tiempo Paz pone como ejemplo la Constitución mexicana de 1857, que no pudo someter a la realidad de entonces (Paz, 2004: 168).

A partir de ciertos rituales de origen prehispánico que luego se incorporan al calendario cristiano, como la celebración del Día de Muertos, se ha insistido mucho en la condición exótica de los mexicanos, afectos a la convivencia en cementerios cada 2 de noviembre, por ejemplo, cuando se organiza una fiesta popular con el curioso escenario de lápidas, tumbas y cruces, lugar donde se come y se bebe, en ocasiones hasta la embriaguez; todo ante el asombro de los extranjeros, quienes muchas veces juzgan esa práctica como monstruosa: “La contemplación del horror, y aun la familiaridad y la complacencia en su trato, constituyen contrariamente uno de los rasgos más notables del carácter mexicano” (Paz, 2004: 158). De esa forma, Paz comienza a introducir el que será uno de los argumentos centrales del libro, el mito y el sincretismo como formas de explicar ciertas conductas de los mexicanos. Ante la conducta actual del mexicano, la pervivencia de ciertas prácticas ancestrales:

[...] los mexicanos, antiguos o modernos, creen en la comunión y en la fiesta; no hay salud sin contacto. Tlazoltéotl, la diosa azteca de la inmundicia y la fecundidad, de los humores terrestres y humanos, era también la diosa de los baños de vapor, del amor sexual y de la confesión. Y no hemos cambiado tanto: el catolicismo también es comunión (Paz, 2004: 160).

El mexicano, además, es hermético porque lo contrario implicaría renunciar a la masculinidad: “Toda abertura de nuestro ser entraña una dimisión de nuestra hombría” (Paz, 2004: 165). Paz no se plantea en ese momento que además de circunscribirse a una determinada región del país (el Valle de México, el DF, como lo dice textualmente), su texto además tiene como objeto de estudio a los hombres, lo cual nos pondría no ante la soledad del mexicano, sino frente a una soledad masculina y una femenina, lo cual complica todavía más su objeto de estudio, como puede verse en las páginas dedicadas a estudiar el fenómeno del machismo en México, capaz de encumbrar a la mujer como un ser excelso pero que al mismo tiempo le correspondería un sitio marginal en la escala de la sociedad (Paz, 2004: 170-175). Paz además explica cómo las mujeres

norteamericanas que él conoció son radicalmente distintas, emancipadas y con ambiciones aún en la vejez⁵.

Es en la fiesta donde el mexicano retraído finalmente se desata: “No somos francos, pero nuestra sinceridad puede llegar a extremos que horrorizarían a un europeo” (Paz, 2004: 189). Sinceridad explosiva durante la fiesta, pero hermetismo el resto del tiempo, una afirmación de Paz que habría que contrastar con estudios como el de Bajtín acerca del carnaval, por ejemplo, porque eso emparentaría la conducta supuestamente esencialista de los mexicanos nada menos que con el europeo de la Edad Media.

Uno de los momentos más llamativos del texto está en la caracterización que hace Paz de Juan Ruiz de Alarcón, en la disputa acerca de la nacionalidad de este dramaturgo⁶, nacido en la Nueva España aunque luego haya vivido en la Península, donde llevó a cabo su carrera. De la postura de Paz en este asunto se pueden extraer observaciones muy interesantes acerca del tema nacionalista en el caso de *El laberinto*. Más que Ruiz de Alarcón y los problemas que durante años se han planteado acerca de su perfil como autor, aclaramos, en esta tesis nos interesa lo que se ha dicho acerca de él a propósito de su filiación a determinada literatura; para ser más exactos, *cómo* se ha dicho, en la medida en que revela más acerca de quién lo dice que del mismo Alarcón. Veamos, entonces, lo que dice Paz al respecto para luego contrastarlo con otros juicios que se han emitido acerca de la polémica sobre Alarcón.

Paz asegura con referencia a Alarcón que “la porción más característica de su teatro niega al de sus contemporáneos españoles”, afirmación que lo sitúa del lado de los nacionalistas que reclaman al dramaturgo como un autor mexicano. Luego explica: “Y su negación contiene, en cifra, la que México ha opuesto siempre a España. El teatro de Alarcón es una respuesta a la vitalidad española, afirmativa y deslumbrante en esa época, y que se expresa a través de un gran Sí a la historia y a las pasiones.” (Paz, 2004: 169). Paz compara a Ruiz de Alarcón con Lope y Calderón para explicar en dónde radica la originalidad del primero y por lo tanto de una literatura. Frente a la importancia del decoro y de la teología cristiana para Calderón, según Paz, es distinto el

⁵ Más de sesenta años más tarde se publicará un nuevo ensayo, *Pasado o mañana. El misterio de los mexicanos*, de Jorge G. Castañeda, quien de nuevo insiste en que la liberación de la mujer mexicana vendrá, a su parecer, de la influencia de aquellas que hayan vivido en los Estados Unidos y que, con su influencia, puedan hacer que ese paradigma de marginación cambie.

⁶ Para un resumen de la polémica ver Houvenaghel (2003: 93-95).

caso de Ruiz de Alarcón, quien se centra en la meditación acerca de la manufactura del héroe:

En las comedias más representativas de Alarcón [...], el cielo cuenta poco [...]. El hombre, nos dice el mexicano, es un compuesto, y el mal y el bien se mezclan sutilmente en su alma. En lugar de proceder por síntesis, utiliza el análisis: el héroe se vuelve problema. En varias comedias se plantea la cuestión de la mentira: ¿hasta qué punto el mentiroso de veras miente, de veras se propone engañar?; ¿no es él la primera víctima de sus engaños y no es a sí mismo a quien engaña? El mentiroso se miente a sí mismo: tiene miedo de sí. Al plantearse el problema de la autenticidad, Alarcón anticipa uno de los temas constantes de reflexión del mexicano [...] (Paz, 2004: 169).

Insistimos, pretendemos aquí solo exponer las ideas de Paz acerca de Alarcón, no precisamente para polemizar sino para dejar constancia de ellas, porque la polémica alrededor del dramaturgo rebasa los límites de esta tesis. El poeta lleva a cabo una exposición de sus argumentos en los cuales radicaría la importancia de la impronta de Alarcón en las letras americanas:

En el mundo de Alarcón no triunfan la pasión ni la Gracia; todo se subordina a lo razonable; sus arquetipos son los de la moral que sonríe y perdona. Al sustituir los valores vitales y románticos de Lope por los abstractos de una moral universal y razonable, ¿no se evade, no nos escamotea su propio ser? Su negación, como la de México, no afirma nuestra singularidad frente a la de los españoles. Los valores que postula Alarcón pertenecen a todos los hombres y son una herencia grecorromana tanto como una profecía de la moral que impondrá el mundo burgués. No expresan nuestra espontaneidad, ni resuelven nuestros conflictos; son Formas que no hemos creado ni sufrido, máscaras. Sólo hasta nuestros días hemos sido capaces de enfrentar al Sí español un Sí mexicano y no una afirmación intelectual, vacía de nuestras particularidades (Paz, 2004: 170).

Resulta del mayor interés comparar las ideas de Paz y su reivindicación nacionalista con otra de semejante calado, a cargo de Alfonso Reyes, quien también interviene en la controversia a la cual hacemos referencia. Houvenaghel (2003: 93-115) nos explica la evolución de la postura de Reyes a propósito del tema Alarcón, porque el mexicano escribe cinco ensayos sobre el asunto a lo largo de su carrera, entre 1916 y 1955. Primero hay una argumentación que pretende apelar a pruebas racionales, que al

final se trasmutará en un alegato meramente retórico que apela a los sentimientos y el entusiasmo nacionalista, “hasta el punto de que su trabajo sobre la singularidad de Ruiz de Alarcón acaba por convertirse en una vindicación del dramaturgo como estandarte del patrimonio cultural mexicano” (Houvenaghel, 2003: 112).

Como explicábamos en el caso de Paz y la hegemonía del PRI, la autora explica cómo una revisión de la historia cultural de México en el siglo XX permite obtener claras conexiones entre el proyecto político que en ese momento se encuentra en auge (nacionalista, como hemos dicho) y la obra de algunos de los ensayistas mayores del país, como los que hemos mencionado:

Antes de la Revolución, el positivismo, introducido en la primera mitad del siglo XIX en México como sistema educativo, consideró el hombre latino como inferior e intentó injertar en los mexicanos las virtudes superiores del hombre sajón. La raza latina era desordenada, idealista; la sajona, práctica, amante del orden (Houvenaghel, 2003: 112-113).

En cambio, la obra de Pedro Henríquez Ureña, Ramos, Reyes y Paz vendrá a ser el testimonio de “un movimiento de reacción que busca en la cultura [...] la verdadera identidad de América”, que desemboca en el prestigio de la llamada “alma nacional⁷”, que se vuelve una “frase sagrada” (Houvenaghel, 2003: 113).

Reyes, decíamos, reclama una innovación por parte de Ruiz de Alarcón con respecto a los dramaturgos nacidos en la Península. Sin embargo, a medida que estudia a los autores de la Nueva España, con la intención de establecer paralelos, concluye que

⁷ La página del Proyecto Filosofía en español rastrea la genealogía del rótulo “alma nacional” con resultados muy interesantes. En el inventario hay una cita de Reyes, de 1922, que resulta más que ilustrativa: «Un pueblo se salva cuando logra vislumbrar el mensaje que ha traído al mundo: cuando logra electrizarse hacia un polo, bien sea real o imaginario, porque de lo real y lo imaginario está tramada la vida. La creación no es un juego ocioso: todo hecho esconde una secreta elocuencia, y hay que apretarlo con pasión para que suelte su jugo jeroglífico. ¡En busca del alma nacional! Ésta sería mi constante prédica a la juventud de mi país. Esta inquietud desinteresada es lo único que puede aprovecharnos y darnos consejos de conducta política. Yo me niego a aceptar la historia como una mera superposición de azares mudos. Hay una voz que viene del fondo de nuestros dolores pasados; hay una invisible ave agorera que canta todavía: *tihuic, tihuic*, por encima de nuestro caos de rencores.» Asimismo, se nos informa que Reyes planeaba una antología de textos sobre México, mismo que habría que llamarse nada menos *En busca del alma nacional*. Además se nos informa que el libro no llegó a publicarse en vida del autor (Ver: <http://www.filosofia.org/ave/002/b020.htm>). En 2002, la editorial Galaxia Gutenberg anunciaba finalmente el libro dentro de sus volúmenes en preparación, para ser publicado no después de 2004. Sin embargo, en 2005, el coordinador de ese proyecto, el crítico Adolfo Castañón, pronunció su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, titulado *Trazos para una bibliografía comentada de Alfonso Reyes, con especial atención a su postergada antología mexicana: “En busca del alma nacional”*.

la grandeza del autor de *Las paredes oyen* no es otra cosa que el producto de la influencia positiva de los conquistadores:

Reyes opina [...] que el nivel cultural que España implantó en la Colonia —la formación universitaria según el modelo español, la producción de textos literarios de alta calidad y la realización de piezas teatrales, en combinación con la vida en aquel nuevo ambiente, acelera el ritmo de la diferenciación del español novohispano frente al español peninsular, y desembocó en la rápida formación de una sociedad con carácter propio (Houvenaghel, 2003: 114).

Si Alarcón es un escritor distinto, concluye Reyes, se debe en parte a la labor de los españoles. Como puede verse, ambos argumentos, el de Paz y de Reyes, apelan al nacionalismo. Sin embargo, mientras que Paz reclama un sentido autóctono en la obra de Alarcón que provendría de la formulación, que lleva a cabo este autor, de problemas de carácter universal, por influjo grecorromano, para Reyes la referencia directa es el proyecto cultural de los españoles en América. Podría decirse, por tanto, que Paz es mucho más particularista en su análisis, porque escamotea la influencia española en tanto que Alarcón ya es poseedor de características que no se encuentran en el teatro de Lope o Calderón.

Como antes en el caso de Ruiz de Alarcón, las ideas nacionalistas de Paz, según su manera de ver, tienen otra cristalización como fenómeno en los poemas de Xavier Villaurrutia, con su libro *Nostalgia de la muerte* (1938), así como en “Muerte sin fin” (1939), la obra maestra de José Gorostiza. Hay que llamar la atención sobre la forma en la cual la retórica de Paz encuentra asidero en la temática que abordan esos versos. Es decir que no es casual que esos poemas reflexionen a su manera sobre un tema que para los mexicanos resulta trascendental, así que nada más lógico, dentro de esa categoría de análisis, que la poesía, manifestación de lo más profundo del hombre, según Paz, sea una muestra de esas luchas internas. Villaurrutia afirma, siempre según la versión de Paz, que el origen del mexicano está en la muerte y que por medio de ella se puede dar con el sentido último de la vida (Paz, 2004: 198-199). O bien, como dice más adelante:

[...] el mexicano siente, en sí mismo y en la carne del país, la presencia de una mancha, no por difusa menos viva, original e imborrable. Todos nuestros gestos tienden a ocultar esa llaga, siempre fresca, siempre lista a encenderse y arder bajo el sol de la mirada ajena (Paz, 2004: 200).

La poética de Villaurrutia estaría entonces en concordancia con la metafísica prehispánica del culto a la muerte y por lo tanto con una esencia de la identidad

mexicana acerca de la cual Paz llama la atención en varias ocasiones, como hemos tratado de demostrar. Si la problemática del mexicano se plantea así, como originaria en el mito (la “mancha” primigenia, suerte de tara imborrable), es poco lo que puede replicarse: el mexicano está envuelto en el mito y poco importará lo que haga para redimirse de su influencia, porque el mexicano no puede trascender su soledad en tanto que esta no sólo lo envuelve sino que lo condiciona sobremanera (Paz, 2004: 201).

Semejante afirmación se refuerza en el capítulo dedicado a la Malinche, la intérprete de Cortés y en cuya colaboración con los conquistadores Paz pretende localizar el origen del recelo de los mexicanos al pasado, en tanto que el germen de México estaría en una madre violada, la Chingada del habla popular, que para el ensayista “es la atroz encarnación de la condición femenina” (Paz, 2004: 224), con las necesarias consecuencias para la ideología machista que impera en el país. Previamente, frente al marxismo, Paz había desestimado las interpretaciones históricas de los problemas de México, con la justificación de que la sumisión del mexicano no proviene exclusivamente de las clases bajas y por lo tanto subordinadas al poder, sino que puede encontrarse incluso entre las clases acaudaladas, de la misma forma reprimidas a pesar de la supremacía económica (Paz, 2004: 209) y a merced de reacciones instintivas y atávicas. Su libro, de esa manera, puede verse como una reconsideración de los pasajes clave de la historia de México, con un énfasis en los aspectos psicológicos, porque de aquí en adelante Paz recontará la Conquista, el Virreinato, el Imperio francés, la Reforma, la dictadura del Porfiriato, la Revolución..., todo con su particular forma de entender los hechos y sin perder de vista el influjo del mito, como hemos dicho.

Así, los aztecas habrían perdido la guerra ante los conquistadores españoles debido a un vértigo de su psicología más que a su inferioridad militar al momento de defender su imperio, como dice Paz apoyado en reliquias históricas a cuyo contenido alude pero que no especifica. Cuauhtémoc, el líder de la resistencia, combate a sabiendas de que al mismo tiempo se inmola (Paz, 2004: 221-222); el pueblo azteca se suicida, dice Paz (Paz, 2004: 234). Cuauhtémoc, ya se sabe, es el modelo de una mexicanidad ejemplar y de su martirio pueden sacarse todas esas conclusiones. La argumentación del Nobel hace que la historia de México quede condicionada por esa entrega, ese abandono irremediable de los aztecas a la muerte:

[...] el drama de esta conciencia que ve derrumbarse todo en torno suyo, y en primer término sus dioses, creadores de la grandeza de su pueblo, *parece presidir nuestra historia entera*. Cuauhtémoc y su pueblo mueren solos,

abandonados de amigos, aliados, vasallos y dioses. En la orfandad (Paz, 2004: 236). (Las cursivas son nuestras).

Sin embargo, eso no impide que Paz se sume a las reivindicaciones que hacen Reyes y Vasconcelos acerca del Virreinato, aunque Paz es más crítico que los dos anteriores. Así, el poeta trae a colación la poesía novohispana y el arte barroco, entre otras manifestaciones, pero al mismo tiempo apunta la falta de creaciones originales a partir del catolicismo de la Nueva España: “No poseemos una gran poesía religiosa, como no tenemos una filosofía original, ni un solo místico o reformador de importancia”. Léase la anterior afirmación como una llamada de atención a propósito del programa artístico del propio Paz, abocado a la creación de poemas místicos (“Piedra de sol”, “Blanco”) y una “filosofía” (su tesis de la soledad del mexicano) cuyos alcances analizamos. Luego continúa: “Esta situación [...] explica buena parte de nuestra historia y es el origen de muchos de nuestros conflictos psíquicos” (Paz, 2004: 246), porque esa es la razón de la persistencia de las creencias precortesianas, que no han desaparecido a lo largo de siglos de catolicismo.

Al momento de llegar al relato de las guerras de Independencia en la América hispana, Paz contrasta los discursos de los libertadores con las ideas de los independentistas norteamericanos. Mientras que estos son innovadores con respecto a lo que se ha hecho hasta el momento en el resto del mundo, los hispanoamericanos se caracterizan precisamente por lo contrario: “La novedad de las nuevas naciones hispanoamericanas es engañosa; en verdad se trata de sociedades en decadencia o en forzada inmovilidad, supervivencias y fragmentos de un todo deshecho” (Paz, 2004: 264). Como en el caso de Vasconcelos y Reyes, nuevamente los norteamericanos se vuelven el sempiterno rival cuando no el modelo a seguir, lo que será del mayor interés en nuestro análisis de *El disparo de argón*, de Villoro, por las consecuencias de la convivencia forzosa entre mexicanos y estadounidenses.

A continuación Paz afirma algo de gran importancia para los fines de su ensayo: el carácter, para él, artificial, que se atribuye a los habitantes de las nuevas repúblicas independientes de América (recuérdese que Paz se muestra dudoso, desde el inicio de su ensayo, acerca de la pertinencia de ese tipo de reivindicaciones identitarias):

Los "rasgos nacionales" se fueron formando más tarde; en muchos casos, no son sino consecuencia de la prédica nacionalista de los gobiernos. Aún ahora, un siglo y medio después, nadie puede explicar satisfactoriamente en qué

consisten las diferencias "nacionales" entre argentinos y uruguayos, peruanos y ecuatorianos, guatemaltecos y mexicanos (Paz, 2004: 265).

Además, en las constituciones falsamente liberales de los nuevos gobiernos de la región, Paz encuentra la causa de que el americano se mueva “en la mentira con naturalidad” (Paz, 2004: 265), porque a partir de ese momento el falso liberal se presentará como auténtico, en una suerte de autoengaño constitutivo de nuestras sociedades.

Antes, Paz había negado la utilidad de la historia para explicar los sentimientos y los conflictos del mexicano (Paz, 2004: 227), con una preferencia en su análisis de cuestiones míticas y psicológicas, como ya se ha dicho. Paz no aspira a complementar la historia, sino a mostrarnos como esta puede quedar supeditada a los sentimientos de la ciudadanía y su identidad como una forma ya no de gobierno o de institución jurídica, sino de conciencia. Sin embargo, entiende que la Reforma del liberal Benito Juárez marca el punto final de la sociedad de índole colonial que había caracterizado al territorio, en tanto que nueva forma de organización social radicalmente distinta:

[...] la Reforma niega que la nación mexicana, en tanto que proyecto histórico, continúe la tradición colonial. Juárez y su generación fundan un Estado cuyos ideales son distintos a los que animaban a Nueva España o a las sociedades precortesianas. El Estado mexicano proclama una concepción universal y abstracta del hombre: la República no está compuesta por criollos, indios y mestizos, como con gran amor por los matices y respeto por la naturaleza heteróclita del mundo colonial especificaban las Leyes de Indias, sino por hombres, a secas. Y a solas (Paz, 2004: 226).

Inmediatamente después, agrega, inmerso en la retórica del psicoanálisis (aunque sin darle crédito): “La Reforma es la gran Ruptura con la Madre” (Paz, 2004: 226). Más adelante, cuando escribe con más detalle de las guerras de Reforma y sus resultados, Paz insiste en que el gran derrotado de estas guerras es dios, en tanto que con ellas se forma el Estado laico que se mantiene ante la actualidad. Si de verdad estamos ante una sociedad por completo secular, propia de un dios muerto, *El testigo*, de Juan Villoro, tiene mucho que decir, al mostrar la sociedad mexicana del naciente siglo XXI como atravesada por supersticiones, la negación precisamente del laicismo que Juárez defendió a muerte, el ejercicio de una violencia especialmente brutal y, por si fuera poco, la reivindicación por parte de sus personajes de una guerra religiosa (la Cristiada). Eso por no citar a Vasconcelos, acérrimo crítico del llamado Benemérito de

las Américas, a quien considera un mero epígono de los intereses de los norteamericanos en la región.

“Toda revolución tiende a establecer una edad mítica” (Paz, 2004: 287), dice Paz a propósito del conflicto armado que tuvo lugar en México ya en el siglo XX. Ramos (2003: 122-126) ya había llamado la atención acerca de los efectos de la Revolución, en la cual el autor de *El perfil del hombre y la cultura en México* encuentra la causa del ascenso a la política de una nueva generación de jóvenes no mayores de 40 años, en un escenario como el mexicano, que tradicionalmente había sido dominado por los ancianos del Porfiriato y su dictadura positivista, por lo menos hasta la década de los veinte. Paz, en cambio, se inclina más por el mito. En efecto, cuando reivindica a Emiliano Zapata como el único líder revolucionario con una concepción coherente del problema agrario en México, el ensayista elogia el rescate que el guerrillero hace de las instituciones prehispánicas de explotación de la tierra, relegadas durante el gobierno de Porfirio Díaz:

Al hacer del calpulli⁸ el elemento básico de nuestra organización económica y social el zapatismo no sólo rescataba la parte válida de la tradición colonial, sino que afirmaba que toda construcción política de veras fecunda debería partir de la porción más antigua, estable y duradera de nuestra nación: el pasado indígena (Paz, 2004: 289).

Una tesis indigenista con la cual luego se contradice⁹, cuando Paz explica cuál es el camino que le corresponde a México de forma más lógica: “Toda vuelta a la tradición lleva a reconocer que somos parte de la tradición universal de España, la única que podemos aceptar y continuar los hispanoamericanos” (Paz, 2004: 298). Parece ser que Paz pretende aquí hacer compatible el hispanoamericanismo de México (al fin y al cabo una República) con el indigenismo, que difícilmente podría formar una unidad política con la alternativa hispanista, desde que se le contraponen.

Antes, Paz había insistido en su alegato de una mexicanidad basada en la psicología de apenas un conjunto del país, cuando define la nación como “esa parte de México que ha asumido la responsabilidad y el goce de la mexicanidad” (Paz, 2004: 295), que entendida así difícilmente podría concebirse como el componente de una

⁸ Propiedad comunal de la tierra puesta en práctica antes de la Conquista y según Paz recurrente durante el Virreinato (Paz, 2004: 301).

⁹ Cerca de dos décadas después, en su revisión de *El laberinto*, el ensayo *Posdata*, el poeta calificará al imperio azteca como “una de las aberraciones de la historia”, al mismo tiempo que le reclama a buena parte de la intelectualidad mexicana su negación de lo que para él resulta un hecho (Paz, 2004: 402).

nación política, con una ciudadanía atemporal que no dependiera de la psicología de un colectivo¹⁰.

Sin embargo, Paz entiende a Vasconcelos como parte de “la inteligencia mexicana”, en un capítulo del mismo nombre en el cual el poeta recapitula acerca de los principales impulsores del pensamiento crítico en el país, como Daniel Cosío Villegas, Manuel Gómez Morín, Jesús Silva Herzog, Vicente Lombardo Toledano, Narciso Bassols, el español José Gaos, el ya citado Samuel Ramos y Jorge Cuesta, este último uno de los más admirados por Paz, sobre todo por su trabajo como ensayista y poeta vinculado al grupo Contemporáneos¹¹. Su recuento de la lucha de Vasconcelos está marcado por errores que no dejan de sorprender (como relativizar el catolicismo del autor del *Ulises criollo*), aunque acierta al momento de entender el principal afán de este escritor y político mexicano:

[...] la tradición universal de España en América consiste, sobre todo, en concebir el continente como una unidad superior [...]. Por lo tanto, volver a la tradición española no tiene otro sentido que volver a la unidad de Hispanoamérica. La filosofía de la raza cósmica (esto es, del nuevo hombre americano que disolverá todas las oposiciones raciales y el gran conflicto entre Oriente y Occidente) no era sino la natural consecuencia y el fruto extremo del universalismo español, hijo del Renacimiento. Las ideas de Vasconcelos no tenían parentesco con el casticismo y tradicionalismo de los conservadores mexicanos, pues para él, como para los fundadores de América, el continente se presentaba como futuro y novedad: “la América española es lo nuevo por excelencia, novedad no sólo de territorio, también de alma¹²”. El tradicionalismo de Vasconcelos no se apoyaba en el pasado: se justificaba en el futuro (Paz, 2004: 298-299).

En un pasaje anterior de su texto que hemos señalado, Paz se queja de la falta de una filosofía autóctona desarrollada a partir del catolicismo en México, país fervientemente religioso aunque según el poeta muy pobre en cuanto a la producción de

¹⁰ En varias ocasiones, el texto revela ciertas carencias de Paz, sobre todo en lo que compete a la solvencia de sus conocimientos acerca de la política, sobre todo porque el Nobel no parece tener a la mano una teoría del Estado. Lo mismo ocurre cuando critica la instauración de ciertos proyectos socialistas en México, cuando no distingue entre el socialismo genérico y uno específico. Sobre esto, las limitaciones de la metodología de Paz, es muy importante el estudio de Mondragón (2005).

¹¹ La dupla de sonetos “La caída”, uno de los mejores de Paz, es un poema elegíaco que fue escrito precisamente con la muerte trágica de Cuesta.

¹² La cita es del ensayo *La raza cósmica*, de Vasconcelos.

una metafísica. Sin embargo, es en Vasconcelos donde puede encontrarse la concreción de lo que el mismo Paz entiende como “filosofía iberoamericana” (Paz, 2004: 299), aunque reconozca que la originalidad del sistema filosófico de Vasconcelos (el monismo estético) difícilmente puede tener una aplicación práctica.

De acuerdo con una de las ideas más difundidas al momento de analizar estos periodos (las guerras de Independencia), Paz insiste en el influjo del racionalismo francés al momento de explicar las causas de la sublevación de los americanos¹³ (Paz, 2004: 306). Sin embargo, al momento de posicionarse ante el afrancesamiento de Cuesta, Paz tiene otra postura para tratar de justificar lo que él entiende por el afrancesamiento de buena parte de los artistas mexicanos. La siguiente sería una exposición de lo defendido por Cuesta, que luego Paz calificará de insuficiente:

En la cultura francesa, que también es libre elección, el mexicano se descubre como vocación universal. Los modelos de nuestra poesía, como los que inspiran nuestros sistemas políticos, son universales e indiferentes a tiempo, espacio y color local: implican una idea del hombre y tienden a realizarla sacrificando nuestras particularidades nacionales [...]. Así, nuestra poesía no es romántica o nacional sino cuando desfallece o se traiciona. Otro tanto ocurre con el resto de nuestras formas artísticas y políticas (Paz, 2004: 306).

Cuesta no profundiza en el caso del muralismo mexicano, expresión nacionalista ahí donde las haya. Sin embargo, a pesar de que Paz dice que el afrancesamiento de los artistas mexicanos para él más bien es “accidental” (Paz: 2004: 306), hay que recordar que años más tarde el mismo Paz estará a la cabeza de uno de los proyectos editoriales más importantes e influyentes del país, la revista *Vuelta* (1976-1998), que durante más de dos décadas habrá de difundir en México la obra de numerosos autores extranjeros, en una suerte de apuesta radical por enriquecer el ámbito nacional mexicano¹⁴.

Es en esta parte en la cual el ensayo de Paz desarrolla otra de sus ideas acerca de la mexicanidad: México es un país que, como había explicado antes, carece de una filosofía propia, cuando los grandes cambios le vienen impuestos desde el exterior. Así, para Paz, la mexicanidad no es otra cosa que la historia de las diferentes reacciones que

¹³ Habría que contrastar lo dicho por Paz a propósito de estos asuntos. Stoetzer (1982) y Guerra (2001), se decantan por otra interpretación: el papel preponderante de la escolástica española en los procesos de independencia del siglo XIX frente al racionalismo francés del cual habla Paz.

¹⁴ Recientemente ha sido publicado el libro *Viaje de Vuelta. Estampas de una revista* (FCE, 2011), de Malva Flores, acerca de la presencia de esta publicación en la vida cultural mexicana.

el país ha tenido a los momentos más importantes de la llamada historia universal: contrarreforma, racionalismo, positivismo, socialismo (Paz, 2004: 315); de ahí que se decante finalmente no por una *filosofía mexicana*, sino por una filosofía sin adjetivos, abocada a problemas universales, aunque él mismo haya expuesto asuntos que le parecen particulares de México, como la “superposición de tiempos históricos, ambigüedad de nuestra tradición, semicolonialismo”. Paz cree que ahora más que un problema mexicano hay un conflicto de la especie humana, así como la prevalencia de lo que reconoce como una sola civilización, que él denomina occidental y que estaría en el horizonte de todos, aceptada o impuesta por la fuerza (Paz, 2004: 318-319). Semejante idea, la de los problemas nacionales condicionados por una realidad superior que apela a la especie, está en una de las frases más famosas del texto: “Somos, por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres” (Paz, 2004: 340).

Si la soledad es el centro del libro, no es extraño que Paz, analista de los poemas amorosos más célebres, ubique en el amor la forma de trascender esa soledad: “La plenitud, la reunión, que es reposo y dicha, concordancia con el mundo, nos esperan al fin del laberinto de la soledad” (Paz, 2004: 342). El amor, sin embargo, está condicionado por obstáculos como las leyes, las clases sociales, las razas, el matrimonio y la religión, lo cual reincide en esa concepción idealista que Paz tiene de los problemas humanos: “Nuestra vida social niega casi siempre toda posibilidad de auténtica comunión erótica” (Paz, 2004: 349).

En sus páginas finales, Paz critica la oposición entre mito e historia que a su parecer la tecnología y la ciencia no hacen sino maquillar. De ahí que la conclusión sea a su manera un llamado a afrontar la realidad¹⁵, por más excluyente que sea de ciertas prácticas (como el erotismo). En ese sentido, la retórica priva de nuevo frente a otros tipos de discurso. En un capítulo previo al final, “Nuestros días”, Paz acomete una larga digresión acerca de la realidad socioeconómica de aquel momento (el segmento es un agregado de la segunda edición, de 1959), después de la muerte de Stalin y con el ascenso de países, como México, emergentes, frente a la Guerra fría de los norteamericanos y la Unión Soviética. Paz hace un llamado a que América Latina (no dice que sólo México) considere alianzas con este tipo de nuevas realidades geopolíticas, aunque sin negar la condición humana en la cual Paz no deja de insistir

¹⁵ Mucho más clara en la edición original del ensayo, matizada en la versión de 1959.

(Paz, 2004: 339), algo que, como hemos dicho, para Paz trasciende la limitación de cualquier cuestión relativa a lo nacional.

Ciertos autores (Salgado, 2000) han resaltado la actualidad de la reflexión de Paz, en la medida en que el país parece inmerso todavía en la eterna transición que el poeta parecía anunciar (o desear) en su ensayo. Igualmente vigente estaría la multicitada incapacidad de los mexicanos para superar problemas muy añejos como la corrupción. Otros, en cambio, como Mondragón (2005), llaman la atención acerca de la imposibilidad de suponer traumas nacionales cuando la psicología de los pueblos simplemente no existe; además, se le devuelve un papel preponderante a los actores sociales (Mondragón, 2005: 113) que Paz desestima en ocasiones como simples obstáculos para la plenitud del individuo, como hemos visto:

Al emprender su análisis, Paz lo realiza con un estilo que describe a los personajes como herméticos únicamente frente a grupos de identidad diferentes al suyo propio. Situación que pone en entredicho su diagnóstico, pues lo que significó para Paz una cultura de atomización ~~individual~~ ^{individual}—, lo contrapunteó la cerrazón y la formalidad de una cultura jerárquica (Mondragón, 2005: 113).

El laberinto de la soledad pone de manifiesto la enorme influencia que los intelectuales han tenido en la historia del México postrevolucionario, con figuras como Vasconcelos, Reyes y el propio Paz (Mondragón, 2005: 114-115). Sin embargo, al mismo tiempo las carencias del ensayo de Paz muestran limitaciones de las cuales el autor no parece ser consciente: se asume que el intelectual es un erudito que *tiene* que saber de todo y que ignorar le resulta ajeno; de ahí la debilidad de ciertos pasajes, que se resumen en la falta de una ontología histórica por parte del poeta (Mondragón, 2005: 117).

Antes hemos llamado la atención acerca de la forma en la cual Paz reivindica la hegemonía revolucionaria, es decir, del PRI, el partido triunfador. Al respecto, Mondragón explica el éxito enorme del libro en parte como el resultado de esa relación de Paz con el poder:

[...] en pleno ascenso del modelo de desarrollo estabilizador, Paz justificaba históricamente e indirectamente avalaba la política intervencionista del Estado. El argumento suponía que ese medio era el único posible para garantizar el desarrollo integral del país, motivo suficiente para que *El laberinto de la soledad* se difundiera extraordinariamente (Mondragón, 2005: 117).

A lo anterior hay que sumar la libertad del ensayo como género, en la medida en que dentro de él se pueden hacer afirmaciones que desde la sociología, por ejemplo, enmarcada en el rigor metodológico, difícilmente podrían materializarse; con esos alcances, sin embargo, se vuelve más patente el riesgo de caer en simplificaciones, como también explica Mondragón (2005: 120). El mito oscurantista de una mexicanidad que para funcionar solo tiene en cuenta un aspecto del contexto que busca describir:

[...] el ser mexicano nos hace pertenecer a un colectivo [...] que puede ser identificado por algunos rasgos específicos. Pero, en sí misma, la mexicanidad significa muy poco sin una referencia a personas individuales concretas que continuamente las [sic] recrean por medio de sus prácticas (Mondragón, 2005: 132).

A más de medio siglo de su publicación, la obra de Paz sigue siendo motivo de debate, como lo prueba la existencia de estos estudios. La mexicana Malva Flores, con motivo de la publicación de un nuevo texto acerca de la historia de *Vuelta*, afirma que los detractores de Paz hacen caso omiso de las críticas vertidas al PRI en esta revista mexicana, en tanto que al poeta y su grupo se les acusa de progobiernistas¹⁶, suerte de juicio injusto de los contemporáneos de Paz y que se mantiene hasta la actualidad.

En su autocrítica de *El laberinto de la soledad*, el breve ensayo *Posdata*, publicado en 1970, el ensayista efectivamente lleva a cabo, como afirma Flores, una crítica directa de la corrupción del régimen, al mismo tiempo que sale al paso de los señalamientos contra su análisis de 1950. Si nos atenemos a sus palabras, Paz es consciente de las limitaciones de su clasificación, así como de la imposibilidad de definir una identidad propia del mexicano (Paz, 2004: 364). Mientras se conduce con prudencia, el Nobel sabe que el tema presenta numerosas aristas, como lo deja claro en la primera parte del texto. Sin embargo, al mismo tiempo no parece notar las profundas contradicciones a las cuales está expuesto: “El carácter de México, como el de cualquier otro pueblo, es una ilusión [...]”, dice en un momento, para luego afirmar, casi de inmediato: “Entre [...] la hazaña y el rito [...] han oscilado siempre la sensibilidad y la imaginación de los mexicanos” (Paz, 2004: 364).

¹⁶ Ver “Reúnen batalla por la libertad”, nota periodística publicada en el diario mexicano *Reforma* (27/marzo/2012).

Sin embargo, la afirmación más controversial de *El laberinto* (aquella que sostiene que las culturas prehispánicas y el mito presiden bajo formas institucionales la vida nacional en México) no solo se mantiene en *Posdata* sino que se profundiza, con una explicación supuesta de la matanza de estudiantes de 1968, que para el poeta habría sido un “sacrificio”, ocurrido en el marco de una historia “simbólica” cuyo fin último se nos escapa (Paz, 2004: 391-392), hasta que la pertinencia del ensayo nos lo revele.

No exageramos al afirmar que el mexicano mítico de Paz, a medio camino entre los designios de dioses en decadencia y un país incapaz de dejar de invocarlos por medio de la misma cultura oficial (Paz, 2004: 413-414), es ese personaje de la épica, acaso más presente en la literatura mexicana que Pedro Páramo, Ixca Cienfuegos, El Carajo, Susana San Juan o Francisco Rosas, gracias a que no se le toma por lo que es, un personaje de ficción, sino como una verdad encarnada en millones de mexicanos que responderían a la descripción de Paz, como se ha insistido entre sus defensores (Pereira, 1995: 197). Lo anterior queda de manifiesto de una forma mucho más patente cuando advertimos que *El laberinto de la soledad*, sin perjuicio de que se gestó a lo largo de varios años, como lo demuestran varios artículos de Paz a propósito de la cuestión nacional, tuvo una primera versión no como ensayo sino como novela. En el origen novelesco de *El laberinto*, nos parece, está la clave del problema.

En 1942, Paz dicta una conferencia, “Poesía y mitología”, en la cual expone cómo, según él, la literatura mexicana carece de un héroe que resuma su problemática como país. Como nos explica Santí: «[...] Y si bien [...] Paz pasa a observar cómo en el mundo moderno, y en México en particular, por desgracia “carecemos de un héroe y un mito”, sí encuentra en el poeta moderno, en cambio, una función mítica salvadora para su pueblo» (Santí, 2004: 29). Hay que apuntar esa idea como constitutiva de otras interpretaciones de Paz y varios personajes más de la historia de Hispanoamérica y su cultura, como la que llevará a cabo Krauze en *Redentores*. Santí va a llamar la atención precisamente acerca de una idea de Paz que tiene que ver con la redención. En la conferencia “Poesía y mitología”, Paz explica que *Ulises criollo*, de Vasconcelos, es “una novela de fabulación mítica de México”, protagonizada por un héroe mítico, un Ulises, “el desterrado, el hombre que regresa” (apud Santí, 2004: 29); un regreso al origen que es siempre conflictivo. Así, el poeta tiene una misión que está cifrada por una relación para nada armónica con la tierra que dejó y a la cual ahora regresa, entre la obligación moral que se impone, la nostalgia y la posible decepción por el hogar deshecho. Las palabras de Paz son las siguientes:

El destino del poeta mexicano, entre el cielo y la tierra, entre las sirenas de las culturas extrañas y un suelo al que ama sin conocer, se encuentra y se define —y esto es cómo un símbolo en ese mito que nos describe Vasconcelos en las primeras páginas de su libro, perdido en el pueblo de la frontera y estudiando las primeras letras en un colegio extranjero. Toda la odisea vasconceliana es una odisea espiritual: la del viajero que regresa, no tanto para administrar su hogar, como el griego, sino para redescubrirlo (PL, 290) (apud Santí, 2004: 30).

Santí, en efecto, nos muestra que el entusiasmo de Paz por el *Ulises criollo* se explica en parte porque en la autobiografía de Vasconcelos está resumida en parte la gran tragedia política de México. Sin embargo, las afirmaciones de Paz más bien tienen que ver con el joven Paz de 1942 y no con Vasconcelos: “La meditación del joven Paz se habrá referido en su momento a ese clásico de la autobiografía mexicana, pero es evidente que con los años sus palabras han adquirido una fuerte resonancia profética (Santí, 2004: 30). Para ilustrar más todavía esa verdadera pasión de Octavio Paz por esa figura mítica, está una de las citas más llamativas de “Poesía y mitología”: “Y quizás el poeta que logre condensar y concentrar todos los conflictos de nuestra nación en un héroe mítico [...] no sólo exprese a México sino, lo que es más importante, contribuirá a crearlo” (apud Santí, 2004: 30). De esa forma queda demostrado el interés de Paz por construir una mitología nacional, algo en lo cual se dispone a emular a Vasconcelos. Su admiración por la forma novelesca, entonces, está a punto de quedar plasmada.

Así, *El laberinto de la soledad*, como nos explica Santí, comienza a gestarse por medio de varios artículos dispersos que contenían las ideas germinales acerca de la soledad y la modernidad en México. Sin embargo, Paz habría redactado una novela como primera tentativa de expresar lo que quería decir acerca de México y su esencia. Como nos explica Santí:

[...] la primera redacción parece haber sido una “novela” que el autor llegó a escribir durante los primeros años en París pero nunca publicó. Lo único que sabemos sobre tal “novela” es que, según Paz le confesó a Julián Ríos¹⁷ en 1973, “era un pastiche de [D.H.] Lawrence [...]. “En realidad, esa novela es *El*

¹⁷ La novela habría sido escrita en 1942, según una carta (Santí, 2004: 41) que el poeta envía al editor Julián Ríos.

laberinto de la soledad; me di cuenta de que lo único interesante era lo que decían los personajes” (Santí, 2004: 41)

De ahí que no dudemos en afirmar que, debido a su origen novelesco, el mexicano de *El laberinto de la soledad* se convierte así en *El Mexicano*, de la misma forma que Pedro Páramo es *El Cacique*. Por si lo anterior fuera poco, Santí agrega otras citas de Paz que no hacen sino insistir en su interés por esa dimensión novelesca que para él no han cobrado los grandes problemas del país: “[...] conflictos y situaciones míticas, y los héroes que deben resolverlo, no aparecen plenamente en la novela mexicana”. O bien: “no era una falta de capacidad sino una falta de relación, orgánica y natural, la que ha impedido al poeta condensar en una novela la atmósfera mágica de México y todos los secretos e invisibles conflictos que mueven a la nación” (apud Santí, 2004: 41).

Queremos subrayar, por la importancia que tendrá para nuestro análisis posterior, esa cita de Paz que habla de una “atmósfera mágica”, así como de esos conflictos invisibles a simple vista que “mueven a la nación”. *El laberinto de la soledad* y *Posdata* serán precisamente los ensayos capaces de asumir esa magia oculta e, insistimos, *subterránea*. La trascendencia de esos textos de Paz no dejará de afirmarse en la ficción de sus contemporáneos, como Fuentes y José Emilio Pacheco, sino que además mostrará su influjo en la obra de Villoro, uno de los escritores que lo cita con más recurrencia (aunque sea para negarlo), como veremos.

7. La jaula de la melancolía y Villoro

En capítulos anteriores analizábamos cómo la idea de identidad es susceptible de tener diversos significados, con mucha frecuencia todos ellos relacionados en última instancia con caracterizaciones de orden psicológico que bien pueden ser determinantes en los contextos más variados, desde la clasificación de las obras literarias hasta la conformación de la ideología de los gobiernos, precisamente bajo cuyo seno habrá de producirse cierta literatura con pretensiones nacionales. Al menos desde Platón sabemos que la clase política tiene como una de sus funciones recubrir a la sociedad con una determinada filosofía si de verdad se quiere preservar lo que este pensador llamaba “buen orden”, como lo deja claro en *La República*. En el caso de México, la obra de Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, ha ocupado durante años un lugar paradigmático, entre otras causas porque, como lo dejan claros sus críticos, fue la expresión intelectual de la hegemonía del PRI, partido en el poder durante aquellos años y que tendrá en el ensayo del premio Nobel de literatura de 1990 uno de sus pilares¹ (Mondragón Sánchez, 2005).

Para nuestro análisis acerca de la narrativa de Villoro tiene especial interés tomar en cuenta otros estudios acerca de la llamada “mexicanidad” aparte de los ya citados de Ramos y Paz, en un país donde el ensayo cultural acerca de ese fenómeno ha sido especialmente fecundo, como se sabe. Entre 1947 y 1952 permanece activo el Grupo Hiperión², liderado por Leopoldo Zea y con la participación de Emilio Uranga, Jorge Portilla, Ricardo Guerra, Joaquín Sánchez McGregor, Salvador Reyes Nevares, Fausto Vega y nada menos que el padre de nuestro autor, el filósofo español vecindado en la República Mexicana Luis Villoro. Todos ellos estaban vinculados con la Universidad Nacional Autónoma de México así como al filósofo español José Gaos, traductor de *El ser y el tiempo* para el Fondo de Cultura Económica, quien vivía en México como parte del exilio español en tiempos de la Guerra civil. Bajo el influjo del existencialismo francés, así como la filosofía de Heidegger, el grupo participará en

¹ Sirva lo dicho por Mondragón Sánchez (2005) y otros como una reflexión a propósito de la literatura y su utilidad, en democracias como las nuestras, donde suele afirmarse sin mayor problema que la literatura “no sirve para nada”. El ensayo de Paz, punta de lanza ideológica de un gobierno especialmente longevo (los partidos de la Revolución estuvieron más de siete décadas ininterrumpidas en el poder), contradice semejantes juicios.

² “Hiperión es el nombre del mítico personaje hijo de Gea y Urano; significa: hijo de la tierra y el cielo, de lo terrenal y lo celestial. Para el grupo simboliza el aspirar a ligar lo universal de la cultura europea, con lo particular de la cultura mexicana” (Cruz Rosales, 2008: 46).

conferencias acerca de la identidad nacional, publicará artículos en las revistas más renombradas de la época y libros que pueden inscribirse, sin problema, en lo que aquí hemos llamado un “género literario”, el ensayo de indagación con pretensiones filosóficas acerca de la identidad nacional.

El ciclo de conferencias “¿Qué es el mexicano?” se celebra en 1949 y en ella toma parte el grupo Hiperión, así como en un evento de semejante naturaleza que se lleva a cabo en 1951, “El mexicano y su cultura”. Un año más tarde, se celebrarán en la UNAM los cursos de filosofía llamados “El mexicano y sus posibilidades” (Cruz Rosales, 2008: 41). Nótese cómo la reflexión de los integrantes del grupo se lleva a cabo dentro de los cauces de la academia universitaria, a diferencia de lo que ocurre con los ensayos plenamente divulgativos de Ramos³ y de Paz, como lo deja claro Cruz Rosales (2008: 42), quien explica cómo Hiperión es ante todo un grupo de investigación. Ramos se desarrolla también dentro de la cátedra de *Estética* de la UNAM, aunque su libro, podemos decirlo, es leído en ámbitos muy diversos, a veces de espaldas a la universidad, de la misma forma que pasa con la obra de Paz, aunque este tenga unos alcances enormes que son inéditos para Ramos.

Decíamos que Hiperión se conforma como un grupo de debate cuyas conclusiones, desde luego, no menospreciamos, aunque no hayan tenido el impacto de las ideas de Ramos o el mismo Paz. Emilio Uranga publica en 1952 *Análisis del ser del mexicano* y del mismo año es *Conciencia y posibilidad del mexicano*, de Leopoldo Zea. Especialmente recordado es el libro que Jorge Portilla escribe acerca del humor en México, *Fenomenología del relajo*, que se publica póstumamente en 1966. Hacia el final, el grupo Hiperión llega hasta unas conclusiones que ponen de manifiesto el lado más denostado de la supuesta “mexicanidad”, como lo dice uno de los comentaristas de la obra de Hiperión:

³ En este sentido es muy pertinente atender el texto de Héctor Zagal (2010), “Ramos tenía razón”, en el cual llama la atención acerca de la cantidad de ediciones de *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934). Zagal nos cuenta el desdén de los profesores universitarios de filosofía acerca de la obra de Ramos, un menosprecio que no tiene nada que ver con las ediciones constantes del libro: “Sin embargo, muy a pesar de la opinión de aquellos profesores, tengo en mis manos la cuadragésima quinta reimpresión del libro: octubre de 2005 en la Colección Austral. Nada mal para un ensayo escrito por un mexicano. El libro sigue ejerciendo una fascinación extraordinaria fuera de los cenáculos de la investigación. Los académicos podemos lanzar docenas de objeciones contra la obra. Podemos acusarla de generalizaciones precipitadas e infundadas, de perder el sentido del matiz, de lucir anticuada. El hecho es que el libro se convirtió en un auténtico *lugar común*” (Zagal, 2010). Zagal dice “lugar común” aunque lo correcto sería decir, siguiendo a Gramsci, que el libro se incorpora al sentido común.

No es posible desenmascarar y exponer lo supuestamente mexicano como tal; es falaz e ilusoria la idea de lo esencialmente mexicano. Lo que existe, y no es posible descartar, es la idea —por ~~ús~~ desagradable que nos parezca— que lo mexicano es también lo folklórico, lo costumbrista, lo pintoresco. En cierto sentido, es igual que lo histórico, lo religioso, lo político, etc. Somos humanos antes que mexicanos. El ser del mexicano, como el de otro cualquiera, no es definible a priori. Lo que existe es la muy humana inquietud de sentirnos siempre diferentes —desde lo superficial hasta buscar demostrar una cosa: la necesidad de orientar nuestra identidad algunas veces por medio de estereotipos tan comunes y cuestionables. Por ejemplo, ¿es realmente lo nacional la manifestación artística que da como resultado la expresión de una cultura popular? (Cruz Rosales, 2008: 98).

Puede decirse, según los críticos de Hiperión, que el mayor logro del grupo es haber conseguido contrarrestar la idea del mexicano y su supuesta inferioridad (Cruz Rosales, 2008: 100), un complejo con el cual el mismo Octavio Paz estaba parcialmente de acuerdo y al cual, como sabemos, aunaba el sentimiento de una soledad mítica y fatal. La labor de Hiperión se considera fallida, en el sentido de que más que tratar de reivindicar una sistematización del problema de lo mexicano lo que querían era poner al día el pensamiento filosófico de México, en un intento de “modernizar” la filosofía autóctona (Cruz Rosales, 2008: 102). Pero si la modernización radica en la germanización y el afrancesamiento, según Zea y Luis Villoro, estamos ante una desestimación de lo que se había hecho en México hasta entonces, con Vasconcelos y otros filósofos, como Antonio Caso. En ese sentido, no es extraño que Paz se convierta en el líder de una forma de clasificar la problemática de lo mexicano, cuando Hiperión se vuelve una expresión más del complejo de inferioridad (frente a los filósofos alemanes, por ejemplo) que Ramos y Paz habían denunciado, cada uno a su manera.

Como hemos dicho antes, todas estas ideas tendrán beligerancia en la literatura de la época, cuando el mito y su influjo sobre los mexicanos tengan en los relatos de Carlos Fuentes uno de sus principales supuestos, como queda claro en los cuentos de *Los días enmascarados* (1954), por ejemplo, con una deidad como Chac Mool convertida en una suerte de vengador proveniente de la noche de los tiempos para alterar el orden supuestamente moderno del México de los cincuenta; en ese contexto, el nacionalismo del PRI y su hegemonía, hacen su aparición viejas deidades de Mesoamérica para subvertir una determinada racionalidad. El protagonista de “Chac

Mool” es destruido por una monstruosa figura del dios mencionado, suerte de revancha de dioses humillados por la Conquista. Una operación semejante puede apreciarse en otro de los cuentos, “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”, que recupera el pasado decimonónico (Olea Franco, 2006: 118), de la misma manera que ocurrirá unos años después en otra narración de índole fantástica, *Aura* (1962).

Cuentos de otros autores, como los incluidos en *El principio del placer* (1972), de José Emilio Pacheco, también encontrarán en el pasado prehispánico y en el siglo XIX las imágenes recurrentes de viejas culturas que habrán de entrar en conflicto con personajes contemporáneos, para desgracia de estos; así ocurre en “La fiesta brava” y “Tenga para que se entretenga”, este último un cuento fantástico acerca de la aparición de un contemporáneo del emperador Maximiliano I en el México moderno, como una suerte de vengador del fracaso de la colonización francesa en tierras mexicanas. Si la historia de México es traumática según Paz y está cifrada por la corrupción, no es casual que sus manifestaciones más violentas y misteriosas (dioses caídos, emperadores muertos) ocupen un espacio central en buena parte de la prosa de ficción que se publica después de *El laberinto de la soledad*. Como ocurre en este ensayo, esos cuentos nos hablan de problemas identitarios nunca resueltos pero no por ello menos importantes, como queda demostrado con el destino aciago de los protagonistas de esas historias, emblemáticas del *sentir* de una época, para decirlo a la manera de Paz.

Como lo demuestra la ficción de esos años, el paradigma del nacionalismo según Paz finalmente se impone, a pesar del proyecto de Hiperión. Sin embargo, esa manera de interpretar México por medio de la ficción termina por ser negada en las generaciones posteriores a Paz, Fuentes y Pacheco. El autor que más nos interesa en ese sentido es Villoro, quien tiene muy claro el significado de la obra de Paz. En una entrevista, el autor de *El testigo* explica claramente cuál es su postura acerca de *El laberinto de la soledad* y la interpretación que hace de la realidad nacional de México:

[...] la generación del medio siglo, la de los años 50, fue la generación que, fervorosamente, leyó *El laberinto de la soledad* o a Carlos Fuentes entendiendo a lo mexicano como un canon totalmente distinguible de otras identidades y, sin embargo, mi época es la puesta en crisis de esta regla, pues poseemos una identidad más bien múltiple, fragmentaria o provisional que es, digamos, lo que Bartra registra en *La jaula de la melancolía*. Sí tenemos una noción de pertenencia —y, por ejemplo, mi novela *El testigo* es una exploración sobre esta noción a la que llegamos gracias a la fórmula literaria concedida por

Velarde— pero la idea de un mexicano unívoco esencial se ha perdido. Hay muchos modos de ser mexicanos y hay una pluralidad enorme de opciones dentro de este campo de pertenencia, que es un poco lo que a mí me ha tocado pensar y vivir desde la literatura y la realidad (Hermosilla Sánchez: 2008).

En la misma entrevista, Villoro hace una crítica de *El laberinto* que tiene mucho en común con otra que hemos citado (Mondragón, 2005), en el sentido de que el ensayo de Paz reivindica como punto de partida el mito para tratar de explicar la realidad, cuando el enfoque debería ser, nos dice Villoro, muy distinto:

Yo pienso que la equivocación de Paz es querer explicar la realidad a través del mito. Yo creo que el mito sirve para ilustrar la realidad pero no para explicarla. Por ejemplo, Gaston Bachelard distingue esto muy bien. Si el pensamiento moderno utiliza los mitos y las metáforas como una forma de ilustración de la realidad, se encuentra dentro del discurso racional. Si el mito es explicación de la realidad, nos encontramos dentro de una lógica que es irracional, que depende de una concepción cosmológica o religiosa y yo creo que ahí Octavio Paz realizó algo muy desbordado y muy difícil de sostener. Tan desbordado como las teorías de un movimiento llamado los reginistas, que se fundan en el caso de Regina —una mujer que murió en la plaza de Tlatelolco— para instaurar toda una teoría que sostendría que este sacrificio y estas muertes eran necesarias para fundar una nueva edad de los mexicanos aunada con un nuevo esclarecimiento espiritual. Velasco Piña escribió este libro llamado Regina, que es un best-seller de new age [...]. En fin, lo de Velasco Piña es lo de Octavio Paz pero llevado a un nivel delirante. Yo creo que lo de Octavio fue un intento retórico interesante de explicar estos sucesos donde se dejó llevar por su gusto por la simbología, que en él siempre estuvo muy presente, pues hay explicaciones racionales para estos hechos (Hermosilla Sánchez, 2008).

Recuérdese que en su texto acerca de la matanza de Tlatelolco, *Posdata*, que a su vez es una precisión que sale al paso de las críticas hechas a *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz lleva a cabo una explicación mítica de la matanza de Tlatelolco, que según él habría sido un sacrificio ritual, como en su momento lo mencionamos.

Roger Bartra publicó *La jaula de la melancolía* en 1986, más de cuarenta años después de la publicación de *El laberinto de la soledad* y más de una década antes de la muerte de Paz, quien fallece en 1998. Por lo tanto, su libro tiene la característica de

poder analizar a la distancia el auge del ensayo nacionalista que tiene en *El laberinto* su momento central, aunque como hemos dicho antes hay una obra fundamental de Samuel Ramos, así como el intento del grupo Hiperión. A grandes rasgos, su libro es un intento por hacer intervenir otro tipo de metáforas al momento de reinterpretar la mexicanidad, ya no como una manifestación del esencialismo (“el mexicano es un acomplexado en su laberinto”), sino como un fenómeno que es susceptible de múltiples cambios. La identidad estaría, por lo tanto, constantemente sometida al cambio, tanto así que, decimos nosotros, dejaría de ser identidad. No obstante, en sus libros de ficción Villoro dejará ver su interés por esa identidad nacionalista susceptible de fracturarse, interpretación que pretenderá desmitificar el esencialismo de Paz y sus antecesores. Villoro, entonces, llevará a cabo esa operación de la mano de las propuestas del antropólogo mexicano Bartra, formado en la Sorbona, de la misma forma que remitirá también a otro especialista en el tema también formado en París, el filósofo argentino avecindado en México, Néstor García Canclini, autor de un libro que también es una obra de referencia en lo que respecta al debate acerca de las supuestas identidades esencialistas: *Culturas Híbridas* (1989), libro en el cual son sistematizadas muchas de las ideas que luego Villoro movilizará como escritor, todo ello para balancear el poderoso influjo de *El laberinto de la soledad*. Antes de abundar acerca de todo ello, de vital importancia en el análisis de Villoro, veamos con un poco más de detalle el libro de Bartra.

Desde el comienzo de su ensayo, Bartra alude a una creencia muy popular: además de los límites entre las naciones por la interacción violenta entre los Estados, se piensa que “hay antiguas y extrañas fuerzas de índole cultural y psíquica que dibujan las fronteras que nos separan de los extraños”. Su ensayo, de esa manera, va encaminado a explicar de qué índole es el nacionalismo en México y la forma en la que sirve para legitimar la explotación a la cual están sometidos sus habitantes. Según Bartra, estos tolerarían las condiciones adversas en las que se encuentran inmersos debido precisamente a la existencia de una ideología cohesionadora que él se propone analizar (Bartra, 1986: 13) y que, adelantamos, es en buena parte de índole literaria, de ahí que hagamos referencia a ella.

Para lograr su objetivo, el antropólogo se plantea como objeto de estudio los ensayos acerca de la identidad cultural de México que hemos citado, desde Samuel Ramos hasta Paz, lo cual incluye necesariamente al grupo Hiperión. Sin embargo, la postura de Bartra es abiertamente crítica, como queda claro desde un primer momento,

mucho más allá de la desconfianza hacia este tipo de estudios que ya había esgrimido Paz al inicio de *El laberinto*: «Me interesan dichos estudios porque su *objeto* de reflexión (el llamado “carácter nacional”) es una construcción imaginaria que ellos mismos han elaborado, con la ayuda decisiva de la literatura, el arte y la música» (Bartra, 1986: 14). Para los fines de esta tesis, llamamos la atención acerca de la última parte de la afirmación de Bartra, cuando hace referencia al carácter literario de muchas de las exposiciones del “ser nacional”. De esa forma, Bartra se acoge a las interpretaciones de este tipo de textos que ya hemos citado, como en el caso de *El laberinto de la soledad* y sus críticos (Mondragón Sánchez, 2005): «Los estudios sobre “lo mexicano” constituyen una expresión de la cultura política dominante», dice. Así, Bartra describe la existencia de un poder que se legitima por medio de la construcción de una cierta subjetividad, la misma que podemos encontrar en ensayos como los de Ramos, Paz y otros. La Revolución mexicana (que, como vimos en nuestro análisis de *El laberinto* Paz reivindica como proyecto emancipador del México en el cual a él le ha tocado vivir) produce un determinado sujeto pretendidamente auténtico que, por el contrario, más bien está codificado como un ente literario y mitológico, nos explica Bartra (1986: 14), un personaje de ficción que, sin embargo, y ahí radica su potencia —o su peligro—, puede ser tomado en serio, como ha quedado demostrado con buena parte de la recepción de *El laberinto de la soledad*, para muchos una suerte de manual muy pertinente acerca de México y su supuesta especificidad como cultura autónoma y cerrada.

Hay que contrastar lo que hemos explicado antes acerca de la “identidad colectiva” (Maldonado Alemán, 2009) con lo explicado por Bartra a propósito de lo que él llama conciencia popular, cuya existencia “como entidad única y homogénea” este último pone en tela de juicio (Bartra, 1986: 15), porque como hemos dicho su ensayo tiene como fin desmitificar el esencialismo supuesto por buena parte de los estudios acerca del carácter del mexicano.

Así, estos ensayos culturales se valen de una suerte de ficción de ropaje filosófico que, como hemos comentado, luego impregna la narrativa, como en los casos de Fuentes y Pacheco citados antes. Estas “expresiones mitológicas”, continúa Bartra, “se van acumulando en la sociedad durante un largo periodo y terminan por constituir una especie de metadiscurso: una intrincada red de puntos de referencia a los que acuden muchos mexicanos (y algunos extranjeros) para explicar la identidad nacional”. La unidad nacional, explica, está sustentada por mitos. Estamos, en última instancia,

ante una “entelequia artificial” (Bartra, 1986: 16) que al autor le interesa en tanto que ideología filtrada en todos los ámbitos y desde luego también en el literario, ya no como mito oscurantista sino como sentido común tal y como lo entiende Gramsci, es decir, un conjunto de creencias no necesariamente ciertas pero socialmente aceptadas.

Una de las características del texto de Bartra es que hace un recuento de cómo el tema de “lo mexicano” se volvió importante en México. Para ello se remonta a los inicios del siglo XX, cuando comenzaron a publicarse reflexiones de este tipo, que parecen explicar el auge que a mediados de siglo tendrá esto que hemos clasificado como un “subgénero literario”: el ensayo de indagación del ser nacional. Desde luego, cita a Samuel Ramos, a quien presenta como el filósofo del muy conocido grupo Contemporáneos (Bartra, 1986: 18), a quienes, a pesar de su afrancesamiento, Bartra no tiene problema en incluir entre los escritores nacionalistas que se dedica a enlistar, con la excepción evidente de Jorge Cuesta, de quien ya hemos hablado antes y acerca del cual se dice que era reconocido por su rechazo del nacionalismo al uso en México (Bartra, 1986: 238).

Para Bartra el asunto, insistimos, es muy claro: la existencia de un mexicano típico “es un problema completamente falso” que no le interesa demostrar, solo analizar en su constitución en tanto que fenómeno puesto al servicio de determinados intereses (Bartra, 1986: 20), para nada inocentes. El intento del estudioso, nos aclara (y aquí viene una de sus principales diferencias con otros ensayos de su tipo), es lúdico, un atentado por violentar la realidad de México por medio de lo que él llama el “canon del axolote”, tentativa para dar con un símbolo de la supuesta personalidad del mexicano y las estrategias políticas (y literarias) que han hecho de ese conjunto de metáforas y lugares comunes un personaje mítico aunque verosímil (Bartra, 1986: 21-22), como corresponde con la ficción. Veremos cómo en la resistencia del ajolote a la evolución (por una peculiaridad de sus características biológicas, esta bestia puede retrasar su metamorfosis) Bartra encuentra nada menos que un símbolo apropiado de la renuencia del mexicano al cambio.

El ajolote, hay que tenerlo en cuenta, es un animal que ha interesado especialmente a los escritores. En *La jaula de la melancolía* se cita un texto de Breton, quien expresa su fascinación por el extraño anfibio. Además, seguramente se recordará “Axolotl”, el famoso cuento de Julio Cortázar incluido en *Final del juego* (1956), un relato fantástico dedicado a ese animal que, como vemos, ha tomado tintes mitológicos, como lo comprueba la abundante bibliografía que Bartra cita, que incluye tanto textos

de escritores como estudios de naturalistas europeos con pretensiones científicas, aunque con mucha frecuencia hagan afirmaciones harto extravagantes.

Bartra también es claro al momento de inscribir su texto en una determinada vertiente, en este caso la posmodernidad, idea oscura como pocas, decimos nosotros. En su estudio, Bartra apela a la definición de posmodernidad de acuerdo como la entiende Eco. En sus «*Apostillas a El nombre de la rosa*», el estudioso italiano explica el término de la siguiente forma: “La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse —su destrucción conduce al silencio—, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad” (Eco, 1985: 74). De esa forma, el antropólogo hace intervenir el sentido del humor en su recuento de la historia de México y pretende ironizar acerca de las intenciones de quienes lo han precedido, con el punto culminante de *El laberinto de la soledad* y su enorme trascendencia. Con su rechazo categórico de la solemnidad (Bartra, 1986: 23) de los analistas anteriores a *La jaula de la melancolía*, porque el humor no es un elemento distintivo ni en Paz ni en Ramos, tampoco en Vasconcelos o Reyes, Bartra puede inscribirse en la voluntad lúdica de los posestructuralistas, como el Barthes tardío, con un ensayo que mezcla la exposición de índole académica con pasajes narrativos, como cuando recrea la visita de Cortázar al acuario de los ajolotes (Bartra, 2006: 29-31), precisamente por el cuento que hemos citado de este autor argentino y del cual Bartra ofrece una variante de acuerdo con sus intereses. Si ya antes habíamos hablado de la libertad de composición del *Laberinto*, que no está sujeto al rigor de un estudio que sí tendrían las ciencias sociales, de ahí su libertad y también sus carencias (Mondragón Sánchez, 2005), el ensayo de Bartra, a pesar de la formación de su autor como antropólogo, es todavía mucho más osado en su utilización de pasajes narrativos, de la misma forma que Paz invocaba la poesía como supuesta llave mágica para desentrañar el mito. Sin embargo, Bartra está muy lejos de invocar la magia de una determinada mitología como basamento de la cultura en México y de sus peores tragedias, como la masacre de Tlatelolco; en cambio, su texto está lleno de referencias a otros ensayistas, suerte de recopilación de quienes han escrito acerca de la identidad nacional, ya sea con la intención de enriquecerla o bien echarla abajo.

Especialmente interesante para los fines de esta tesis resulta la sistematización que hace Bartra de un fenómeno que ya puede encontrarse en Paz (como resaltamos en su momento), el “edén subvertido”, el campo mexicano que se idealiza y que es el mito que los mexicanos añoran porque precede a la violenta llegada de la modernidad. Lo

anterior queda claro según el autor en un libro como *Pedro Páramo*, que describe el regreso de un personaje, Juan Preciado, a la tierra paradisiaca que le ha descrito su madre. Bartra se vale de estudios de Fuentes y de Paz para explicar cómo Juan Preciado, el bastardo de Páramo, solo puede volver al paraíso, ese espacio mítico e inalcanzable, bajo la forma de un fantasma: el paraíso decadente de Comala solo es accesible para los muertos (Bartra, 1986: 35, 241). En el mito del edén subvertido Bartra encuentra lo que para él es el germen de la supuesta identidad nacional, de la siguiente forma:

La definición actual de la nacionalidad le debe su estructura íntima a este mito. Por ello, es un lugar común pensar que los mexicanos resultantes del advenimiento de la historia son almas arcaicas cuya relación trágica con la modernidad las obliga a reproducir permanentemente su primitivismo (Bartra, 1986: 37).

Bartra explica que el edén subvertido es un mito propio de las sociedades antes de su industrialización y que en México ha cobrado especial relevancia por su antigüedad, porque tiene su origen desde la Conquista y encuentra su culmen en la Revolución, que acaba con el campo cuando supuestamente era un movimiento campesino: “El héroe de esta epopeya imaginaria es un personaje singular, pues pertenece a una estirpe de seres dolientes y agraviados. Es un ser extremadamente sensible, temeroso, receloso y susceptible” (Bartra, 1986: 37). Estamos ante un edén, una patria perdida, presente en la obra de numerosos escritores mexicanos que escribirán con gravedad acerca de este asunto, mientras que Bartra trae a colación unos versos de Xavier Villaurrutia donde ya se plantea esa nostalgia por un mundo extraviado sin remedio (Bartra, 1986: 38), igual que más adelante lo hará con Luis G. Urbina, otro poeta.

A lo largo de su análisis, el antropólogo llama la atención sobre la forma en que se han desarrollado en otras culturas ajenas a la mexicana categorizaciones semejantes. Por ejemplo, en la obra del escritor inglés EM Forster, quien en una de sus novelas, *Un viaje a la India*⁴ (1924), dice que los hindúes tienen el vicio de la sospecha maniaca, mientras que los ingleses son hipócritas, juicio compartido por George Orwell (Bartra, 1986: 241). Lo más llamativo será cuando se apunte cómo los defectos que se quieren

⁴ *A Passage to India*, también conocida en español como *Pasaje a la India*. Hay una adaptación cinematográfica de David Lean (producción entre el Reino Unido y EUA), de 1984.

ver como distintivos de los esclavos, por ejemplo, resultan ser los mismos que se señalan en los mexicanos, una idea recurrente en el ensayo de Bartra.

Capital importancia reviste para Bartra el estereotipo del campesino, que aglutina buena parte de lo que se sostiene como indispensable para conformar la mexicanidad: “[...] buena parte de lo que se llama el «ser del mexicano» no es más que la transposición, al terreno de la cultura, de una serie de lugares comunes e ideas-tipo que desde antiguo la cultura occidental se ha forjado sobre su sustrato rural y campesino” (Bartra, 1986, 47).

El autor cita algunos de los relatos ambientados en el espacio rural, mismos que se encuentran entre los más célebres de la narrativa mexicana, como la novela de José Revueltas *El luto humano* (1943), así como el infaltable y multicitado *Pedro Páramo* y “Luvina”, uno de los cuentos de Rulfo incluidos en *El llano en llamas*. Así, los relatos anteriores habrían contribuido a fomentar la imagen del campesino como personaje trágico. Estos y otros relatos (previos al ascenso de la novelística urbana de Fuentes) tendrán como protagonista al hombre del campo enfrentado con la gran ironía de su condición: no puede acceder a la tierra de la cual es expulsado, a veces por la fuerza de una naturaleza adversa que lo agobia (como ocurre con la inundación y tragedia de *El luto humano*), otras por la corrupción de figuras como el explotador “señor feudal”, de las cuales ya hemos hablado en capítulos anteriores y que precisamente encuentra en el cacique Pedro Páramo a su epígono, como ya hemos dicho. En “Luvina”, por ejemplo, los intentos de un profesor por influir positivamente en el medio rural son directamente contrarrestados por la miseria al parecer irresoluble de un pueblo sin futuro cuyo patrimonio es una tierra caliza que enrarece el aire del campo. El campesino de Rulfo es fantasmal, sin tierra fértil (como en “Nos han dado la tierra”), de ahí que no sea extremadamente problemático convertirlo efectivamente en un fantasma que a veces es solo una voz en un pueblo abandonado, como Comala.

Como el título de su ensayo lo indica, el punto central de Bartra es la melancolía como tema, es decir, ya no como determinante casi genético de los mexicanos, como ocurría con el complejo de inferioridad o la soledad de la cual hablaron sus antecesores, Ramos y Paz, sino como un lugar común exitoso. Dicho de otra forma, un tema literario que desborda la ficción y que es dado por verdadero en los contextos más variados. Un lugar común que, como hemos explicado antes (Mondragón Sánchez, 2005), nunca podría haber impregnado de esa forma el imaginario acerca de México si no hubiera contado con el apoyo interesado de una clase política, que hizo de ese campesino

reducido a símbolo uno de sus iconos. Ante la mansedumbre y la pereza de un hombre de campo, de un “lépero” o de un “pelado”, se opone la idea de un determinado tipo de progreso, capaz de recubrir con la modernidad a ese ser primigenio (Bartra, 1986: 78).

En los estudios de “psiquiatría social” de Julio Guerrero, en los poemas de López Velarde, ya se encuentra la insistencia en la melancolía como tema asociado a la personalidad del mexicano (Bartra, 1986, 48); o bien, desde las exploraciones de Humboldt, quien describe a los indios del continente de acuerdo con ese talante melancólico (Bartra, 1986: 242-243).

Uno de los aportes más interesantes de Bartra lo habíamos anunciado antes y consiste en lo siguiente, como ya se había mostrado a grandes rasgos en el caso de Forster y Orwell: para demostrar la constitución del mito del mexicano esencial, nada como encontrar ideas convergentes en otras culturas, como en el que citábamos antes de los esclavos y los mexicanos:

No es difícil rastrear el origen de la idea que afirma que los mexicanos son abúlicos y perezosos (*en Europa esta idea se extiende tanto a los latinos como a los esclavos*); pero aun reconociendo la raíz colonialista y racista de esta idea, no cabe duda de que en cierta medida es tomada, elaborada y revalorada por la conciencia nacionalista, para oponerla con orgullo patriótico a los valores pragmáticos que se asignan a los anglosajones (Bartra, 1986: 49) (Las cursivas son nuestras).

En México, desde los años de la puesta en marcha del positivismo como ideología, a finales del siglo XIX y principios del XX, Bartra registra la presencia de este ser indolente identificado como lacra social que los científicos del Porfiriato tenían que eliminar, el “lépero”, que luego será el “pelado” en la obra de Samuel Ramos, de la misma forma que luego Paz se abona a la existencia de cierto paria social, como el “pachuco” o el mexicano del Valle de México. El mexicano de estas historias, con pequeñas variantes, es un campesino inocente que habita en la ciudad y que por su situación evoca a la perfección ese paraíso roto que le ha sido arrebatado y en la gran urbe no puede sino añorar (Bartra, 1986: 50-51).

Bartra rastrea la melancolía como tema en autores novohispanos, americanos y españoles, en un amplio espectro que va desde Sor Juana hasta Rubén Darío o Antonio Machado, con la infaltable presencia de Don Quijote, para concluir que a él le parece que la melancolía es uno de los ejes de la cultura occidental, ya desde Aristóteles (Bartra, 1986: 53), o bien en ideas medievales acerca del salvajismo que están presentes

en autores como Voltaire, por ejemplo (Bartra, 1986: 66). Como se ve, al diluir en un contexto universal la melancolía que muchos reclaman como propia del mexicano o del indígena, Bartra evita el esencialismo del mexicano que ha sido la máxima debilidad de los ensayos de sus predecesores. Así, no hay razón para ver en el mexicano al melancólico por excelencia.

Paz, ya lo hemos dicho, también habla de ese edén subvertido, paraíso primigenio del cual el hombre ha sido arrebatado para ahora vivir en soledad, sin un sentimiento de pertenencia. Recuérdese como, en varios momentos de *El laberinto de la soledad*, Paz contrasta a los mexicanos con los norteamericanos, quienes estarían según él en las antípodas. En un pasaje muy revelador de su ensayo, Bartra apunta la existencia de un estudio clásico acerca del carácter de los estadounidenses, llamado precisamente *The Lonely Crowd*, de David Riesman; o bien, el texto de Julián Marías, *Los Estados Unidos en escorzo*, donde el filósofo español escribe: “Los Estados Unidos están definidos por una potencia misteriosa y tremenda”, dice, “la soledad” (apud Bartra, 1986: 246). El libro de Riesman, dato que hay que tener en cuenta, fue publicado el mismo año que *El laberinto*, 1950, mientras que el libro de Marías es de 1956. En todo caso, de la comparación de algunas afirmaciones el contraste entre ellos compromete sus premisas: el norteamericano y el mexicano terminan aquejados por el mismo mal endémico como seres solitarios.

Hay otros ejemplos de este tipo, como la obra del español José Moreno Villa, para quien la actitud del mexicano ante el tiempo es equiparable a la del asiático, de larga tradición en el contexto europeo y que tiene en los eslavos, identificados en Europa con la barbarie, una de sus manifestaciones (Bartra, 1986: 73). Es notorio como Bartra siempre acude a arquetipos literarios para apoyar sus dichos, en este caso, “el mito de la pereza rusa”, el protagonista de la novela *Oblamov*, de Goncharov, “famoso por ser probablemente el único personaje literario que tarda más de cien páginas en levantarse de la cama” (Bartra, 1986: 249). La referencia a los asiáticos también está en Samuel Ramos, quien los compara con los indígenas, conquistados precisamente por su supuesta pasividad (Bartra, 1986: 74); estamos ante la consolidación de un verdadero lugar común en los análisis de este tipo.

Bartra trata de desmontar uno por uno los mitos alrededor del mexicano: el campesino primigenio, la organización (o caos) a propósito de un tiempo que se contrapone al pragmatismo de otras culturas, así como la concepción multicitada del mexicano en relación de camaradería con la muerte: como esta es su amiga, el mexicano

puede burlarse de ella y desafiarla como se hace con un igual. Véase a este respecto una cita de Villaurrutia, quien asegura lo siguiente: “[en México] se tiene una gran facilidad para morir, que es más fuerte en su atracción conforme mayor cantidad de sangre india tenemos en las venas. Mientras más criollo se es, mayor temor tenemos por la muerte” (apud Bartra, 1986: 84).

El antropólogo hace un apunte muy interesante a propósito de la supuesta relación filial de los mexicanos con la muerte. Con una cita del filósofo francés Alfred Fouillée, Bartra demuestra cómo hay ciertas ideas que se quieren ver como propias de los mexicanos que en realidad son tópicos que ya se han utilizado para caracterizar a otros pueblos: “Uno de los rasgos más originales de muchos rusos [...] es el considerar la muerte hasta con tranquilidad. La indiferencia mortis es [...] una de las virtudes bárbaras” (apud Bartra, 1986: 85). Fouillée hace esa afirmación en 1903, mucho antes del auge de los ensayos nacionalistas mexicanos, en los cuales no faltará ese juicio acerca de los mexicanos y su “yo me muero donde quiera⁵”.

La configuración de los mexicanos como indiferentes ante la muerte equivale a ver en ellos manadas de animales, explica Bartra, de ahí que en Rulfo no sea extraño encontrar comparaciones entre los hombres y las bestias, desde el epígrafe: “Ya mataron a la perra, pero quedan los perritos...”, una canción popular, hasta descripciones de los personajes “como iguanas calentándose al sol” (Bartra, 1986: 85-86).

Bartra explica cómo la religiosidad y el desprecio de los poderosos hacia las clases populares están en el origen de esa subjetividad que identifica a los mexicanos con la muerte (Bartra, 1986: 87). Sin embargo, para él además hay un tercer factor que tiene que ver con la construcción de un pasado mítico que toma forma en la vida exótica de países como México, desde hace siglos a medio camino entre la modernidad y formas ancestrales de atraso:

[...] la nostalgia del edén perdido se transforma en una búsqueda intelectual de la dimensión auténticamente humana que la civilización industrial

⁵ En una de las escenas de *El gallo de oro* (México, 1964), de Roberto Gavaldón, adaptada a partir de una historia original de Juan Rulfo, la cantante mexicana Lucha Villa interpreta “Yo me muero donde quiera”, una canción folclórica muy relacionada con lo que aquí se explica: el voluntarismo de un pueblo capaz de elegir incluso el momento de la muerte. Por si fuera poco con el origen de la película (un argumento nada menos que de Rulfo, autor de la señalada como “novela nacional”), en el guión colaboraron Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez. A propósito de esta obra de Rulfo es de gran interés la fijación del texto hecha por Dylan Breennan llevada a cabo en fecha reciente en México. En uno de los estudios introductorios, se afirma que *El gallo de oro* es una novela corta de Rulfo, con lo cual se pretende contradecir la idea de que el escritor mexicano solo es autor de dos libros de ficción. Para más detalles ver Weatherford (2011).

moderna ha sepultado. [...] para escapar a la enajenación de la sociedad moderna, los poetas frecuentemente han evocado los valores primigenios, y nos han propuesto un largo viaje hacia el interior del hombre. ¿Pero dónde encuentran las puertas o los pozos que nos comunican con ese reino interior? (Bartra, 1986: 88)

Los ejemplos, en efecto, de esta tendencia entre los escritores, son muy abundantes. Algo que por cierto está muy lejos de desaparecer, como lo demuestra la popularidad entre los movimientos altermundistas de escritores como Eduardo Galeano. Bartra cita las declaraciones del español Luis Cernuda, quien por su estadía en México publicó un libro de poemas en prosa (Karageorgou, 2006: 172) llamado *Variaciones sobre tema mexicano* (1952). Las citas de Bartra son muy ilustrativas, con un Cernuda deslumbrado por los indígenas mexicanos, a quienes juzga por “su descuido ante la pobreza, su indiferencia ante la desdicha, su asentimiento ante la muerte” (apud Bartra, 1986: 88). O bien, la tierra del mito: Bartra nos relata la visita de Cernuda a Xochimilco, donde el poeta pretende encontrarse con una fuerza milenaria, una sabiduría que los humildes vendedores ambulantes del sitio tendrían en su poder (Bartra, 1986: 88).

El otro gran promotor de semejantes viajes iniciáticos es el francés Antonin Artaud, quien en *México y Viaje al país de los tarahumaras* (1945) reclama para el “alma mexicana” el poder de poner en movimiento fuerzas mágicas que culminarían con la formación de un nuevo estadio de unión supranacional, o bien, todavía más allá de eso, una sola cultura universal en armonía. Semejante proceso tendría como consecuencia la regeneración del hombre moderno, impedido por lo que Artaud llamó la “superstición del progreso”: “México posee un secreto de cultura [...] legado por los antiguos mexicanos... Yo he venido a México a encontrar una nueva idea del hombre” (apud Bartra: 89). Nuevamente, ante el mito, la postura de Bartra es inequívoca: «[...] la “indiferencia por la muerte” del mexicano es una invención de la cultura moderna» (Bartra, 1986: 90) que se consolida plásticamente con las calaveras de José Guadalupe Posada, convertidas en icono por Diego Rivera (Bartra, 1986: 92).

La idea de México como pasaje es muy cara en la historia de un buen conjunto de escritores y artistas, decíamos antes; lo sigue siendo, nos parece, con una historia de casos emblemáticos de extranjeros que pasaron por el país para vivir las más variadas experiencias: desde la idealización de los poetas que hemos visto hasta la desazón de un William S. Burroughs, como puede leerse en su correspondencia, con su rechazo a una

tierra sin ley donde pocas veces se repara en el lado más ingrato del exotismo, cuando no se cumple con las más mínimas medidas de higiene; de ahí que el novelista se haya referido a México como “un lugar siniestro”⁶, donde en cualquier bar la gente está armada. Más adelante vamos a ver cómo Villoro se ocupa del escritor de Misuri en un ensayo de *Efectos personales*, “Burroughs: El espíritu de Saint Louis”.

Para los fines de esta tesis, la incursión de estos escritores, bajo diversas ópticas y alcances —Bartra no duda en llamar ingenuos (2006: 90) a Cernuda y Artaud— nos resulta de una gran importancia, en tanto que, como hemos adelantado, la literatura de Villoro viene a participar de otro paradigma que no tiene que ver en principio con la idea de México como una tierra propia para la espiritualidad, algo irrenunciable en muchos círculos intelectuales de hoy en día, insistimos. En su cuento “Coyote” y en otros muchos momentos de su narrativa, el autor vendrá a mostrarnos la caricatura en la cual se ha convertido esa supuesta tierra de renovación mística: los indígenas, supuestos depositarios de la llave que habría de redimir a la humanidad, son seres marginales que viven ya no en una zona mágica, sino en un desierto donde las compañías extranjeras explotan ilegalmente los recursos naturales. Sobre lo anterior se volverá más adelante. Baste por el momento subrayar de nuevo la forma en que varios intelectuales del siglo XX fomentaron en una literatura muy influyente varias ideas acerca de los mexicanos, en ocasiones en perjuicio de los orígenes prehispánicos, donde según Bartra no hay antecedentes de desprecio a la vida y cercanía con la muerte (Bartra, 1986: 98-99), aunque desde el mito de los ensayos que citamos se insista en la vinculación (nunca probada con claridad) de los mexicanos y la muerte, un trance supuestamente ajeno de trauma alguno.

Antes hemos mencionado al Grupo Hiperión, donde militaba Emilio Uranga, de quien Bartra rescata el siguiente fragmento de sus “Notas para un estudio del mexicano” (1952), a nuestro parecer muy clarificador del fenómeno que se está analizando:

⁶ Acerca del desencanto de Burroughs resulta de gran interés el libro de Jorge García Robles, *La bala perdida: William S. Burroughs en México, 1949-1952* (1995). García Robles, quien por cierto conoció personalmente a Burroughs, conversa con el filósofo Ismael Carvallo acerca de otro de sus libros, *Burroughs y Kerouac, dos forasteros perdidos en México* (2007) en el programa *Plaza de armas*, que puede verse en este enlace: <http://www.plazadearmas.tv/pro/pa036.htm>. Además, para los interesados en la estadia de los beatniks en México está la película *Beat* (EUA, 2000), de Gary Walkow, que en clave de melodrama se centra en las relaciones personales entre Burroughs y sus pupilos, así como en la infaltable relación entre este escritor y su esposa Joan. Este poeta será analizado con detenimiento en uno de los ensayos de Villoro que analizaremos más adelante, “Burroughs: El espíritu de Saint Louis”, además de que formará parte del imaginario al cual se recurre en la novela *Arrecife*.

Hay una voluntad de configurar al mexicano, de “confeccionarlo”. Muchos interpretan esto como si se fabricara o inventara un mexicano real, pero no es esto lo que se quiere insinuar, sino otra cosa. Lo mexicano es un proyecto incitante de vida en común que un grupo de mexicanos propone a los demás mexicanos para que lo realicen juntos (apud Bartra, 1986: 254).

La incitación, como puede verse, ha sido particularmente exitosa, desde el libro de Samuel Ramos que Bartra también se encarga de criticar con dureza: Ramos, se recordará, diagnostica un sentimiento de inferioridad en el mexicano, de hecho esa es la premisa principal de su libro. Aunque se cuida de decir que la cultura en México es inferior, más adelante se contradice y cita como argumento la juventud del pueblo mexicano para justificar precisamente esa inferioridad, como era de esperarse, de México ante Europa. Un pueblo joven, como el adolescente de las primeras líneas del *Laberinto*, que en su momento hemos resaltado. Y donde dice “joven” hay que leer “niño”, “bárbaro”, “primitivo” (Bartra, 1986: 103-104). No hay que perder de vista aquí que Bartra no parece advertir que en su crítica a Ramos se deja ver su propio relativismo cultural, por lo demás muy común entre los antropólogos de hoy, para quienes resulta impensable la idea de establecer una jerarquía entre la cultura de los aztecas, digamos, y la civilización de los españoles, aunque como se ha dicho escritores como Alfonso Reyes no tengan mayor reparo en hacerlo.

En su momento hemos comentado la libertad de *El laberinto de la soledad* frente a los estudios de las ciencias sociales, por ejemplo, que de acuerdo con la normativa propia del rigor disciplinario tiene que ceñirse a la metodología, para la cual la retórica de Paz tiene que resultar impropia. Eso, como dicen los críticos de Paz, en su momento le permitió moverse con una soltura inusitada en la cual era posible decir casi cualquier cosa, sin detenerse a comprobarlo. El ensayo literario es doxográfico, rara vez apodíctico.

Bartra, como explicamos antes, recupera esa libertad en *La jaula de la melancolía*, con la inclusión de pasajes literarios que se alternan con capítulos escritos con un cierto rigor propio de su disciplina, la antropología. Bartra divulga aunque también aporta provocadoras ideas acerca de un tema que ya de por sí ha resultado muy fértil, para algunos demasiado. De ahí que en uno de los capítulos, “El héroe agachado”, ese mexicano prototípico (se le representa con sarape y dormitando al lado de un enorme cactus, protegido por su sombrero), quien protagoniza el relato épico del complejo de inferioridad nacional y la tendencia al aislamiento, Bartra construya un

diálogo entre los principales protagonistas de ese debate, los mismos ensayistas, desde Ramos hasta los integrantes de Hiperión, con la presencia imprescindible de Paz, a quienes reúne en un café para charlar, en términos cada vez más tensos; así de numerosas son las contradicciones y los choques que hay entre ellos. Bartra pretende así darle un cariz humorístico a su texto, como ya lo había anunciado al inicio de su ensayo: la posmodernidad antes que el acercamiento solemne. El contenido del diálogo, desde luego, está extraído de los mismos ensayos de Ramos, Emilio Uranga y compañía.

En un momento de ese diálogo, Leopoldo Zea, de Hiperión, hace referencia a la falsedad de la máscara de los mexicanos, pero de una forma que no es muy bien recibida: “No debemos crear una máscara más, la del mexicano o lo mexicano, que sirva nuevamente para ocultar esa realidad humana que con tanta dificultad ha podido hacerse patente”. Ante eso, José Gaos replica:

¿Filosofía del “mexicano”, en vez del hombre o lo humano “en general”? pues sería de *el* mexicano, mientras no se atreva a ser de Leopoldo Zea, de Emilio Uranga..., pero no *filosofía*, sino paradójico soliloquio inefable de cada uno de vosotros acerca de sí mismos. En rigor, puro *Selbsterlebnis* [experiencia del Sí mismo] “irracional” de cada uno (apud Bartra, 1986: 107).

Como se ve, la reflexión acerca del mexicano es la idea límite de un proyecto que pretende ir en contra de la generalización acerca de la especie humana: si se habla solo de humanos en general se homogeniza la problemática de los grupos, de las diversas totalidades que integran ese género humano; al menos eso es lo que puede inferirse de la afirmación de Gaos. Bartra describe como pocos el dramatismo de ese estereotipo del mexicano, cuando afirma que “se cree que los mexicanos llevan dentro, incrustado en su ser profundo e inconsciente, un *alter ego* cuyas raíces se hunden en la noche de los tiempos y se alimentan de antiguas savias indígenas” (Bartra, 1986: 109). Para algunos tal vez lo anterior resulta muy cuestionable, pero estamos ante una idea que a más de veinte años de la publicación de *La jaula de la melancolía* goza de gran popularidad, en tanto que se apela al indigenismo como una ideología capaz de ser reivindicada.

En otras ocasiones, la metáfora como interpretación cobra un papel trascendental en Bartra. Es decir, el lado literario de su texto, retórico, alcanza una gran importancia. Después de partir de discursos pretendidamente científicos acerca de la agresividad del ser humano (el “complejo reptílico” del que habla Paul D. MacLean), Bartra recurre a su símbolo, el ajolote, para hacer una analogía entre las características de éste y el

nacionalismo: “El axolote [...] es una buena metáfora para describir al nacionalismo: en el interior de la cultura nacional mexicana se encuentra agazapado un angustiado axolote, que simboliza tanto las pulsiones reptílicas de la especie como una compleja construcción mitológica sobre el ser mexicano”. Bartra, en cambio, contrapone a esos reptiles agresivos y nacionalistas otra criatura mitológica, los axolotófagos, “que han construido una utopía y que han olvidado todas las patrias, menos la de su infancia” (Bartra, 1986: 117); una expresión que recuerda aquella declaración de Fernando Savater, “mi patria es la infancia”.

Aquí hay que valorar si ante el nacionalismo fanatizado que Bartra describe y el cual liga irremediamente con la violencia, lo que él propone puede valorarse en términos más racionales, sobre todo cuando su libro está orientado al combate de ciertos prejuicios que han condicionado durante años la vida cultural en México y en particular las interpretaciones de la literatura nacional y canónica, asunto central para nosotros.

La Revolución, viene a decir Bartra, convierte al “héroe agachado” expulsado del paraíso, el hombre pasivo y triste de la iconografía y los relatos, en un proletario y por lo tanto enfrentado con la modernidad, con la cual no termina de integrarse (Bartra, 1986: 120); el “pelado” de Samuel Ramos es un hombre violento y representativo por su contexto lumpen, de la misma forma que el “pachuco” del cual hablaba Paz contrasta con el capitalismo anglosajón (Bartra, 1986: 121-122). Se conforma también un personaje indígena que más bien responde a un artificio porque su realidad verdadera se desconoce. Es el indígena cifrado por el folclore que tanto habrá de popularizarse, aunque su imagen sea más bien una apariencia falaz (Bartra, 1986: 123). En ese sentido es muy interesante una cita del muralista José Clemente Orozco, quien reniega de los estereotipos que se asocian con lo que él llama “mexicanismo”:

Detesto representar en mis obras al tipo odioso y degenerado del pueblo bajo y que generalmente se toma como asunto «pintoresco» para halagar al turista o lucrar a su costa. Somos nosotros los primeros responsables en haber permitido que se haya creado y robustecido la idea de que el ridículo «charro» y la insulsa «china poblana» representen el llamado «mexicanismo»... Por estas ideas renuncié de una vez por todas a pintar huaraches y calzoncillos mugrosos (apud Bartra, 1986: 125).

Sin embargo, no fueron pocos los estudiosos extranjeros que se dedicaron a fomentar mitos acerca de Hispanoamérica. Al momento de describir el hábitat del axolote y la forma en la cual el animal intrigó a estudiosos de Europa, Bartra cita un

estudio del geógrafo holandés del siglo XVIII Cornelius de Pauw, *Recherches philosophiques sur les Américains*, en el cual defiende una correspondencia entre el ambiente húmedo de América, “viscoso y pantanoso”, con el carácter degenerado de sus habitantes (apud Bartra, 1986: 258). Es decir, las afirmaciones extremadamente temerarias (los mexicanos son unos acomplejados solitarios, por ejemplo), nunca se han circunscrito a los terrenos de la especulación retórica, sino que encuentran numerosos ejemplos en materiales de pretensión científica. Una práctica que va a consolidarse como todo un tópico a lo largo de varios siglos, como puede comprobarse en las crónicas de Indias y discursos posteriores, que se van a caracterizar por ese sentido providencialista para nada exclusivo de los españoles (como ha querido verse), sino que estará disperso por toda Europa (Serna, 2010: 252-253). Una situación que no cambiará en el siglo XVIII con el ascenso de las ciencias más establecidas, sino que se mantendrá en las afirmaciones extravagantes acerca del carácter pretendidamente defectuoso de la América ignota, como puede verse en el caso del conde de Buffon (Serna, 2010: 256). Como afirma Mercedes Serna: «Los estudios pretendidamente filosóficos sobre la naturaleza americana no fueron más que un ejercicio de fuerza para dominar, desde la “cultura”, el continente americano» (Serna, 2010: 260).

La idea de la nación en sentido romántico también aparece en Bartra, como puede verse en su análisis de Vasconcelos y Antonio Caso, quienes para el antropólogo son una reacción del romanticismo tardío; sobre todo, en el caso del primero, por su intento de caracterizar su raza cósmica y su sentimiento en contraste con la frialdad que suele asociarse con los anglosajones, de la misma forma que Caso reacciona frente al positivismo; para Bartra, se trata de una reedición de la “vieja pugna entre latinidad y sajonismo” (Bartra, 1986: 136). En ese sentido, Bartra coincide con otros estudiosos del llamado carácter nacional, como Dante Moreira Leite⁷, quienes señalan que ese conflicto también se dio entre románticos y clásicos. El universalismo que se asocia con los europeos en Latinoamérica se enfrenta con la expresión de la vida nacional, explica, de la misma forma que en Europa la Gracia clásica tiene su rival en lo nacional y lo romántico.

De esta forma, termina por asociarse la pereza y la irracionalidad con el mexicano, en combate con la ciencia (Bartra, 1986: 137). Véase, si no, la siguiente cita de Emilio Uranga, de Hiperión: “El mexicano es caracterológicamente un sentimental.

⁷ Autor de *O carácter nacional brasileiro*, de 1969.

En esta índole humana se componen o se mezclan una fuerte emotividad, la inactividad y la disposición a rumiar internamente todos los acontecimientos de la vida” (apud Bartra, 1986: 138-39). Ante todo esto, Bartra es de nuevo muy crítico: «La nueva raza cósmica acaba convirtiéndose en una mascarada patética de machismo sentimental, que es la forma en que aparece el mito en las innumerables canciones que gustan citar reiteradamente los estudiosos de “lo mexicano”» (Bartra, 1986: 139).

Lo más ilustrativo del ensayo de Bartra, nos parece, se encuentra en las citas que hace de estudios del carácter nacional de lugares muy lejanos de México, como Rusia, donde en el siglo XIX, nos dice, se exaltó “la pereza, la impuntualidad, el descuido, la despreocupación y el derroche como valores positivos frente a la eficiencia alemana” (Bartra, 1986: 259), lo cual es la mejor forma de ilustrar los alcances de este tipo de estudios de psicología nacional⁸.

Bartra no profundiza demasiado en ello, aunque en un momento sí señala como lo que él llama ética protestante se asocia con un hombre pragmático y trabajador (Bartra, 1986: 153). Sobre lo que sí profundiza es sobre el nacimiento de una nueva tendencia que habrá de afincarse exitosamente en México cuando la idea del “agachado” ya no se sostiene como antes: el mexicano, además, es un ser resentido ante la modernidad, ante la cual reacciona como una víctima (Bartra, 1986: 153).

La identidad nacional, nos explica Bartra, es una construcción en buena medida literaria, lo cual no descarta el papel que han tenido otras representaciones artísticas, como el cine. Cuando explica que una de las claves del éxito de Chaplin es que su personaje más emblemático, el vagabundo Charlot, es precisamente un hombre humilde con el cual las clases populares pueden sentirse identificadas, Bartra además cita el caso de “Cantinflas”, el personaje cómico desarrollado por el actor Mario Moreno, que es precisamente un *pelado* a la manera de Samuel Ramos, quien logra eludir cualquier responsabilidad precisamente con su enredada retórica (Bartra, 1986: 165-66).

⁸ El cine, desde luego, no es ajeno a la construcción de este tipo de prejuicios. En 1963 se estrena *El premio* (*The prize*, EUA) de Mark Robson, acerca de una conspiración para secuestrar a un científico durante la ceremonia de entrega de los Nobel. Uno de los científicos es un pícaro de procedencia italiana, quien será reconocido solo gracias a que le ha robado el crédito a un colega. No estamos ante una extravagancia temporal. Varios años después, en 2009, en la comedia *El concierto* (*Le concert*, Francia| Italia| Rumania| Bélgica| Rusia), de Radu Mihaileanu, el pícaro por excelencia será presentado como el ruso, frente a la eficiencia de una sociedad como la francesa. La película es de producción francesa, lo curioso es que también hay participación rusa. Remitimos al lector a la recapitulación que hace Bartra de los eslavos como pueblo perezoso, según cierta literatura a la cual él hace referencia y que hemos citado antes. Insistimos, con estos ejemplos, en el carácter arbitrario de la identidad colectiva como mito.

“Cantinflear”, recuérdese, es un verbo admitido por la Real Academia de la Lengua Española.

Al mexicano no le importa nada, todo “le vale madre”, como dicta la expresión popular y que Bartra señala como el llamado *importamadrismo*, a la par que ubica un fenómeno similar en España, en el libro de un escritor costumbrista, Francisco Santos, *El no importa de España* (1668), porque según esto ante el fracaso y la adversidad el español contesta con sequedad “no importa” (apud Bartra, 1986: 168); también hay otra referencia, en este caso a Larra, quien en 1833 señala otra expresión española, el “vuelva usted mañana”. En 2011, dijimos antes, el ensayista mexicano Jorge G. Castañeda publica su libro *Mañana o pasado. El misterio de los mexicanos*, su contribución al debate acerca de la tan mencionada identidad nacional, en sintonía con la referencia de Larra. Bartra señala de nuevo la familiaridad entre españoles y mexicanos al momento de abundar sobre otro rasgo, la melancolía, que según llega a México con la Conquista (Bartra, 1986: 181), en tanto que los mismos españoles difunden un estereotipo propio de la leyenda negra (Bartra, 1986: 262-263).

Esas tensiones entre el mexicano que se desea, un individuo modernizado que sin embargo siempre queda postergado como proyecto, da lugar a problemas que a veces buscan su alivio por medio de la literatura. En un breve apartado de gran interés que Bartra no desarrolla como quisiéramos, el antropólogo señala que en América fenómenos como el realismo mágico han surgido precisamente como una especie de bálsamo para ofrecer al latinoamericano una vida llena de emociones y misterios, cuando en realidad su vida es muy distinta; mientras tanto, en México se recurre al patriotismo y solo en la huida de este puede aspirarse a cierta lucidez. Esa es la jaula de la melancolía de la cual Bartra habla: la prisión del ajolote, el símbolo que encarna ese intento del mexicano por transformarse continuamente sin éxito, siempre entre el deber ser y la realidad (Bartra, 1986: 189-90). El ajolote se niega a convertirse en salamandra.

En su análisis de la construcción de los mitos que operan en México, no puede faltar un análisis de la Virgen de Guadalupe, resultado del sincretismo con las tradiciones indígenas y a la cual el autor hace corresponder con el centro de varios derroteros psicológicos que servirían para expurgar las culpas de los mexicanos, algo que tiene como culmen la idea de un pueblo sin padre (como en el caso de *Pedro Páramo* que citábamos antes), como se asegura en *Los pies descalzos*, la novela de Luis Enrique Erro publicada a mediados del siglo XX: “El destino del mexicano es crecer sin

padre, y es que históricamente y como consecuencia de la Conquista es la madre la que casi exclusivamente aparece en el horizonte histórico del mito” (apud Bartra: 1986: 210). El poeta y ensayista Gabriel Zaid también deja testimonio de la fortaleza de ese mito de la orfandad del mexicano: “La cultura mexicana no tuvo padre, como el Niño Dios, hijo de una virgen purísima, o como tantos mexicanos que han venido al mundo huérfanos de un padre fantasma” (apud Bartra: 1986: 210). Una veneración por una suerte de mujer simplificada, explica Bartra, en la cual probablemente esté el origen de la ausencia de grandes personajes femeninos en la literatura mexicana (Bartra, 1986: 211).

Sin embargo, la argumentación capital de Bartra radica en lo que él llama las redes imaginarias del poder político, en las cuales los mitos y la cultura nacional (construcciones, ya lo hemos dicho, en buena medida, literarias) juegan un rol trascendental (Bartra: 1986: 213):

[...] la definición del carácter nacional no es un mero problema de psicología descriptiva: es una necesidad política de primer orden, que contribuye a sentar las bases de una unidad nacional a la que debe corresponder la soberanía monolítica del Estado mexicano (Bartra, 1986: 214).

Bartra además se interroga acerca de un problema que para nosotros es capital, la existencia de una literatura nacional popular. Para ello trae a colación una cita de Gramsci, quien aseguraba que en Italia no existía una literatura de este tipo, nacional, porque los lectores acudían a obras de extranjeros, mientras que los escritores italianos no habían podido establecer una relación con los lectores del país:

[En Italia hacía falta] una identidad de concepción del mundo entre «escritores» y «pueblo»; es decir que los sentimientos populares no son vividos como cosa propia por los escritores, ni los escritores cumplen una función «educadora nacional», o sea que no se han planteado ni se plantean el problema de dar forma a los sentimientos populares luego de haberlos revivido y convertido en cosa propia (apud Bartra: 1986: 217).

En este sentido hay que recordar lo dicho a propósito de estos asuntos por Ramón Menéndez Pidal, quien resaltaba la existencia en España de una auténtica literatura nacional, que estaba dirigida a la totalidad de las clases sociales, gracias a la intervención de los juglares, que hacían llegar las obras literarias a un público sin formación (Guerrero: 2012).

En México, los índices de lectura son extremadamente bajos⁹ y por lo tanto la existencia de una literatura nacional (tal como la entiende Gramsci o Menéndez Pidal) está fuera de discusión, por el poco interés por la lectura. Sin embargo, como explica Bartra, hay un sistema de prejuicios de origen literario perfectamente asimilados y que condicionan la vida del mexicano, “indio agachado, pelado”, con un complejo de inferioridad endémico y una soledad irresoluble. Ante esas ideas no solo se enfrenta un mexicano cualquiera, sino también los personajes de Villoro.

⁹ 2.8 libros al año, según la Unesco. Ver <http://www.letraslibres.com/revista/columnas/la-lectura-en-mexico1>

8. Representación de lo prehispánico en Villoro y sus precursores

Al final del apartado acerca de Octavio Paz destacábamos la publicación del breve ensayo *Posdata*, aparecido en 1970, veinte años después de *El laberinto de la soledad*. *Posdata*, ya lo hemos explicado, hace algunas precisiones acerca del contenido del *Laberinto* (por lo demás un texto que ya había sido corregido por su autor, quien acostumbraba revisar constantemente su obra), pero no renuncia a su premisa principal: la capacidad del mito prehispánico para explicar los problemas contemporáneos de México; antes de eso, abre una brecha más profunda todavía entre las explicaciones de tipo histórico acerca de los problemas de México y las respuestas del mito. De esa forma, la masacre de estudiantes de Tlatelolco, llevada a cabo por el gobierno en 1968 es, según Paz, una matanza ritual, un resabio de las estructuras verticales del Imperio azteca que predominarían intactas en el régimen priista del presidente Gustavo Díaz Ordaz. Así, el asesinato de los estudiantes respondería ya no a las cuestiones coyunturales del México de la época, sino a viejas pulsiones originadas siglos atrás, cuando el PRI ni siquiera existía como proyecto político. Tlatelolco, no se olvide, era una ciudad dominada por los aztecas, donde aún pueden encontrarse vestigios arqueológicos de ese imperio. Una explicación tan original y al mismo tiempo tan arriesgada de lo ocurrido en Tlatelolco no podía dejar de ser atendida por Roger Bartra al momento de estudiar la obra de Paz:

No es sorprendente que Octavio Paz, que no obstante ha contribuido a desentrañar la tragedia de la modernidad, haya tenido que recurrir al arquetipo de la antigua barbarie azteca para explicar la masacre de 1968 en Tlatelolco: se supone que los sacrificios sangrientos en lo alto de la pirámide, que aseguran la vuelta al tiempo, son convocados por el despotismo presidencial del gobierno de Díaz Ordaz. La explicación de Octavio Paz sólo hace referencia a la abrupta intromisión del tiempo cosmogónico arcaico en el espacio de la modernidad (Bartra, 1986: 151-52).

Bartra nos explica que en realidad con su explicación Paz sólo aplicaba las ideas del filósofo Mircea Eliade. Sin embargo, con todo y la enorme repercusión de Paz como ensayista, Bartra critica con dureza el contenido de *Posdata*: “Pero la miseria y el sufrimiento del hombre moderno ya no pueden ser atribuidos a los antiguos dioses ni a los antiguos amos. Ya no hay tiempo circular que explique el dolor cotidiano como

expiación de culpas ancestrales” (Bartra, 1986: 152). Visto de esa forma, el ensayo de Paz deja de ser visionario para convertirse en una especulación que además tiene el agravante de suponer la muerte de los estudiantes como un episodio inevitable. El análisis de Paz implica un determinismo que asume como fatal y propio de la cosmogonía azteca, una fuerza telúrica que el proyecto nacionalista del PRI habría sido incapaz de refrenar; ese proyecto nacionalista quedaría en entredicho si el partido político más importante del país respondiera a estructuras prehispánicas, que lo rebasarían como institución.

Es interesante ver la forma en la cual otro intérprete de la obra de Paz, como Krauze, como se sabe un colaborador muy cercano del poeta, reseña la forma en la cual el libro fue recibido, así como la forma en la que fue concebido:

Para explicarse el crimen, Paz busca el mito o el pasado histórico que lo explique. *Atrás y debajo* de los hechos una realidad mítica mueve los hilos. Se ha cometido nada menos que un sacrificio humano. Así lo bosqueja a Tomlinson¹ el 6 de octubre, aludiendo a su visión del poder arcaico en «El cántaro roto»: «Los viejos dioses andan sueltos otra vez, y nuestro sacerdote se ha convertido en el Gran Sacerdote de Huitzilopochtli.» Y grega: «Decidí no continuar como representante del Gran Moctezuma (el primero), famoso por el número de víctimas que sacrificó en el Teocalli.» (Krauze, 2011: 229-230). (Las cursivas son del autor)

Luego, cuando después de la anterior correspondencia el libro ya ha sido publicado, vienen los juicios más directos, lo que Krauze piensa acerca de *Posdata*; juicios que no son enteramente críticos, hay que decirlo:

Sorprendentemente afirma que México no tiene «una esencia sino una historia». No renunciará, sin embargo, a hurgar en los mitos vivientes la esencia de la historia [...]. Pero en un largo y controversial capítulo, acude al universo azteca para reafirmar y ampliar su visión de la matanza como un acto atávico, casi dictado, mágica y fatalmente, por los dioses (Krauze, 2011: 230).

Sin embargo, como decíamos, el recurso de ver en la estructura del PRI una pirámide en lo alto de la cual se encontraría el presidente Díaz Ordaz, a Krauze le parece el “hallazgo más convincente” del libro, con unos “poderes casi teocráticos,

¹ Krauze se refiere al poeta inglés Charles Tomlinson, a quien Paz había conocido unos meses antes en un festival de poesía (Krauze, 2011: 226), de ahí que mantuvieran luego una correspondencia que el historiador cita en varios momentos.

como el *tlatoani* azteca”, que Paz atribuye al mandatario de la República (Krauze, 2011: 230). Sin embargo, la lectura del libro causa una impresión muy negativa en ciertos sectores de la élite cultural. Krauze explica cómo los escritores afines a Carlos Monsiváis, en el suplemento cultural *La Cultura en México* (de la revista *Siempre!*), se organizan para protestar por medio de un número dedicado a Paz (si bien lo hacen dos años después de la publicación de *Posdata*), en 1972. Krauze explica² las causas del reclamo del grupo de Monsiváis:

Por un lado, la interpretación surrealista en el capítulo final de *Posdata*. Pensaban que traer a cuento a los viejos dioses y mitos para explicar la matanza de Tlatelolco era, sencillamente, falso, además de políticamente irresponsable porque atenuaba la culpa de los asesinos. *¿Por qué no había escrito un poema en lugar de un ensayo?* Los jóvenes críticos comenzaban a percibir en Paz, en su prosa, una estetización de la historia y una propensión a la abstracción y generalización (Krauze, 2011: 239). (Las cursivas son nuestras)

Todo lo anterior debe sumarse a lo dicho en *La jaula de la melancolía* para tener una visión mucho más panorámica de la recepción del ensayo de Paz, de cualquier forma siempre impactante como escritor, algo evidente dada la repercusión de sus ensayos, para nada recibidos con indiferencia. Bartra, recordamos, publica su crítica de *Posdata* en 1986, además de que gran parte de su obra se ha centrado precisamente en

² El testimonio de Krauze en este sentido es muy importante, no sólo por su conocimiento de la biografía y de la obra de Paz al ser su colaborador, años más tarde, en la revista *Vuelta*, sino porque él era uno de los jóvenes que protestaban contra el “reformismo” político de Paz, su “inexplicable abandono de la vía revolucionaria” (Krauze, 2011: 239). La lista de los colaboradores de Monsiváis en aquel momento es la siguiente: “David Huerta, Héctor Manjarrez, Héctor Aguilar Camín, Carlos Pereyra y yo”, explica Krauze (2011: 239). A lo largo de su ensayo, Krauze cuenta la historia de la evolución política de Paz, desde la ortodoxia marxista, lo que el analista llama el socialismo libertario y finalmente, hacia los ochenta, el liberalismo (la ideología política que Krauze defiende en *Redentores* y que le sirve de principal basamento para oponerse a otras formas de gobierno y criticar a los artistas que las reivindicán). Sin embargo, Krauze deja claro que en Paz siempre hubo resabios de lo que antes hemos señalado: la defensa de la Revolución, que Krauze hace explícita sin rodeos en su retrato del poeta: la cercanía de Paz durante décadas con las administraciones del PRI, como funcionario, diplomático y beneficiario de los apoyos oficiales, en un medio literario como el mexicano, con una dilatada influencia del Estado, no es negada por Krauze, con todo y que se trata de un tema tabú en México. Hay que ver en este sentido la crónica que el historiador hace del famoso encuentro *La experiencia de la libertad* (celebrado en 1990), cuando relata la multicitada polémica entre Vargas Llosa y Paz a propósito de la célebre sentencia de aquél acerca del gobierno priista: “La dictadura perfecta” (Krauze, 2011, 291-292). Como se sabe, acto seguido Paz tomó la palabra y replicó que en realidad en México había una hegemonía de un solo partido, no una dictadura (sin perjuicio de las probables imprecisiones de Vargas Llosa en teoría política, Paz no explicó por qué una dictadura no podría ser hegemónica). Krauze no llama la atención acerca de un curioso detalle, porque unas páginas antes, en el mismo ensayo, “El poeta y la Revolución”, había citado un fragmento de *Posdata*, en el cual Paz afirmaba: “En México no hay más dictadura que la del PRI y no hay más peligro de anarquía que el que provoca la antinatural prolongación de su monopolio político” (apud Krauze, 2011: 230). Dictadura o no, Krauze no niega que Paz sobrevivió durante décadas gracias a su implicación (no pocas veces atormentada) en ese sistema tan polémico.

analizar el mito oscurantista del salvaje³, como puede verse en nuestro análisis de *La jaula de la melancolía*. Sin embargo, su advertencia es precedida por una cantidad de textos literarios que se escriben en la estela del *Laberinto* y de sus apostillas, *Posdata*. Textos que van a coincidir con *El laberinto* en su interpretación del papel del mito en el curso de la historia, aunque ya no lo harán por medio del ensayo literario sino a través de la ficción. Sin embargo, aquí es donde nos parece que se decanta uno de los momentos más interesantes de la narrativa que se hace en México en aquellos años, como trataremos de explicar a continuación. Porque al mismo tiempo que Paz habrá de influir en el pensamiento hispanoamericano a lo largo de varias décadas (todavía en la actualidad se le reconoce), sus ideas aparecerán en el arte que se hace en México y especialmente en la literatura, algo que a nosotros nos interesa de forma especial. Ya habíamos advertido que el Paz ensayista impregna la obra de Carlos Fuentes y de José Emilio Pacheco, de la misma forma que años más tarde será visto con distancia por la generación de Villoro, que se inclina más por Bartra y su visión más desencantada y crítica del nacionalismo. Toca ahora abundar en esas influencias y la forma en la cual se dará la transición que llega hasta Villoro, cuando Paz como ideólogo pierde su empuje original. Veamos.

Tanto *El Laberinto de la soledad* como *Posdata*, decíamos, insisten en resaltar que los problemas de México tienen su origen en la sociedad prehispánica, su organización social y cosmogonía, cuyo alcance llegaría hasta nosotros; de ahí que el mexicano actual reproduzca, sin saberlo (a menos que sea lector de Paz, suponemos), estructuras muy añejas que le quitarían cualquier voluntad, sometido como está al poder del mito; hay una relación “genética” con el mito, podría decirse, frente al cual ningún impulso modernizador (como la Revolución mexicana) tiene nada que hacer, porque ese legado determinaría el pobre radio de acción del mexicano, desarmado ante la mitología. En *La jaula de la melancolía*, como hemos explicado, Bartra tritura esas ideas y en cambio presenta ese mexicano condicionado por esas fuerzas invisibles como un mito nacionalista impulsado de forma para nada desinteresada por el PRI, partido que gracias a la popularidad del relato del “indio agachado” y otras elaboraciones oscurantistas puede ejercer su poder con libertad a lo largo de varias décadas. Un proyecto en el cual colaboró una pléyade de artistas e intelectuales que, además, no son

³ Bartra es autor de un libro titulado precisamente *El mito del salvaje* (México, FCE, 2011), que luego será citado por Villoro en uno de sus ensayos, “Identidades fronterizas”, como veremos.

marginales sino los principales protagonistas de la llamada “cultura mexicana” de entonces, como Paz y el grupo de la revista *Vuelta*, revista muy señalada por su influencia. Todo lo anterior sin perjuicio de que todavía hoy el ensayo de Paz sea reconocido en círculos muy amplios de la sociedad mexicana, prueba de su efectividad como discurso cohesionador. Así, afirmamos que el mexicano que Paz presenta es, antes que un afortunado hallazgo del ensayo, un vigoroso personaje de ficción, acaso el más famoso de la historia de la literatura mexicana. Si Vargas Llosa (2002), por ejemplo, insiste en el llamado “poder de persuasión” de la literatura, con *El laberinto de la soledad* estamos ante una obra de gran calado aunque se le celebre precisamente por lo contrario: sus defensores nos dicen que presenta una verdad susceptible de ser verificada, como podría ocurrir con las hipótesis de ciertas disciplinas, como la antropología o la sociología. El mexicano es así, como Paz lo describe, nos dicen. Sin embargo, los críticos de Paz afirman precisamente lo contrario: el mexicano de Paz es un personaje de ficción de enorme alcance, precisamente porque se le percibe no como lo que es sino como una persona de carne y hueso, una verdad y no una apariencia falaz. Así, la provocadora interpretación de las ruinas de Tlatelolco como una enorme piedra de sacrificio para la rebelión estudiantil de 1968 es sobre todo una obra de ficción; además, por si fuera poco, de tintes casi fantásticos. ¿De qué otra forma el vigor de la cosmogonía azteca podría hacerse presente el 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco, cuando los estudiantes fueron masacrados por el ejército? El hecho concreto de la matanza de Tlatelolco se confunde con las guerras de los aztecas, se vuelve un eco de las “guerras floridas” del PRI que ya no desea alimentar al Sol, su divinidad, sino su hegemonía como invencible partido en el poder (apenas dos años después de la matanza, en las elecciones de 1970, el PRI obtuvo una mayoría aplastante en la elección presidencial). Lo que se describe ya no es una tesis de historia, sino una ficción. El problema, claro, es que el texto de Paz no es presentado como una ficción, sino como una celebrada interpretación de la esencia de México. Así, se escribe una narrativa en la estela de *El laberinto...*, en la cual el indígena, que se daba por dominado, vuelve con el vigor de sus rituales más sangrientos, ansioso de venganza y de reivindicar antiguas formas de vida.

El ensayo de Paz, ya lo hemos dicho, será visto como una suerte de manual por antonomasia acerca de la vida en México. Se dirá que el mexicano es tal y como lo describe Paz. Esa ha sido una de sus influencias más acabadas. Sin embargo, encontramos también otros ejemplos del influjo de Paz, ya no en la idea que se pueda

tener entre turistas de un México bárbaro atrapado en viejas cosmogonías, nunca canceladas del todo, sino en la constante aparición de narraciones que hacen referencia a la persistencia de ese México ancestral que la Conquista habría derrotado, pero sin poder acallar del todo. En la iconografía oficial el indígena será un hermoso derrotado, con Cuauhtémoc sobre todo, un indígena que se distingue por su dignidad ante la tragedia y por su valor. No es el único: en el billete de 100 pesos, por ejemplo, acuñado por el Banco de México, aparece el rostro de Netzahualcóyotl, el poeta. Una ideología oficial acerca del pasado precolombino que no es ajena a la estética de la escultura de Cuauhtémoc en el Paseo de la Reforma. Hay una épica indígena que ensalza la caída de esos héroes, frente a la tiranía y la barbarie sin matices de Colón y Cortés.

En “El poeta y la Revolución”, Krauze no dejará de llamar la atención, desde el principio, acerca de la importancia que las ideas que destacamos tuvieron para la redacción de *El laberinto de la soledad*. El ensayo comienza con ciertos detalles acerca de la vida de Paz en el París de la postguerra, en el cual cumple con sus labores diplomáticas y escribe su obra poética, después de seis años de exilio voluntario. El poeta, nos explica Krauze, sabe que su familia es como “un árbol que hunde sus raíces en el pasado de México”. Las siguientes palabras del historiador acerca de su compañero en la revista *Vuelta* no pueden ser más ilustrativas del problema que hemos destacado: «Y sabe que también en México hay “un pasado enterrado pero vivo, un universo de imágenes, deseos e impulsos sepultados”. Quiere desenterrar ambos pasados entrelazados, verlos con claridad, expresarlos y liberarlos» (Krauze, 2011: 135-136). En efecto, ese proyecto de desvelar la magia secreta que rige a México, como Paz había expresado desde su conferencia de 1942, “Poesía y mitología”, es, desde luego, *El laberinto de la soledad*; así lo explica Krauze:

Desde el principio de los años cuarenta se había propuesto, como otros escritores y filósofos, “encontrar la mexicanidad, esa invisible sustancia que está en alguna parte. No sabemos en qué consiste ni por qué camino llegaremos a ella; sabemos, oscuramente, que aún no se ha revelado [...] ella brotará, espontánea y naturalmente, del fondo de nuestra intimidad cuando encontremos la verdadera autenticidad, la llave de nuestro ser [...] la verdad de nosotros mismos” (Krauze, 2011: 136).

Esa verdad tiene para Paz un elemento clave, la soledad, con todas las implicaciones acerca de las cuales nos hemos explayado. Como Santí (2004), Krauze tiene el tino de ver en las pesquisas de Paz como ensayista una meditación

autobiográfica que las vuelve análogas a las intentonas de Vasconcelos en el *Ulises criollo*, porque, como hemos explicado antes, uno de los grandes proyectos de Paz es emular la grandeza y los alcances de la prosa novelesca, capaz de la ambición de alcanzar (o de rozar) la totalidad⁴. Sin embargo, no será por medio de una ambiciosa novela que logre su cometido, sino por medio de un ensayo (no menos ficticio, como hemos explicado). Esa búsqueda llevada a cabo estrictamente en los terrenos de la ficción será llevada a cabo por los continuadores de Paz.

En la literatura, las viejas deidades prehispánicas (sobre todo aztecas) serán los personajes recurrentes de un buen conjunto de narraciones, que todavía hoy se cuentan entre lo mejor de la obra de sus autores. Nos referimos a los ya mencionados Fuentes y Pacheco, aunque también a Elena Garro, tres nombres esenciales de la literatura mexicana y que de una u otra forma habrán de coincidir con la tesis central del Paz ensayista: el México antiguo no se ha ido y permanece como una amenaza capaz de irrumpir en cualquier momento en esa sociedad pretendidamente moderna.

Ya hemos explicado el origen novelesco de *El laberinto de la soledad*, que finalmente cristalizó en un ensayo; antes, Paz había escrito un conjunto de artículos periodísticos acerca del problema de la identidad colectiva, que el poeta comenzó a publicar a partir de 1938 (Krauze, 2011: 186). En ese mismo año apareció su artículo sobre el libro central de Xavier Villaurrutia, *Nostalgia de la muerte*, que luego ocuparía un importante pasaje de *El laberinto*. Además de lo anterior, queremos destacar varios momentos en la biografía de Paz que señalan su interés acerca de la que será una de las tesis centrales de su ensayo: la mexicanidad asociada a la vertiente indígena, siempre soterrada aunque presente de una u otra forma.

En el siguiente pasaje, Krauze destaca cómo fue que Paz tomó conciencia de la importancia que había tenido el pasado colonial en su vida, de la misma forma que para él cobró valor su convivencia con lo indígena; la casa paterna estaba en Mixcoac, “antiguo pueblo prehispánico y colonial al sur de la ciudad de México” (Krauze, 2011: 137). La descripción que hace Krauze es especialmente ilustrativa para nuestros fines:

⁴ En este sentido es de gran interés “Un fuego de artificio”, la crítica de Vargas Llosa acerca de la obra de Luis Goytisolo, *Antagonía* (ver *El País*, edición del 15 de julio de 2012). El escritor peruano hace una reflexión acerca de la búsqueda particular de las novelas más ambiciosas de la historia de la literatura, como *Paradiso*, *Finnegan's Wake*, *El hombre sin atributos* y una mucho menos citada, *Umbral*, del chileno Juan Emar. En todas ellas, nos explica Vargas Llosa, la ambición se confunde con lo imposible. Ver el texto completo en http://elpais.com/elpais/2012/07/13/opinion/1342169207_431077.html

[...] no sólo el pasado colonial había seguido vivo e intocado en el Mixcoac del joven Paz. También el prehispánico. A Ifigenia, la cocinera indígena de la casa, Paz la recordaría «bruja y curandera, me contaba historias, me regalaba amuletos y escapularios, me hacía salmodiar conjuros contra los diablos y fantasmas» (Krauze, 2011: 189).

Antes habíamos destacado la insistencia de Paz en “la atmósfera mágica de México y todos los secretos e invisibles conflictos que mueven a la nación” (apud Santí, 2004: 41). Llamamos la atención aquí sobre una cuestión retórica (que Krauze también advierte) y que se repetirá a lo largo de todo su ensayo biográfico: el uso de palabras como “desenterrar”, “subterráneo”, “debajo”, cuando se quiere explicar la importancia de esa cultura indígena marginal, como ya lo habíamos advertido antes. Krauze es uno de los que percibe esto en Paz, de ahí que cuando se refiere a sus pesquisas nacionalistas en *El laberinto de la soledad* resalte esos términos, como ya lo había hecho en su reseña de *Posdata*, donde destaca lo siguiente: “*Atrás y debajo* de los hechos una realidad mítica mueve los hilos” (Krauze, 2011: 229). En el siguiente fragmento, Krauze encadena un episodio de la infancia de Paz con la herencia cultural que más tarde el habrá de sistematizar como poeta y ensayista:

Por si fuera poco, el niño que había sido no sólo convivía con la cultura indígena viva, sino que desenterraba literalmente— a la muerta o, mejor dicho, a la cultura indígena subterránea, latente, presente. En sus andanzas por las afueras del pueblo con sus primos mayores [...], Octavio vivió un episodio realmente prodigioso: el grupo de niños descubrió un montículo prehispánico [...]. Notificado de él, don Manuel Gafundador de la moderna antropología mexicana en tiempos de Vasconcelos, y amigo de la familia testificó su autenticidad. ¡Un verdadero descubrimiento! ¡Un templo dedicado a Mixcóatl, la deidad fundadora del pueblo! (Krauze, 2011: 189-190).

El comentario siguiente de Krauze hace todavía más significativo el descubrimiento, más allá de la antropología o cualquier otra disciplina de ese tipo, cuando lo emparenta con la metafísica: «Ése era el orden perdido, la “unidad del principio del principio”, el “Gran Todo” al que alguna vez tendría que volver poéticamente» (Krauze, 2011: 190). Un acercamiento a lo indígena que Paz habría de contrastar con otro tipo de reflexiones. Krauze más adelante cita un texto, “La jauría” (1943), en el cual Paz critica con extrema dureza a los intelectuales de la época. Llama la atención el tratamiento erróneo que recibe a manos de esos intelectuales el tema que

nos ocupa: “Las divagaciones místico-indigenistas se visten con el ropaje de la novela y hasta del marxismo” (apud Krauze, 2011: 195). En el mismo tenor interpretamos el interés de Paz por Emiliano Zapata, uno de los líderes revolucionarios más célebres. Zapata era indígena y en la interpretación de Paz su movimiento reivindicaba precisamente ese pasado que en otras épocas de México se había ignorado, que según Paz fue el caso de la Reforma del presidente Juárez, como en su momento se comentó en nuestro análisis de *El laberinto*.

Así, en “El poeta y la Revolución”, Krauze deja de manifiesto el gran interés de Paz acerca del pasado indígena y su presencia en el México contemporáneo. Sin embargo, hay una anécdota de la vida de Paz que en especial nos interesa y que tiene que ver con el Paz narrador, el escritor de cuentos, acerca del cual se ha dicho tan poco (suponemos que debido a su peso como ensayista y poeta). Es durante su estancia en París cuando Paz va a escribir una novela cuyo tema puede inscribirse en la problemática que analizaremos. Separado de su hija, Paz escribe para la pequeña un relato para niños:

[Paz tiene] un vínculo estrecho con su hija, a la que envía por entregas [...] una novela sobre unos niños penetrando en el pasado maya a través de un cenote sagrado. Ahora en París, esa idea casi surrealista de arqueología literaria se convertiría en un libro de ensayos orgánicamente trabados sobre el tema que ya había explorado [...] (Krauze, 2011: 199)

Krauze se refiere, desde luego, a los ensayos que van a formar parte de *El laberinto de la soledad*, que Paz trabaja en 1949, actividad que conjuga con su trabajo como diplomático.

Tomamos como punto de inflexión 1950, año de la publicación de *El laberinto de la soledad*. Es en ese libro cuando se sistematiza de forma más vigorosa la idea de un México aquejado desde sus entrañas por los mitos prehispánicos, el origen de sus características actuales. Vamos a rastrear, ahora, la presencia de ese tema a lo largo de un buen período de la literatura hispanoamericana. La importancia de lo fantástico viene reforzada en nuestro análisis por la recurrencia de ese tipo de literatura en autores firmemente comprometidos en labores políticas, como los ya citados Vasconcelos y Reyes. Ambos van a escribir cuentos fantásticos: en el caso de Vasconcelos, el autor publica un volumen, *La sonata mágica* (1933), donde hay varios ejemplos de esa modalidad como “El fusilado”, en el que un soldado que pelea en la Revolución relata una experiencia sobrenatural. En “La cena” (1912), Alfonso Reyes sentará las que para

algunos son la base de narraciones que vendrán después, como *Aura*, de Fuentes. Otro escritor de la época que intervino activamente en política, el argentino Leopoldo Lugones⁵, incursionará con mucha fortuna en la modalidad con el libro de relatos *Las fuerzas extrañas* (1906). De esa forma, puede decirse que la modalidad del cuento fantástico es recurrente en la obra de autores que, si bien no se dedicaban exclusivamente a ese tipo de escritura, sí la practicaron como parte de su programa.

8.1. “Huitzilopochtli”, de Rubén Darío

Continuemos con nuestro análisis del México telúrico tal y como lo plantea Paz. Para empezar diremos que la idea ya se había expresado antes en un cuento de un autor hispanoamericano, “Huitzilopochtli”, de Rubén Darío, publicado en Guatemala, en el *Diario de Centro-América*, en 1915⁶ (Darío, 1976: 81), un antecedente muy temprano del asunto que hemos descrito, como veremos. A decir del estudioso de Darío, José Olivio Jiménez, estamos ante un cuento caracterizado por el rescate “del misterio y de las «cosas extraordinarias» que aún dominan la vida real en las culturas primitivas” (Darío, 1976: 21).

“Huitzilopochtli. Leyenda mexicana” cuenta la historia de un periodista que se interna en México en la primera mitad del siglo XX, durante la Revolución, con la intención de entrevistarse con uno de sus informantes, quien le dará datos interesantes acerca del conflicto. Va acompañado de un médico norteamericano, John Perhaps (como se ha visto, los personajes de esa nacionalidad responden por lo general al epítome de la modernidad, por el desarrollo de los Estados Unidos), así como por un sacerdote que también es un militar de rango, el coronel Reguera. El narrador nos informa que Reguera fue en su juventud partidario de la intervención francesa y del Imperio de Maximiliano, para después de la derrota de este último pasar al bando del dictador Porfirio Díaz, precisamente el militar derrocado en los primeros años de la Revolución. Ahora, forma parte, sin más, a pesar de sus bandazos, de la guerrilla

⁵ Pacheco también se ocupará de Lugones y su polémica militancia política en otro de sus ensayos (1999b).

⁶ En el prólogo de la antología que recoge el cuento, *Cuentos fantásticos*, José Olivio Jiménez explica que el cuento no fue incluido en la antología *Cuentos completos*, de 1950, editada por Ernesto Mejía Sánchez. Raimundo Lida, autor del estudio preliminar de ese libro, finalmente lo incluyó como un “Apéndice” de su libro *Letras hispánicas*, publicado en 1958 por el Fondo de Cultura Económica, de donde lo toma Jiménez. El estudioso agrega que bien puede tratarse del último cuento de Darío (1976: 21), quien morirá en 1916.

revolucionaria y es un personaje de gran influencia en sus filas, como se verá. Además, se nos informa que es un español de origen vasco.

Mientras viajan por el monte, después de cruzar la frontera entre Estados Unidos y México, los personajes conversan acerca de las particularidades del país donde se internan para su aventura. Reguera asegura que la derrota de Porfirio Díaz se debió a que este se alejó de Dios. La divinidad, insiste el padre militarizado, decide el ascenso y la caída de los hombres. Véase, a propósito de lo anterior, lo dicho por el padre Reguera⁷, que bien puede ubicarse en la misma línea de los textos mencionados por Bartra acerca del mito del mexicano:

Aquí en México, sobre todo, se vive en un suelo que está repleto de misterio. Todos esos indios que hay no respiran otra cosa. Y *el destino de la nación mexicana está todavía en poder de las primitivas divinidades de los aborígenes*. En otras partes se dice: "Rascad... y aparecerá el...". Aquí no hay que rascar nada. El misterio azteca, o maya, vive en todo mexicano por mucha mezcla social que haya en su sangre, y esto en pocos (Darío, 1976: 82). (Las cursivas son nuestras)

Puede decirse que el texto que resaltamos, sin temor a exagerar, podría ser suscrito tanto por viajeros como Luis Cernuda o Artaud, quienes como hemos dicho contribuyeron con sus libros de viajes a alimentar esa idea de México como una tierra mítica, exótica y de sustrato no mestizo sino profundamente indígena; sin embargo, no es otra la premisa de Paz en sus ensayos: la gente de Tlatelolco muere por los designios de viejas divinidades. "[...] los otros dioses", dice el personaje, y agrega: "Los de la tierra" (Darío, 1976: 84), todavía tienen influencia, y mucha. El interés de Darío por el espiritismo⁸ (acerca de lo cual llamó la atención el propio Paz en su texto acerca del

⁷ Debido a la puntuación del texto no está completamente claro que esas líneas se le pueden atribuir a Reguera. Sin embargo, la otra opción es concluir que pertenecen al narrador, quien no parece estar muy enterado de las costumbres locales, cosa que sí ocurre con el sacerdote.

⁸ En este sentido, José Olivio Jiménez explica lo siguiente acerca de la biografía de Darío: «Inició sus lecturas de teosofía, según parece, hacia 1980; creyó y debió haber practicado el espiritismo (y se interesó en la clarividencia y en el mesmer); defendió a la fundadora de la Sociedad Teosófica, Helena P. Blavatsky, y a su "bravísimo profeta", el coronel Olcott (aunque con respecto a aquélla la llamara "inteligentísima rusa" y "renombrada y extraordinaria taumaturga" a un tiempo en que se adhería a quienes la tildaban de charlatana e impostora, en una dual y opuesta tensión nada rara en Darío); se entusiasmó con mayor firmeza en el ocultista francés Gérard Encause ("Papus"), cuya amistad cultivó en sus años de París; gustaba de prolongarse en largas pláticas sobre esos temas con amigos que profesaban aficiones comunes: los argentinos Leopoldo Lugones y Patricio Piñeiro Sorondo, entre los que en este sentido más menciona. Creía y descreía en todo, en un movimiento oscilante y espontáneo (es decir, de buena fe), que nunca le apartó de un modo total de la raíz católica de donde procedía y en la que vino a

poeta⁹), se manifiesta en la referencia a Francisco I. Madero, el ex presidente de México, iniciador del proceso revolucionario en México y quien luego habría de ser asesinado durante el golpe de Estado que lo derrocó. El padre Reguera afirma que Madero tuvo contacto con los antiguos dioses prehispánicos. Madero, es bien sabido, practicaba el espiritismo, en boga tanto en Europa como en América durante el siglo XIX y los primeros años del XX, como se menciona en el cuento. Sin embargo, su encuentro con los dioses antiguos no habría estado relacionado directamente con las sesiones espiritistas, sino con otro tipo de fuerzas:

Sí, muchacho, sí, y te lo digo porque, aunque yo diga misa, eso no me quita lo aprendido por todas esas regiones en tantos años... Y te advierto una cosa: con la cruz hemos hecho aquí muy poco, y por dentro y por fuera el alma y las formas de los primitivos ídolos nos vencen... Aquí no hubo suficientes cadenas cristianas para esclavizar a las divinidades de antes; y cada vez que han podido, y ahora sobre todo, esos diablos se muestran (Darío, 1976: 84).

“Diablos”, dice, divinidades beligerantes y cuya presencia no es una bendición sino una amenaza inminente. Darío, siempre innovador, desconoce que con su cuento está por fundar una genealogía. Sólo hay que ver la forma en la cual rescata pasajes clave de la historia de México, como el Imperio de Maximiliano y la Revolución, que luego tendrán una gran importancia en el fenómeno que nos proponemos analizar, como se ve en la narrativa de Fuentes y Pacheco. El cuento de Darío, adelantamos, tiene un cariz fantástico, de tal manera que se adelanta a las intenciones de Paz. Es muy llamativo, pensamos, que la anécdota tenga lugar precisamente durante la Revolución, según Paz la gran gesta modernizadora de México, como explicaremos.

Volvamos a la historia de “Huitzilopochtli”. Los personajes acampan después de haber ingerido comiteco, una bebida alcohólica que, nos dicen, es de origen azteca. Además, el padre comparte con el narrador un cigarrillo de marihuana. De esta forma, lo que ocurre después, bien puede situarse en la ambigüedad propia de los relatos

morir» (Darío, 1976: 17-18). El estudioso explica que en varias ocasiones Darío echará mano de ese conocimiento en las tramas de sus cuentos.

⁹ “El caracol y la sirena”, en *Cuadrivio* (1965). Reproducimos unas líneas: “La crítica universitaria generalmente ha preferido cerrar los ojos ante la corriente de ocultismo que atraviesa la obra de Darío. Este silencio daña la comprensión de su poesía. Se trata de una corriente central y que constituye no sólo un sistema de pensamiento sino de asociaciones poéticas. Es su idea del mundo o más bien: su imagen del mundo. Como otros creadores modernos que se han servido de los mismos símbolos, Darío transforma la “tradición oculta” en visión y palabra (Paz, 1985: 60). O bien: “Nacido en un mundo cristiano, Darío perdió la fe y se quedó, como la mayoría de nosotros, con la herencia de la culpa, ya sin referencia sobrenatural” (Paz: 1985: 62).

fantásticos¹⁰, porque el lector tiene todos los elementos para dudar del testimonio de alguien que ha ingerido una bebida de origen dudoso y que además se ha drogado: “De pronto escuché a lo lejos como un quejido largo y aullante, que luego fue un coro de aullidos. Yo ya conocía esa siniestra música de las selvas salvajes: era el aullido de los coyotes (Darío, 1976: 85)”. Ya antes los personajes habían visto una víbora cascabel, suerte de presagio, pero luego se presenta esta apoteosis de coyotes, simples precedentes de lo que está por ocurrir, cuando el personaje se interna en el monte y a hurtadillas contempla una escena que lo aterra:

He aquí lo que vi: un enorme ídolo de piedra, que era ídolo y altar al mismo tiempo, se alzaba en esa claridad que apenas he indicado. Imposible detallar nada. Dos cabezas de serpiente, que eran como brazos o tentáculos del bloque, se juntaban en la parte superior, sobre una especie de inmensa testa descarnada, que tenía a su alrededor una ristra de manos cortadas, sobre un collar de perlas, y debajo de eso, vi, en vida de vida, un movimiento monstruoso. Pero ante todo observé unos cuantos indios, de los mismos que nos habían servido para el acarreo de nuestros equipajes, y que silenciosos y hieráticamente daban vueltas alrededor de aquel altar viviente.

Viviente, porque fijándome bien, y recordando mis lecturas especiales, me convencí de que aquello era un altar de Teoyaomiqui, la diosa mexicana de la muerte. En aquella piedra se agitaban serpientes vivas, y adquiriría el espectáculo una actualidad espantable.

Me adelanté. Sin aullar, en un silencio fatal, llegó una tropa de coyotes y rodeó el altar misterioso. Noté que las serpientes, aglomeradas, se agitaban; y al pie del bloque ofídico, un cuerpo se movía, el cuerpo de un hombre: Mister Perhaps estaba allí.

Tras un tronco de árbol yo estaba en mi pavoroso silencio. Creí padecer una alucinación; pero lo que en realidad había era aquel gran círculo que formaban esos lobos de América, esos aullantes coyotes más fatídicos que los lobos de Europa (Darío, 1976: 86).

¹⁰ Jiménez nos explica que “ya que no estamos aún en el nivel literal de lo fantástico a que llegará el cuento contemporáneo”, muchos de los cuentos de la antología «dan explícita o sugerentemente la clave física o fisiológica que inscribe lo sucedido en el ámbito racional, haciéndolos pasar de lo estrictamente fantástico a lo extraño. Así, la acción física del soñar explica “La pesadilla de Honorio”; la del sueño inducido por drogas —el opio, la droga sagrada— el “Cuento de Pascuas”; y la del alcohol combinado con la marihuana, “Huitzilopochtli”» (Darío, 1976: 21).

El narrador, no está claro, *parece* presenciar cómo la escultura divina cobra vida al mismo tiempo que se lleva a cabo un sacrificio ritual, con el norteamericano como víctima. En todo caso, el cuento es bastante explícito en su idea central, que conocemos por boca de uno de sus personajes, el sacerdote guerrero. La noche ancestral mexicana puede mostrar cómo los dioses, lejos de haber perdido su poder en una sociedad supuestamente católica, todavía rigen el comportamiento de la gente. Es interesante comparar la idea que Darío tiene de la Revolución, como un contexto idóneo para el exotismo, mientras que para Paz la justa es un proceso modernizador, idea en la cual insiste varias veces. Sin embargo, en el cuento de Darío quienes toman parte en la guerra —un presidente espiritista, un coronel afecto al sincretismo— están imbuidos de forma irremediable en una confesión todavía más antigua que la católica. El cuento describe cómo al mismo tiempo que se celebra la gesta militar se mantienen otras batallas secretas.

Lo cierto es que el texto de Darío es el claro antecedente, en 1915, no solo de los libros de Cernuda y Artaud que celebran el exotismo de ese México que no ha capitulado frente a la modernidad, sino que también plantea los problemas que Paz analizará por medio de su ficción presentada como ensayo. De esa forma, a Darío le corresponde un papel de pionero.

8.2. *Los días enmascarados* y *Aura*, de Carlos Fuentes

Cuatro años después de la aparición de *El laberinto de la soledad*, en 1954, aparece el primer libro de Carlos Fuentes, la antología de cuentos fantásticos *Los días enmascarados*. Para algunos, uno de los libros de Fuentes que mejor ha resistido el paso del tiempo. Como se sabe, hacia el final de su carrera el escritor mexicano vio seriamente menguadas sus facultades, con una buena cantidad de críticas negativas cada vez que aparecía una de sus nuevas narraciones, sobre todo a partir de *Todas las familias felices* (2006). Sin embargo, en *Los días enmascarados*, publicado por un joven veinteañero, se reconoce todavía a un escritor de mucha valía. El libro incluye el cuento “Chac Mool”, muy importante para la genealogía que describimos aquí, con el cuento de Darío como pionero, digamos, y la ensayística de Paz como la que pretende sistematizar el peso del mito en México.

“Chac Mool” cuenta la historia de Filiberto, un burócrata que muere ahogado en Acapulco. Uno de sus amigos se encarga de poner en orden sus pertenencias después del fallecimiento y encuentra un diario, por medio del cual nos enteramos de las desventuras del protagonista. Se nos dice que Filiberto trabajaba en una “Secretaría” (Fuentes, 2007: 9), un ministerio, pero no se aclara cuál. Sólo sabemos que su desempeño en el trabajo se volvió deficiente por razones extrañas, que se aclaran con la lectura de su texto autobiográfico. Es importante resaltar que Filiberto es un funcionario, una ocupación considerada como el epítome de la claudicación de los ideales juveniles, tanto en este texto de Fuentes como en varios de los libros de Pacheco, especialmente en el relato que analizaremos. Destacamos lo anterior porque, de la misma forma que el Imperio de Maximiliano y la Revolución son asuntos muy importantes en la narrativa mexicana que nos ocupa, el motivo del joven (a veces con inclinaciones artísticas) que termina sus días como un frustrado trabajador del gobierno también se suma a ese conjunto de intereses de los escritores que hemos citado. Un verso de Pacheco resume estos asuntos a la perfección: “Ya somos todo aquello/ contra lo que luchamos a los veinte años¹¹”. La reflexión de Filiberto no es muy distinta: “Otros, que parecíamos prometerlo todo, nos quedamos a la mitad del camino, destripados en un examen extracurricular, aislados por una zanja invisible de los que triunfaron y de los que nada alcanzaron” (Fuentes, 2007: 11). O bien: “En ocasiones me asaltaba el recuerdo de Rilke. La gran recompensa de la aventura de juventud debe ser la muerte; jóvenes, debemos partir con todos nuestros secretos” (Fuentes, 2007: 12).

“Chac Mool”, como también ocurre en el caso del cuento de Darío y de una forma mucho más sistematizada en Pacheco (como veremos en su momento), contiene reflexiones de cariz “filosófico”, digamos, que apuestan por explicar la complejidad de México como país. Pepe, un amigo de Filiberto (suponemos que es el mismo amigo que se encarga de disponer del cadáver del segundo), le cuenta un día su curiosa teoría acerca de la compatibilidad del cristianismo con las religiones prehispánicas:

Llegan los españoles y te proponen adorar a un Dios muerto hecho un coágulo, con el costado herido, clavado en una cruz. Sacrificado. Ofrendado. ¿Qué cosa más natural que aceptar un sentimiento tan cercano a todo tu

¹¹ Se trata del poema “Sentido contrario 10 y 11”, incluido en *Desde entonces* (1980), un libro que reúne poemas escritos por Pacheco antes de cumplir los cuarenta. El tema del joven que se enfrenta con su fracaso cobrará enorme relevancia en el caso de uno de los personajes de Pacheco, Andrés Quintana, de “La fiesta brava”, que nos servirá para poner en perspectiva también las obras de Villoro, como los casos emblemáticos de Mauricio Guardiola en *Materia dispuesta*, así como ocurre con Julio Valdivieso, de *El testigo*.

ceremonial, a toda tu vida?... figúrate, en cambio, que México hubiera sido conquistado por budistas o por mahometanos. No es concebible que nuestros indios veneraran a un individuo que murió de indigestión. Pero un Dios al que no le basta que se sacrifiquen por él, sino que incluso va a que le arranquen el corazón, ¡caramba, jaque mate a Huitzilopochtli! El cristianismo, en su sentido cálido, sangriento, de sacrificio y liturgia, se vuelve una prolongación natural y novedosa de la religión indígena. Los aspectos caridad, amor y la otra mejilla, en cambio, son rechazados. Y todo en México es eso: hay que matar a los hombres para poder creer en ellos (Fuentes, 2007: 12-13).

El protagonista, como se sabe, es un coleccionista de piezas prehispánicas. Consigue una reproducción del dios del título y éste cobra vida cuando accidentalmente entra en contacto con el agua. De simple producto de mercadillo, Chac Mool pasa a dominar la vida de su supuesto propietario. Una divinidad vengativa que esclaviza a Filiberto y al parecer está relacionado con su muerte: “[...] creo notar en él una especie de resentimiento concentrado” (Fuentes, 2007: 23), dice el protagonista en un momento del diario. Al mismo tiempo, las costumbres del dios se modifican y parece gustarle la vida de los hombres: “[...] los vinos de mi bodega se están acabando; Chac Mool acaricia la seda de la bata; quiere que traiga una criada a la casa, me ha hecho enseñarle a usar jabón y lociones” (Fuentes, 2007: 23).

Filiberto roba dinero en la oficina y ve convertida su casa en una suerte de selva tropical, con el sótano inundado, muy apropiada para el mismísimo dios del agua. Cuando trata de escapar decide vacacionar en Acapulco y muere ahogado en el mar, en circunstancias que después de la lectura del diario parecen más que sospechosas. Filiberto desea huir de su enemigo pero se refugia precisamente en el elemento de este último: la costa, lo cual conlleva su destrucción. El cuento, como se sabe, termina cuando Pepe llega hasta la casa de Filiberto y lo recibe un indio con una apariencia grotesca, porque trata de disimular, sin éxito, su aspecto indígena, por medio de maquillaje y ropas propias de un hombre de la ciudad. Es el indígena que trata de tomar el lugar del conquistador: “Apareció un indio amarillo, en bata de casa, con bufanda. Su aspecto no podía ser más repulsivo; despedía un olor a loción barata, quería cubrir las arrugas con la cara polveada; tenía la boca embarrada de lápiz labial mal aplicado, y el pelo daba la impresión de estar teñido” (Fuentes, 2007: 24). El sótano, que originalmente era el sitio de la escultura, ahora se convierte en la tumba de Filiberto. Así, Pepe se enfrenta con la ambigüedad del relato fantástico, del cual se tienen motivos

de sobra para dudar, al mismo tiempo que se tiene la tentación de darlo por bueno, como en la cita de la flor de Coleridge¹² que ya antes había sido aludida en la caótica escritura de Filiberto: “Si un hombre atravesara el paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué...?” (Fuentes, 2007: 18).

Rastreamos una temática, no se olvide, presente en una parte representativa de la ficción que se escribe en México en los años posteriores a *El laberinto de la soledad*. Fuentes insistirá en la permanencia fantasmagórica de esas figuras clave del pasado con otro de sus cuentos, “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”, que prefigura una de sus libros más importantes, la novela corta *Aura*, así como uno de los cuentos de Pacheco que comentaremos.

En “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”, un hombre rico le ordena a su empleado que se instale en la casona que acaba de comprar. En la mansión, el protagonista queda impresionado por el lujo y la decoración; luego, se siente transportado a otro tiempo y en una ocasión ve caer una llovizna en el jardín, mientras que afuera de la casa, en la calle, no cae ni una gota. Luego aparece en el jardín una vieja, quien luego se esfuma entre la vegetación, que parece cobrar vida. La anciana resulta ser el fantasma de Carlota, quien toma al narrador por su esposo, el emperador Maximiliano. El enigmático nombre del cuento alude al sincretismo del fantasma de Carlota con las culturas indígenas.

“Por boca de los dioses” es un delirante relato a cargo de Oliverio, un joven poeta estridentista que visita el palacio de Bellas Artes. Acompañado de un anciano, don Diego, recorren las salas. Hay un primer diálogo con una referencia a los indígenas y la Conquista: “[...] Nuño de Guzmán y sus émulos cortaron tantas orejas a los indios,

¹² Entre los teóricos de lo fantástico, el nombre de esa evidencia material es “objeto mediador”: “objeto cuya presencia en el texto da testimonio de la veracidad de los hechos fantásticos narrados” (Ceserani, 1999: 42). Son ejemplos modélicos de objeto mediador: en “Las aventuras de la noche de san Silvestre” (1814-1815), del indispensable Hoffmann, los folios que el general Suvarov escribe durante la noche que el protagonista y narrador recuerda como delirante, hasta que la mañana siguiente, al despertar, descubre sobre un buró la novela que el militar habría escrito la víspera (Ceserani, 1999: 42). En “La muerte enamorada” (1836), de Théophile Gautier, la gota de sangre fresca que aparece en la comisura de los labios de Clarimonda, que sirve como prueba de que el monje Romualdo ha tenido relaciones con una muerta (Ceserani, 1999: 49). También de Gautier, “El pie de la momia” (1840), en el cual el protagonista, habitante del siglo XIX, tiene una aventura de ensueño con una princesa del Antiguo Egipto. Cuando “despierta”, el personaje conserva una pequeña figura de la diosa Isis, regalo de la princesa (Ceserani, 1999: 51). Los dientes de la joven amada en “Berenice”, que demuestran que Egeus ha violado la tumba (Ceserani, 1999: 60). El objeto mediador es un elemento recurrente en la literatura fantástica, de ahí que también aparezca en la narrativa de ese tipo que se hace en Hispanoamérica y México, por lo tanto con una clara influencia de obras europeas del siglo XIX. En “El testigo”, de Villoro, el objeto mediador representará el paso de la novela de un registro (hasta ese momento realista) hacia una pretendida mezcla genérica.

como para asemejarlos a sus ídolos, para ofrecer equitativamente las heridas” (Fuentes, 2007: 57). La boca de una pintura cobra vida y Oliverio se la lleva del museo. De vuelta en el hotel donde vive, ante Oliverio se aparece una diosa prehispánica, Tlazol, con los dientes afilados y cuerpo maloliente, como Chac Mool. Más que un cuento fantástico, estamos ante una suerte de prosa poética surrealista, en la cual el narrador se mueve entre el mundo de los hombres y el de los dioses por medio de cambios abruptos, en lugar de hacerlo de forma gradual, como ocurre en “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”, en el cual el personaje es seducido poco a poco por la enigmática anciana; o en “Chac Mool”, donde el extraño relato de Filiberto está mediado por un diario y el testimonio de su amigo. En cambio, “Por boca de los dioses” parece una farsa grotesca y festiva en la cual el protagonista también es destruido, no sin antes contemplar una suerte de infierno poblado por dioses del panteón prehispánico.

En 1962, Fuentes publica uno de sus libros más celebrados, *Aura*, una novela corta que es una variante de su cuento de *Los días enmascarados*, “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”. En *Aura* aparece de nuevo una anciana, la señora Consuelo, viuda del general Llorente, un aliado de Maximiliano que habría muerto en el exilio después de la derrota del emperador. La novela es una historia de amor y de fantasmas, con un historiador fracasado, Felipe Montero, seducido por la anciana, como el narrador de “Tlactocatzine...”, sólo que ahora por la intercesión de la bella joven del título. Un libro célebre, entre otras cosas, por la utilización de la segunda persona del singular, que Fuentes implementaría de nuevo en *La muerte de Artemio Cruz*, publicada también en 1962. Todos estos detalles serán de gran importancia al momento de revisar la tradición que va formándose con estos relatos que venimos analizando.

8.3. *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro

La escritora mexicana Elena Garro es conocida sobre todo por su novela *Los recuerdos del porvenir* (1963), su novela central, además de por uno de sus cuentos, “La culpa es de los tlaxcaltecas”, incluido en *La semana de colores* (1964). Ambos textos participan del relato fantástico, aunque el que nos interesa particularmente es el segundo, por la forma en cual se relaciona con la temática que nos ocupa, es decir, la presencia de las estructuras prehispánicas en el México contemporáneo. Laura Aldama, la protagonista del cuento, es una mujer que vive en el México de López Mateos,

presidente de México entre 1958 y 1964. Un día, Laura descubre que en realidad es la reencarnación de una mujer azteca. Al principio del cuento, Laura confiesa su traición, por miedo, a su gente, con la llegada de los españoles y la alianza de Cortés con la tribu del título, como se sabe sometida al yugo de Tenochtitlán. Si en “Chac Mool” la clave viene dada desde el título, con el nombre de una divinidad de piedra que luego cobrará vida, en el cuento de Garro se alude a una divinidad sin citarla, aunque sin duda es prehispánica: «“Alguna vez te encontrarás frente a tus acciones convertidas en piedras irrevocables como ésa”, me dijeron de niña al enseñarme la imagen de un dios, que ahora no recuerdo cuál era» (Garro, 2001: 71).

Laura tiene una visión en un camino solitario y un hombre herido se le acerca, alguien que ella conoce, su marido en otra vida. “Su padre y el mío eran hermanos y nosotros primos”, explica. “Me cogió de la mano y me la miró”, dice Laura. Luego el hombre dice: “—Está muy desteñida, parece una mano de ellos”. Luego la mujer contesta: “—Hace ya tiempo que no me pega el sol” (Garro, 2001: 72). La mujer indígena del pasado, habitante de Tenochtitlán, ahora es una burguesa acomodada, una mestiza. Pero los cambios en Laura no solo son en el color de la piel, sino también en su personalidad. Como ahora es una mujer de costumbres contemporáneas se atreve a tomar la iniciativa y besar a su antiguo amante, como la mujer del siglo XX que es.

La intromisión del indígena en el tiempo del hombre civilizado ahora no tiene la violencia vengativa que había en “Huitzilopochtli”, donde la experiencia con las viejas tradiciones está cifrada por el terror, lo mismo que pasa en “Chac Mool”, donde la sobrevivencia del protagonista simplemente se pone en peligro. El encuentro sobrenatural de Laura con su antiguo esposo está marcado por la nostalgia de otro tiempo mejor, razón por la cual Laura no es objeto de una venganza sino de un reencuentro con su pasado. Se trata, entonces, de recuperar la armonía perdida, no de hacer saltar en pedazos la racionalidad del siglo XX, como ocurría en “Chac Mool”. El indígena supuestamente derrotado en la alianza de Cortés y los tlaxcaltecas en realidad no se ha rendido, porque puede aparecer y reclamar a su pareja, por más que hayan pasado los siglos. Ahora, en lugar de destruir al hombre moderno, el indígena se vuelve rival de amores del actual marido de Laura, Pablo, un político al que después de su experiencia sobrenatural la mujer ya no puede querer. “La culpa es de los tlaxcaltecas” es una historia de amor, pero que no tiene la imposición, la seducción fatal de “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” y que se mantiene en *Aura*.

Laura termina su visión-recorrido por la Tenochtitlán destruida, por donde pasea con su esposo de otro tiempo y vuelve hasta su época habitual. Trae sobre su vestido blanco las manchas de la sangre del guerrero, algo que sus acompañantes atribuyen a una agresión de los indígenas de la zona. Es de nuevo, como en el final de “Chac Mool”, una referencia a la flor de Coleridge: Laura regresa de ese “otro tiempo” con una prueba de su experiencia sobrenatural, aunque su suegra explique las cosas de otra forma. Más tarde, el indio será visible para otras personas, como la servidumbre de Laura, que bien puede ser también de origen indígena (Garro, 2001: 75).

Cuando Laura contempla la Ciudad de México la contrasta con Tenochtitlán: “¡Cómo había cambiado [...], casi no pude creerlo! A las doce del día todavía estaban los guerreros y ahora ya ni huella de su paso. Tampoco quedaban escombros. Pasamos por el Zócalo silencioso y triste; de la otra plaza no quedaba ¡nada!” (Garro, 2001: 73-74).

Los prodigios se multiplican: el tiempo se desfasa y lo que para Laura son unas horas en compañía de su antiguo amante indígena para su familia en cambio son dos días (Garro, 2001: 79). Laura contempla en otra de sus regresiones la tragedia de su antigua ciudad, destruida, con los canales donde flotan los muertos (Garro, 2001: 83). Hay una imagen que Garro utiliza casi al final de su cuento: los coyotes que aúllan: “¡Anda muy alborotada la coyotada!”, dice Nacha, la sirvienta y confidente de Laura. Como en el cuento de Darío, los coyotes son animales funestos: “Malditos animales, los hubieras visto hoy en la tarde”, dice Laura. Al parecer, los coyotes están ahí para confundir al indígena en su travesía: “Son más canijos que los tlaxcaltecas” (Garro, 2001: 85). Garro ha sido interpretada como la escritora mexicana feminista por excelencia, lo cual se refuerza por ciertas referencias a su controvertida biografía.

Apuntamos la acumulación de un conjunto finito de referentes, que poco a poco se van entretejiendo para dar lugar a un determinado campo semántico del cual se nutren todas las historias. Desde el Segundo Imperio, con Maximiliano y Carlota, hasta la Revolución, así como los gobiernos posteriores a la supremacía de los militares: después de Álvaro Obregón y Lázaro Cárdenas, los abogados se apoderan del gobierno de la República, como es el caso del presidente López Mateos, quien está al frente del país durante el desarrollo de “La culpa es de los tlaxcaltecas”. Así, la idea del indígena capaz de trascender el tiempo (ya sea para vengarse o para consumir su amor) desborda varias épocas del México contemporáneo, desde la Revolución hasta más allá de la segunda mitad del siglo XX. En Fuentes y en Garro, como se ha visto, el funcionario del

Estado es la cristalización del fracaso de la juventud, una capitulación: Laura ama a un guerrero, no a un político. Ese fracaso de los ideales juveniles, del cual hemos hablado antes porque ya está presente en “Chac Mool”, se volverá el centro de buena parte de la narrativa de nuestro siguiente autor, José Emilio Pacheco y desde luego en Villoro, sobre todo en *El testigo*, como veremos.

8.4. “La fiesta brava”, de José Emilio Pacheco

El viento distante (1963) es un volumen de cuentos de José Emilio Pacheco cuyas historias giran principalmente alrededor de la pérdida de la inocencia de un conjunto de niños y adolescentes, que sufren sus primeras decepciones amorosas. En Pacheco el amor juvenil es necesariamente traicionero, lo cual será apenas el germen de futuros desencantos. El libro además incluye textos de otro tipo, en los cuales Pacheco aprovecha sus conocimientos de la historia de México, que el autor conecta con el tema que a nosotros nos interesa de forma particular: la cosmogonía indígena como relato vigente en el México revolucionario y posterior. Así ocurre en “La luna decapitada”, que cuenta la historia del general revolucionario Florencio Ortega, quien provoca el escándalo de sus superiores después de que decide decapitar a uno de los hombres que derrota. Las razones de Ortega se relacionan directamente con las premisas que hemos documentado: “[...] me acordé de algo que me enseñaron en mi pueblo: hay noches en que la luna no tiene cabeza: su hermano se la corta porque la luna quiere dar muerte a su madre” (Pacheco, 2010: 97). Florencio Ortega mutila el cadáver de su adversario porque recuerda un mito prehispánico. El subsecretario de Guerra, Francisco L. Urquiza, le contesta: “Coyolxauhqui, la luna decapitada... Sí, en la preparatoria me hablaron de eso. O más bien lo leí después en un libro de leyendas mexicanas. ¿Lo conoce usted?”. La respuesta de Ortega demuestra el vigor del mito, porque el general no sabe leer: “No, mi general, todavía no aprendo a leer. Cuando iba a entrar en la escuela vino la huelga de Cananea y me encerraron ahí enfrente, en el castillo de San Juan de Ulúa. Después no he tenido tiempo, no he dejado de combatir desde 1910” (Pacheco, 2010: 98). El mito prehispánico está presente también entre analfabetas, a través de la tradición oral, suponemos.

Cuando Ortega cae en desgracia, después de rebelarse contra el presidente Obregón (un gran estratega militar, quien lo aplasta), no se sabe nada más de él porque

desaparece, aunque hay rumores contradictorios de su paradero. Sin embargo, el lector está por leer una última escena, en la cual el general vuelve a entrar en contacto con el mito prehispánico, aunque la escena bien puede ser alucinatoria y con una carga simbólica, porque la derrota suprema del general otrora poderoso es confundirse con el triste destino de su gran enemigo, quien fue encontrado muerto en una barranca:

[...] Florencio escucha el rumor de las caballerías sobre la tierra que se nutre de sangre. Siente que lo persiguen esqueletos armados. Se pone de pie, comprende: está en las nueve llanuras del Mictlán entre el viento cargado de navajas que hieren a los muertos. Y sabe que en esa oscuridad en donde no hay tiempo, bajo la luna decapitada de Huitzilopochtli, ha de buscar la barranca en que sus restos siguen pudriéndose en el lodo y descender al sitio del infierno en que los fantasmas de los soldados muertos tendrán que derrotarlo, hundirlo en el abismo y arrancar su cabeza (Pacheco, 2010: 105).

Aquí no estamos propiamente ante un cuento fantástico, como decíamos, porque esos “fantasmas” a los cuales teme Florencio Ortega parecen ser una mera figuración de su delirio o de sus supersticiones. En todo caso el cuento es la representación de la decadencia de un militar, una caída desde lo más alto (Ortega llega a ser un hombre acaudalado y muy poderoso del México postrevolucionario) que está cargada de referencias que no son casuales, sino que remiten al México prehispánico, que de nuevo está asociado a los actos más brutales: decapitar un cadáver y abandonar el resto del cuerpo en el fondo de un barranco lleno de lodo. Pacheco retoma la violencia más cruenta, de acuerdo con la tradición forjada por Fuentes y que encuentra su balance en el indígena ya no demoniaco sino liberador de Garro.

Antes, en “Chac Mool”, habíamos llamado la atención acerca de una digresión de Fuentes, a través de uno de los personajes, Pepe, quien señala la similitud entre las religiones prehispánicas y el cristianismo, una similitud que apela precisamente a la violencia de ambos cultos, muy sanguinarios. En “Virgen de los veranos”, cuento de *El viento distante*, Pacheco cuenta la historia de un grupo de estafadores, quienes se inventan la aparición de la virgen del título para estafar a un enorme grupo de indígenas, precisamente; cuando estos se dan cuenta de que han sido engañados, recurren a la violencia más brutal, cuando linchan a uno de los estafadores: “apenas dejaron a Lorenzo hecho puré y colgado de las patas como tlacuache, cayó un rayo en el árbol. La indiada se asustó y don Jesús gritó que era una venganza del Cielo por el sacrilegio: el

Señor exigía más sangre pa vengar la ofensa hecha a su Madrecita” (Pacheco, 2010: 129).

El problema que planteamos, por lo menos debido a una de las referencias, desborda el ámbito de una literatura nacional de referencia, en este caso la mexicana. Nos referimos a un escritor indispensable del continente, Julio Cortázar, quien en 1956 (dos años después de *Los días enmascarados*) publica uno de sus libros de cuentos más importantes, *Final del juego*. Al momento de analizar la obra de Roger Bartra ya habíamos citado “Axolotl”, uno de los cuentos que integran la antología. El ajolote, célebre animal mitológico (como lo prueba Bartra en su libro), es también un llamado a ese México prehispánico, un animal de los canales de Xochimilco que fascinaron al Cernuda viajero. El libro de Cortázar nos va a servir precisamente como puente entre el autor de *Terra nostra* y Pacheco, como se verá.

“Civilización y barbarie”, por ejemplo, es un cuento de *El viento distante* estrictamente relacionado con uno de los más recordados de Cortázar, “Continuidad de los parques”. Si en éste un protagonista es asesinado por el personaje del libro de ficción que está leyendo, en “Civilización y barbarie” los apaches (de nuevo la presencia de indígenas) de un *western* desbordan la televisión y atacan al espectador. Sin embargo, el libro de Cortázar alcanza su culmen precisamente en los cuentos más cercanos a la temática acerca de la cual hemos llamado la atención. En “El ídolo de las Cícladas”, los personajes encuentran una valiosa estatuilla en Skoros, Grecia, que extraen con la intención de venderla en el mercado negro. A lo anterior hay que sumar el caso de celos entre los dos amigos protagonistas, a propósito de la pareja de uno de ellos. Sin embargo, el conflicto será canalizado, como es habitual en Cortázar, a través de lo fantástico, cuando el influjo sobrenatural de la estatuilla empuje a los personajes al crimen. Los viejos ritos paganos hacen las veces de la cosmogonía indígena de Darío o Fuentes, en tanto que entidades violentas capaces de destruir al hombre moderno, en este caso un arqueólogo. Sin embargo, en el cuento de la antología que más nos interesa destacar, la referencia es directamente a las deidades y prácticas de Mesoamérica. En “La noche boca arriba”, el tiempo ancestral de la guerra florida se superpone con la época actual, bajo la apariencia de la pesadilla del protagonista. Como se sabe, en este caso al final el hombre contemporáneo es quien irrumpe en el sueño de un hombre que está a punto de ser sacrificado por los aztecas. Como puede verse, Darío, Fuentes, Cortázar y Garro coinciden en el tratamiento de una temática, en tanto que el indígena y sus instituciones no son compatibles con el mexicano actual. A veces de forma violenta,

otras veces como un reclamo amoroso, el indígena echa abajo las vidas de un conjunto de personajes que resultan contradictorios con una determinada idea de modernidad. Uno de los méritos de José Emilio Pacheco será el de percibir esas semejanzas de forma muy oportuna y plantarlas en un cuento-resumen de semejantes problemáticas. Pacheco llevará a cabo lo anterior en su cuento, incluido en *El principio del placer* (1972), “La fiesta brava”.

“La fiesta brava” tiene una estructura compleja, por la maestría con la cual combina materiales muy heterogéneos, que al final el autor asimila de forma muy efectiva. El relato comienza con la reproducción de lo que parece ser un anuncio de periódico. En él se nos dice que se gratificará a quien proporcione información acerca de un hombre, Andrés Quintana, de quien no se tienen noticias desde el 13 de agosto de 1971, cuando desapareció en la Ciudad de México, por la noche.

A continuación, leemos un cuento que se llama precisamente ‘La fiesta brava’, de la autoría de Quintana. Un cuento dentro del cuento que empieza con la aventura en Vietnam de un soldado norteamericano, el capitán Keller, participante en combates especialmente cruentos: “arden entre las ruinas cadáveres de mujeres, niños, ancianos, no queda nadie porque, como usted dice, todos los pobladores pueden ser del Vietcong [...]” (Pacheco, 2010: 238). En Vietnam la guerra continúa aunque Keller, quien ya ha cumplido sus obligaciones con su país, ahora se encuentra de vacaciones en la capital de México, como un turista más en el Museo de Antropología. Ahí, queda fascinado por la imagen de la diosa Coatlicue, “madre de todas las deidades, del sol, la luna y las estrellas, diosa que crea la vida en este planeta y recibe a los muertos en su cuerpo [...]” (Pacheco, 2010: 240). Keller bien puede ser un sucedáneo de John Perhabs, un norteamericano arquetípico que está de visita en un país tan cercano como exótico, el cual le horroriza por su salvajismo.

Pacheco escribe “La fiesta brava” precisamente como un resumen de buena parte de los cuentos y ensayos acerca del “ser nacional” que hemos comentado, como puede verse en la referencia a D.H. Lawrence, otros de los escritores de renombre que visitaron México para después escribir acerca de su experiencia: “¿acaso no leyó a D.H. Lawrence, no sabe que la ciudad de México es siniestra y en cada esquina acecha un peligro mortal?, no, no, jamás salga solo, capitán Keller, con estos mexicanos nunca se sabe [...]” (Pacheco, 2010: 241).

El capitán tiene la oportunidad de comprobar por sí mismo las historias acerca del México salvaje de tantas historias (como en Lawrence o Burroughs) cuando

contempla la fiesta del título, una corrida de toros, de la cual se marcha no sin antes dar su opinión: “salvajes mexicanos, cómo se puede torturar así a los mexicanos, cómo se puede torturar así a los animales, qué país, esta maldita FIESTA BRAVA explica su atraso, su miseria, su servilismo, su agresividad, no tienen ningún futuro, habría que fusilarlos a todos [...]” (Pacheco, 2010: 241).

Sin embargo, hay otra fiesta brava en la cual el militar será protagonista. Abordado por un hombre de rasgos indígenas en Chapultepec, el capitán recibe una invitación muy tentadora: “¿no le gustaría conocer algo que nadie ha visto y usted no olvidará nunca?” (Pacheco, 2010: 242). El capitán es citado en uno de los túneles del metro, debajo del centro histórico de la ciudad, donde quedan los restos de la antigua ciudad azteca. El destino de Keller no tiene nada que ver con el turismo:

[...] lo llevan a la piedra de Ahuizotl, la gran mesa circular acanalada, en una de las pirámides gemelas que forman el Templo Mayor de México-Tenochtitlan, lo aseguran contra la superficie de basalto, le abren el pecho con un cuchillo de obsidiana, le arrancan el corazón, abajo danzan, abajo tocan su música tristísima, y lo levantan para ofrecerlo como alimento sagrado al dios jaguar, al sol que viajó por las selvas de la noche [...] (Pacheco, 2010: 247).

En la última parte del cuento conocemos a Andrés Quintana, un escritor fracasado quien por un encargo de un viejo amigo Ricardo Arbeláez (quien también fue su rival de amores) escribe ‘La fiesta brava’ para una revista, por la promesa de una jugosa paga y el deseo de redimirse como escritor. Andrés y Arbeláez se encuentran doce años después de que su amistad fue truncada por un asunto de celos, como veremos después. Quintana escribe el cuento en una sola noche, ilusionado. Sin embargo, Arbeláez rechaza el cuento, no sin antes hacerle una crítica muy dura a Quintana. En esa crítica, Pacheco muestra cuáles han sido, según él, las influencias de Quintana y al mismo tiempo hace un repaso de la tradición literaria en México.

Arbeláez critica el vanguardismo del cuento (el único signo de puntuación que Andrés usa es la coma), como si Quintana no se hubiera enterado de que Joyce publicó sus obras mucho tiempo atrás. Luego, Arbeláez la emprende contra el asunto primordial de ‘La fiesta brava’: “Además, eso del «sustrato prehispánico enterrado pero vivo» ya no aguanta, en serio ya no aguanta. Carlos Fuentes agotó el tema” (Pacheco, 2010: 269). La cita de Fuentes como el principal exponente de esa temática se complementa con otra referencia a su obra, la novela *Aura*, que en su momento comentamos: “El asunto se complica porque empleas la segunda persona, un recurso que hace mucho perdió su

novedad y acentúa el parecido con *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*. Sigues en 1962, tal parece” (Pacheco, 2010: 269).

Lamentablemente para Quintana, la crítica no ha terminado: “[...] me recuerda también un cuento de Cortázar”, dice Arbeláez. La respuesta de Quintana no puede ser otra: “¿«La noche boca arriba?» (Pacheco, 2010: 269)”. Arbeláez, no se olvide, en su momento fue el mentor de Andrés, de ahí que no escatime en referencias para iniciados que tienen que ver con la historia de la literatura hispanoamericana, como ocurre en la última de las influencias que señala: “Y ya que hablamos de antecedentes, hay un texto de Rubén Darío: «Huitzilopochtli». Es de lo último que escribió. Un relato muy curioso de un gringo en la revolución mexicana y de unos ritos prehispánicos” (Pacheco, 2010: 269). La crítica implacable de Arbeláez, no se sabe bien, podría deberse a esa vieja deuda de amores que según Andrés acabó con su amistad: estaríamos ante una elaborada venganza, algo de lo que hablaremos más adelante.

En las últimas páginas del cuento tiene lugar el *milagro*: un Quintana destrozado por su fracaso y el turista norteamericano de cuento, Keller, se encuentran en el metro: “Andrés advirtió entre los pasajeros del último vagón a un hombre de camisa verde y aspecto norteamericano” (Pacheco, 2010: 273). En ese momento, Quintana se da cuenta de la fatalidad de su cuento: “El capitán Keller ya no alcanzó a escuchar el grito que se perdió en la boca del túnel” (Pacheco, 2010: 273). Las palabras anteriores se conectan con un fragmento del cuento de Quintana: “usted verá en el andén opuesto a un hombre de baja estatura que lleva un portafolios bajo el brazo y grita algo que usted no alcanzará a escuchar” (Pacheco, 2010: 243). El cuento termina cuando un grupo de hombres asalta al desafortunado escritor.

El cuento que Andrés Quintana escribe puede leerse precisamente como se hace con *El laberinto de la soledad*. Quintana tiene que soportar las duras críticas de su amigo, quien le acusa de falta de originalidad, precisamente por insistir en temas y técnicas que ya se han explotado antes en México.

Sin embargo, lo que el amigo de Quintana no percibe es la clarividencia del cuento: “Lo escribí en unas horas, lo pensé años enteros” (Pacheco, 2010: 268), piensa Andrés cuando su amigo lo rechaza. Es decir, ‘La fiesta brava’ no es un cuento, sino un oráculo, una premonición con una forma narrativa, pero que no es ficción, sino completamente verdadera. El uso de la segunda persona del singular, más que la evidencia de que Andrés ha copiado sin más un recurso de Fuentes (para Arbeláez anacrónico) es una forma de aludir, por medio de la retórica, al nivel oracular del

cuento, como si su misterioso narrador no fuera otro que un dios prehispánico capaz de guiar los pasos de las criaturas.

Lamentablemente para la vida del norteamericano, la profecía es interpretada como cuento, cuando en realidad su contenido es de índole profética. Cuando Andrés se da cuenta de que incluso él mismo es un personaje del cuento y trata de evitar la profecía ya es demasiado tarde. El mito prehispánico, la cosmogonía, está por encima de todos ellos. Precisamente lo contrario de lo que ocurre con *El laberinto de la soledad* y con *Posdata*, reflexiones poéticas cifradas por la ficción que son tomadas al pie de la letra como textos visionarios y particularmente originales acerca de la realidad mexicana. Antes hemos citado a Cortázar como uno de los eslabones en esa construcción del mito prehispánico capaz de influir en las vidas de personajes del siglo XX. Cortázar mismo en su trabajo como escritor insistió en no pocas ocasiones que sus cuentos fantásticos podían ser leídos como crónicas, no como construcciones retóricas. Pero Quintana, profeta ignorado, desaparece sin que los alcances de su escritura se conozcan a tiempo. Sin embargo, como una copia del texto queda en poder de Arbeláez, cabe aventurar que el cuento finalmente ha sido publicado, de ahí que podamos acceder a él (en el metro, Andrés destruye su ejemplar).

Cuando Andrés y Arbeláez discuten en el despacho de este último, hay un reclamo del editor, en medio de todas sus críticas por el vanguardismo fallido y las influencias anacrónicas de Quintana, en el cual radica una de las claves del cuento: “A Mister Hardwick la trama le pareció burda y tercermundista, de un antiyanquismo barato. Puro lugar común. Encontró no sé cuántos símbolos”, dice Arbeláez. Andrés no está de acuerdo: “No hay ningún símbolo, todo es directo” (Pacheco, 2010: 270). En efecto, como lo hemos dicho, no hay ningún simbolismo porque el supuesto cuento en realidad es una crónica fatal de lo que está por ocurrirle al capitán Keller. Sin embargo, “La fiesta brava”, de Pacheco, está plagada de guiños al lector, quien conoce el cuento de Quintana y al mismo tiempo tiene la oportunidad de conocer su gestación. Cuando Andrés y el editor han acordado que el primero escribirá el relato para la revista, el narrador nos informa lo siguiente: “Andrés apuntó la dirección y el teléfono en la esquina superior derecha de un periódico en el que se leía: HAY QUE FORTALECER LA SITUACIÓN PRIVILEGIADA QUE TIENE MÉXICO EN EL TURISMO MUNDIAL” (Pacheco, 2010: 253). La información se proporciona como por azar, como si no tuviera importancia, aunque nos parece que se relaciona directamente con varias cosas, como los prejuicios que giran alrededor de México como tierra salvaje y

exótica que tanto hemos comentado y sobre todo tienen que ver con el capitán Keller, el turista que será inmolado en México; el cuento mismo de Andrés, una vez conocidos sus efectos, ¿no es una forma perfecta de disuadir a los turistas de no visitar México? Precisamente lo contrario de lo que dice el periódico en el cual Quintana escribe el teléfono de su amigo.

El supuesto antinorteamericanismo del cuento, que tanto molestó a Hardwick, el dueño de la revista, en realidad es una constante del relato, no como su ideología (no decimos que el cuento de Pacheco sea antinorteamericanista) sino como uno de sus motivos. Para ser más precisos, el otro gran motivo del cuento es la leyenda negra antiespañola, como puede verse en la equiparación que se hace entre ambos imperios, el norteamericano y la Monarquía hispánica: “los vestigios de un mundo aniquilado por un imperio que fue tan poderoso como el suyo, capitán Keller” (Pacheco, 2010: 239). De ahí la necesidad de que la víctima del cuento sea precisamente un norteamericano. Pero eso Arbeláez no lo sabe, porque él interpreta el texto de Andrés como un cuento, cuando se trata de la crónica de un vidente.

La conexión entre la dominación norteamericana (en México y en todo el continente) y la venganza de los indígenas es reforzada en varias ocasiones. Cuando Keller se sorprende ante el inglés perfecto que habla el guía de rasgos indígenas de Chapultepec éste le dice: “nací en Buffalo, vine por decisión propia a la tierra de mis antepasados” (Pacheco, 2010: 244). Una vez en las profundidades del metro, cuando el guía y Keller caminan por los túneles, el capitán le pregunta a dónde lo lleva, cuál es el objetivo de la excursión:

[...] para ver la Piedra Pintada, la más grande escultura azteca, la que conmemora los triunfos del emperador Ahuizotl y no pudieron encontrar durante las excavaciones del Metro usted, capitán Keller, fue elegido, usted será el primer blanco que la vea desde que los españoles la sepultaron en el lodo para que los vencidos perdieran la memoria de su pasada grandeza y pudieran ser despojados de todo, marcados a hierro, convertidos en bestias de trabajo y de carga (Pacheco, 2010: 244).

Es obvio que el guía se apegue a la leyenda negra para su relato, porque es la que más conviene a sus intereses vengativos, de la misma forma que el antinorteamericanismo que critica Arbeláez. Pacheco combina los diversos elementos del cuento, como la guerra de Vietnam de donde Keller es veterano. Cuando el veterano comienza a sospechar que la visita a los túneles del metro no terminará bien, se da

cuenta de que los ojos de su guía brillan en la oscuridad, “ojos oblicuos pero en otra forma, los que llamamos indios llegaron por el Estrecho de Bering, ¿no es así? México también es asiático, podría decirse, pero no temo a nada, pertencí al mejor ejército del mundo, invicto siempre [...]” (Pacheco, 2010: 244). Las cuentas pendientes de Vietnam bien pueden pagarse frente a los indígenas de México.

Arbeláez, ya lo hemos dicho, hace crítica literaria cuando debería hacer teología, interpretar un texto sagrado: «Es como si quisieras ganarte a los *acelerados* de la Universidad o tuvieras nostalgia de nuestros ingenuos tiempos en *Trinchera*: “México será la tumba del imperialismo norteamericano, del mismo modo que en el siglo XIX hundió las aspiraciones de Luis Bonaparte, Napoleón III”», le dice a Quintana, lo que además de nuevo trae a colación ese gran tema de la literatura mexicana, el Segundo Imperio.

En *El laberinto de la soledad* y en *Posdata*, Octavio Paz trata de sistematizar el complejo proceder de los mexicanos, un intento que tiene mucho de pesquisa psicológica. Arbeláez también percibe intenciones semejantes en Quintana, de nuevo con la intromisión del elemento antinorteamericano: “[...] a quién se le ocurre traer una revista con fondos de allá arriba un cuento en que proyectas deseos, conscientes, inconscientes o subconscientes, de ahuyentar al turismo y de chingarte a los gringos” (Pacheco, 2010: 270). Es decir, en Andrés Arbeláez reconoce una inquietud que caracterizaría a los mexicanos: su odio hacia los norteamericanos y su fantasía secreta de aniquilarlos, para tomar ventaja de viejas afrentas.

Ya hemos señalado guiños como el titular del periódico que hace referencia al turismo. En una determinada escena del cuento, Andrés le sugiere una película a su esposa: se trata de una cinta llamada *Ceremonia secreta*, famosa en aquel momento¹³. El título alude a lo que ocurre tanto en el cuento de Andrés como lo que tiene lugar en el relato de Pacheco. O bien, cuando Andrés se interna en el metro, el juego continúa: “De paso leyó una inscripción grabada a punta de compás en un anuncio de Coca-Cola: ASESINOS, NO OLVIDAMOS TLATELOLCO Y SAN COSME” (Pacheco, 2010: 273). No es casual, desde luego, como nada en el cuento, que se trate de un anuncio del fresco norteamericano, para muchos uno de los símbolos del “imperialismo yanqui”.

Andrés se gana la vida como traductor, después de su fracaso literario. El libro que trabaja es nada menos que *The Population Bomb* (1968), del biólogo

¹³ *Ceremonia secreta* (*Secret ceremony*, Reino Unido, 1968), de Josep Losey.

norteamericano de la Universidad de Stanford Paul R. Ehrlich (Pacheco, 2010: 249), la obra de un futurólogo¹⁴ que predice un escenario catastrófico de hambruna en el mundo, además de la caída de los Estados Unidos. En el cuento se reproduce un fragmento del libro de Ehrlich, como otra pista más a propósito de los intereses del relato:

En [sic] 1979 the last non-Communist Government in Latin America, that of Mexico, is replaced by a Chinese supported military junta. The change occurs at the end of a decade of frustration and failure for the United States. Famine has swept repeatedly [sic] across Africa and South America. Food riots have often become anti-American riots (Pacheco, 2010: 250)

La traducción de Quintana pone de manifiesto problemas no solo de su oficio como traductor, sino que tienen que ver con la complejidad de México y la forma en la cual se puede interpretar su identidad:

*En 1979 el gobierno de México*¹⁵ (¿el gobierno mexicano?), *último no comunista que quedaba en América Latina* (¿Latinoamérica, Hispanoamérica, Iberoamérica, la América española?), *es reemplazado* (¿derrocado?) *por una junta militar apoyada por China* (¿con respaldo chino?) (Pacheco, 2010: 250).

El guía que más tarde secuestra a Keller en el metro, ese enigmático norteamericano de rasgos indígenas, está muy lejos de hacerse las mismas preguntas que Andrés: “¿Latinoamérica, Hispanoamérica, Iberoamérica, la América española?”. Está claro, después de la muerte brutal de Keller, que no le interesa un proyecto panamericano, porque el estadounidense es percibido como un invasor, un sucedáneo del español colonizador; sin embargo, tampoco puede hablarse de Hispanoamérica y mucho menos de una “América española”. Recuérdense las palabras del guía: los indígenas fueron “despojados de todo, marcados a hierro, convertidos en bestias de trabajo y de carga” (Pacheco, 2010: 244). Es decir, en las palabras del guía, en la interpretación necesariamente interesada que hace de la historia de México, se percibe la alternativa *sud-americanista* (Bueno, 2001). En el cuento de Pacheco está resumido no solo el drama de un escritor fracasado que en realidad es un profeta, sino de un colectivo enorme, un *pueblo* que reivindica una determinada identidad.

¹⁴ Como Samuel P. Huntington y su libro *El Choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial* (1993/1996), o bien *El Fin de la historia y el último hombre* (1992), de Francis Fukuyama, que habría provocado la publicación del primero, a manera de respuesta.

¹⁵ Las letras en cursivas corresponden a la traducción que Andrés hace del texto, mientras que entre paréntesis aparecen otras posibles traducciones que el personaje se plantea como más adecuadas.

Un análisis de esta tradición en la cual Paz tiene un claro papel fundacional no puede excluir otro de los cuentos de Pacheco, “Tenga para que se entretenga”, también incluido en *El principio del placer*. Nos referimos a ese cuento porque aborda otro de los grandes asuntos que hemos señalado como fundamentales en la narrativa mexicana: el Segundo Imperio; además, se ciñe a nuestros planteamientos acerca de la tradición del tema indígena, por lo que es indispensable para nosotros por partida doble. Como se recordará, nuestro planteamiento del problema trata de sistematizar la forma en la cual Octavio Paz propone la brusca intromisión del mundo prehispánico en la época contemporánea. La ciudad de los aztecas, sepultada debajo de la Ciudad de México, es la metáfora ideal para esa idea de Paz que encuentra su concreción en la narrativa que hemos citado. Ahora, ¿cómo se relaciona eso con el tema del Imperio de Maximiliano en México? De la misma forma que ocurre en Fuentes y su “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”, o bien en *Aura*: por medio de lo fantástico como herramienta de exploración de lo histórico. Es decir, por medio de los recursos de lo fantástico, Fuentes y Pacheco pueden hacer coincidir a personajes del Segundo Imperio con los habitantes del México contemporáneo. Lo traemos aquí a colación para dar cuenta de que la influencia de la ensayística de Paz no la relegamos al terreno del tema indígena, sino que se puede hacer extensiva a otras manifestaciones de lo fantástico que aludan a la confluencia del presente con una época supuestamente pretérita. Y decimos *supuestamente* porque eso es precisamente lo que buscan desmentir todos los cuentos que hemos citado, como si México no estuviera en paz con su historia. Por eso Andrés Quintana no sabe cómo llamar a la región al momento de traducir el libro del futurólogo: es como si se preguntara ¿qué somos, dónde estamos? ¿En Latinoamérica, en Iberoamérica, en Sudamérica? En “Tenga para que se entretenga” Pacheco insiste en esos problemas que luego también se manifestarán, como era de esperarse, en la obra de Villoro. Como se sabe, el Segundo Imperio encuentra su culmen como tema literario en *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso, que aparece en 1987, un texto al cual no aludimos por su extensión y su tratamiento realista, además de que sus implicaciones rebasan los límites de esta tesis. Volvamos, por lo tanto, al cuento de Pacheco.

La historia de “Tenga para que se entretenga” tiene lugar en 1943. Una mujer, Olga Martínez de Andrade, y su pequeño hijo, Rafael, visitan el Bosque de Chapultepec para dar un paseo. El narrador (un investigador que en 1972 reconstruye los hechos por encargo de alguien cuyo nombre no se especifica) llama la atención acerca de unos árboles del parque de aspecto curioso, sembrados en su momento por órdenes del

emperador Maximiliano I de México. Árboles “sobrenaturales” (Pacheco, 2010: 294), dice el narrador. Lo que sigue constituye el acontecimiento fantástico del cuento: “[...] se abrió un rectángulo de madera oculto bajo la hierba rala del cerro y apareció un hombre” (Pacheco, 2010: 295). El hombre le extiende a Olga un periódico y una rosa con un alfiler y pronuncia la frase que da nombre al relato: “Tenga para que se entretenga. Tenga para se la prenda”. Luego, como el niño insiste, la madre (a la cual se describe como distraída) consiente a que el “vigilante” del Castillo se interne en la cueva, acompañado de Rafael. Cuando el infante y su anfitrión tardan demasiado la mujer pide ayuda pero es demasiado tarde: el pequeño desaparece y de la cueva no hay rastro. La mujer, sin embargo, conserva el diario y la rosa, sucedáneos de otra flor que ya hemos mencionado antes al momento de hablar de Fuentes y el resto de los escritores analizados: la flor de Coleridge y su función como “prueba” que pone en jaque las posibles explicaciones racionales que se opondrían al planteamiento de lo sobrenatural.

A la par con las cuestiones relacionadas con el terreno de la fantasía y sus derroteros aparece el lado inexcusable de esta narrativa mexicana que analizamos: la política. Como siempre, se nos informa que uno de los personajes, en este caso el marido de Olga, es un ingeniero que “tenía negocios y estrecha amistad con el general Maximino Ávila Camacho” (Pacheco, 2010: 297), ministro del gobierno de la época y hermano nada menos que de Manuel Ávila Camacho, presidente de México entre 1940 y 1946. Por la influencia de la familia Andrade, el Ministro pone a su disposición a la policía y un numeroso contingente, lo cual ocasiona que la noticia trascienda a todos los medios de comunicación como “El misterio de Chapultepec”. Surgen así varias hipótesis y una de ellas nos interesa en lo particular, para ser consecuentes con lo que venimos tratando aquí:

Aún más irresponsable, cierta hoja inmunda engañó a sus lectores con la hipótesis de que Rafael fue capturado por una secta que adora dioses prehispánicos y practica sacrificios humanos en Chapultepec. (Como usted sabe, Chapultepec fue el bosque sagrado de los aztecas.) Según los miembros de la secta, la cueva oculta en este lugar es uno de los ombligos del planeta y la entrada al inframundo. Semejante idea parece basarse en una película de Cantinflas, *El signo de la muerte*¹⁶ (Pacheco, 2010: 300).

¹⁶ *El signo de la muerte* (México, 1939), de Chano Urueta es, en efecto, una película acerca de ese tema con un tratamiento cómico, aunque con elementos de terror. En su momento, con Bartra, ya destacamos el papel tan importante que tiene el comediante Mario Moreno “Cantinflas” en la construcción del “pelado”

Posteriormente, se sugiere que el misterioso hombre no era otro que el emperador Maximiliano, porque según Olga su indumentaria era la de un militar, quien hablaba español con acento alemán; pero la hipótesis se descarta porque según la descripción de Olga (muy perturbada, como es obvio) no coincide con el aspecto físico del Emperador: antes parece uno de sus subordinados. Sin embargo, a pesar de esa ambigüedad, de nuevo estamos ante una fuerza sobrenatural del pasado que emerge de las entrañas de la tierra para ejecutar una venganza, porque aquello no solo destruye a la familia Andrade (el niño nunca aparece) sino que además la carrera política del hermano del Presidente queda trunca: “[...] la inesperada muerte de don Maximino iba a significar un nuevo enigma, abrir el camino al gobierno civil de Miguel Alemán y terminar con la época de los militares en el poder” (Pacheco, 2010: 307). Así, Pacheco le da una explicación fantástica a problemas políticos muy concretos, como la transición del Partido de la Revolución Mexicana (PRM), el partido nacionalista comandado por los militares, hasta esa nueva organización política que es propiamente el PRI, en el cual el liderazgo estará a cargo ya no de los generales surgidos de la Revolución, sino por abogados. Según el cuento, Pacheco se aventura a explicar (por medio de la libertad que le da la ficción) que ese cambio en el balance de poder habría estado provocado por una fuerza inefable proveniente de la época de Maximiliano, lo cual se afirma por medio de “la flor de Coleridge”, en este caso el periódico que Olga había recibido del extraño: un ejemplar de *La Gaceta del Imperio* con fecha del 2 de octubre de 1866. De nuevo estamos ante un método de escritura que Pacheco ya había aprovechado en “La fiesta brava”, cuando los vaivenes de la política y la influencia norteamericana encuentran su mayor influencia en causas sobrenaturales o bien míticas, como insistió Paz en su momento. Con respecto a lo anterior, Hugo J. Verani dice: “Una lectura superficial rescata las implicaciones sociopolíticas del caso, la venalidad de la policía, del gobierno y la maledicencia humana [...]”. El estudioso propone, entonces, otra interpretación:

Poco importa verificar la autenticidad de los hechos [...], o concluir que los sucesos constituyen alucinaciones que habitan en nuestra mente. Interesa más reconocer las veladas referencias a poderes extranjeros que han invadido el país a través de la historia, dejando una siniestra infinidad de crueldades. *La Gaceta*

y la mexicanidad, por eso nos parece, dados nuestros objetivos, que la referencia que hace Pacheco a la película no es casual. Además, plantea con comicidad en 1939, en una fecha muy temprana, unos asuntos que luego serán vistos con suma gravedad, como pasa en la obra de Paz. Ese interés por el sentido del humor aplicado a esos asuntos tendrá un eco muy tardío en la narrativa de Villoro, como veremos. Otros intérpretes (Verani, 2006: 20) ven en la referencia a “Cantinflas” un intento del narrador para evitar “tremendismos”.

del Imperio parece ser una referencia apócrifa. No es casual, sin embargo, que el periódico tenga la fecha del 2 de octubre, que acarrea inmediatas resonancias de ese mismo día en 1968, la matanza de Tlatelolco [...]; acaso aluda [...] a un decreto de Maximiliano, que expide una ley marcial para matar a los guerrilleros y no tomar prisioneros¹⁷ [...]. Sea como fuere, ¿al entrar el niño en lo desconocido, al desvanecerse [...], desaparece el futuro mexicano? Sería más provechoso suponer que tal vez suceda exactamente lo opuesto (Verani, 2006: 21-22).

Como puede verse, los referentes políticos no le parecen tan importantes a Verani, a pesar de que el mismo narrador sospecha que los extraños acontecimientos del parque tienen relación con la caída del Ministro y, más aún, con los enormes cambios que en el partido hegemónico se preparan en México. Sin embargo, en lo que sí coincide es en señalar que el cuento fantástico de Pacheco alude a una forma alternativa de interpretar la historia de México.

8.5. Villoro ante el México telúrico

La exposición anterior subraya la importancia del tema indígena en la narrativa mexicana, para concentrarnos ahora en nuestro principal objetivo, la narrativa de Villoro y la forma en la cual enfrenta esa tradición, el *México telúrico*, que se soslaya hasta que no puede ocultarse y entonces es demasiado tarde: los indígenas del pasado nunca se han ido.

El mismo Villoro, quien como hemos visto descrea de ese México telúrico, analizará la influencia de este en la obra de los escritores que visitaron México, como es el caso de D.H. Lawrence. Así podemos verlo en su ensayo acerca de los cuentos de este autor, “Arco de sangre¹⁸” (2007). Villoro relata cómo en su lugar de nacimiento el inglés se verá fuertemente impactado por la miseria de los mineros, el oficio de su padre, así como por la vida en ese inframundo lleno de riquezas, experiencia que el mexicano relaciona de inmediato con las pesquisas de Lawrence en México:

¹⁷ Verani aclara que el decreto al cual alude “se firmó el 2 de octubre de 1865, no en 1866, como se lee en el cuento” (Verani, 22)

¹⁸ El ensayo apareció originalmente como el prólogo de *El hombre que amaba las islas* (Gerona: Ediciones Atalanta, 2007), edición en español de los relatos de Lawrence que incluye “La mujer que se alejó a caballo”, “El gallo huido” y el cuento que da nombre al volumen.

Muchos años después viajaría a México en la época en que los ídolos de piedra eran excavados por los arqueólogos. Las noticias de una edad anterior determinarían la escritura de *La serpiente emplumada*, del mismo modo en que la conciencia de una vida subterránea, oculta, determinaría su afán por contar historias donde las emociones afloran como resultado de insondables trabajos en las profundidades del alma (Villoro, 2008a: 282)

Crítico de las expectativas de Europa, a la cual concebía como un territorio devastado por la usura, la guerra y el consumismo, Lawrence visitó México “en busca de culturas atávicas” y aprendió español, explica Villoro. En *La serpiente emplumada* (1926), el autor “concibió el resurgimiento de la religión prehispánica” (Villoro, 2008a 293). Además, Villoro consigna el afán de Lawrence por la construcción de mitologías, como en su cuento “La mujer que se alejó a caballo”, en el cual “una norteamericana entra en contacto con la presunta religión originaria de los mexicanos y toma parte en un sacrificio para renovar la rueda del cosmos, sin entender en qué está participando” (Villoro, 2008a: 292-293). La influencia de México en Lawrence queda patente en los volúmenes que le dedicó a ese país, como la novela ya citada y *Mañanas en México*, un libro de viajes concebido como teoría de la cultura (Villoro, 2008a: 287). Además, en consecuencia con la importancia del México telúrico, el autor inglés sería una gran influencia para Octavio Paz, como lo ha estudiado Guillermo Sheridan y queda consignado en el ensayo de Villoro (2008a: 292). Sin embargo, vamos a ver que los intereses de Villoro no tienen que ver con las aventuras de Lawrence y muchos otros escritores en México.

En uno de sus primeros cuentos, “La noche navegable”, incluido en el volumen del mismo nombre, Villoro plantea el problema del tema indígena de una forma por completo distinta a la de sus renombrados predecesores.

Héctor sintió a Adriana junto a él y recordó que antes de subir a Monte Albán estaba diferentísima, como que algo había pasado. No le pareció muy grave que ella estuviera distante en los últimos días, pero ahora que lo mordía atrás de la oreja era necesario pensar en el cambio de Adriana. Héctor no creía en la magia, así es que quedaba anulada la posibilidad de que los diablillos panzones de los zapotecas la hubieran hecho cambiar mientras profanaban el cementerio de los indios. *No, no creía en la venganza de los dioses [...]* (Villoro, 1996: 80) (Las cursivas son nuestras)

El cuento, la historia del origen de la separación de una joven pareja de novios, alude con ironía al cambio en el estado de ánimo de una muchacha: la joven, definitivamente, no cambia de actitud por intercesión de un embrujo. A pesar de su juventud (o quizá gracias a eso), Héctor descrea de la influencia que el pasado indígena es capaz de ejercer sobre los mexicanos del presente, como aseguran las supersticiones más difundidas. Villoro, como en su momento lo indicó Monsiváis, recurre a las voces juveniles en sus primeros relatos, como el que citamos. Parece entonces natural que un joven sea precisamente el iconoclasta que descrea de esos antiguos miedos, infundidos al menos desde el nicaragüense Rubén Darío y el argentino Cortázar en sus cuentos de tema mexicano y posteriormente por una pléyade de escritores nacidos en México, quienes cultivarán el cuento fantástico como un eco de la ensayística de Paz. Interviene el humor (“los diablillos panzones de los zapotecas”) en una problemática antes muy solemne no solo en México sino en otras latitudes. “El ídolo de las Cícladas”, por ejemplo, es un cuento que asume con solemnidad su historia. Es un cuento acerca de creyentes, de personas que asumen que la arqueología implica maldiciones y verdades que no pueden salir impunemente a la luz. Así lo dicta buena parte de la tradición de lo fantástico y los escritores mexicanos, Fuentes, Garro, Pacheco, se implican en esa forma de narrar; este último, como esperamos haber demostrado, impregna su cuento con un homenaje a sus influencias al mismo tiempo que le da a su cuento ese ambiente de revisión generacional. Hay que notar, además, que en su sencillo relato de 1980 Villoro se adelanta a las duras críticas de la mexicanidad que Bartra emprenderá seis años después, cuando aparezca *La jaula de la melancolía*.

Los cuentos de *La noche navegable*, en cambio, no son fantásticos, como sí ocurrirá en *Albercas*, su segundo libro de cuentos, de 1985, un libro en la órbita del llamado “triángulo del Río de la Plata”, como el mismo Villoro lo llamó en su momento: Borges, Bioy Casares y Cortázar.

Hay otros rasgos en el cuento que implican ese cambio de perspectiva al cual nos referimos. “La noche navegable” cuenta la historia de un grupo de jóvenes que visita las ruinas de Monte Albán, en Oaxaca. El relato da inicio con los muchachos en lo alto de “la pirámide más alta”, desde donde contemplan las nubes. Adriana, uno de los personajes, reflexiona acerca de las implicaciones de su visita al sitio: “Se rió, nomás por buen humor, porque ahí estaban los cuatro, en la ciudad de los zapotecas, viendo las ruinas. Pensó en la Conquista, en los españoles que vinieron hace siglos con mallas y calzones bombachos” (Villoro, 1996: 71). Un pensamiento en el cual la Conquista está

desprovista de cualquier tono épico, porque solo importa la vestimenta de los españoles de entonces, extravagante para la chica. Cuando el narrador describe a otro de los personajes, las intenciones del relato quedan mucho más claras: “Yoli se había reído despreocupada, igual que siempre, tomando las cosas así nomás, porque le daba miedo hablar en serio, con el lenguaje de papá, el lenguaje de los monumentos, riéndose porque la vida es un chiste y lo importante es saber contarlo” (Villoro, 1996: 74).

O bien, las viejas tradiciones de México y su folclore aparecen cifradas por la implicación de otros rasgos culturales, como en la siguiente escena, que describe la experiencia de otro de los personajes en Oaxaca: “Oyes la música de los portales: trompeta, marimba y batería: un jazz zapoteca, increíble” (Villoro, 1996: 76). Y luego, casi de inmediato: “[...] escuchas la música, es jazz indígena, claro, si México es la sede mundial del indigenismo” (Villoro, 1996: 77). Pasa algo semejante con una broma de los personajes a propósito del juego de pelota del centro ceremonial. Ante la pregunta: “Quién jugará el próximo domingo”, Héctor contesta: “Racing de Monte Albán contra Sporting de Chichen Itzá” (Villoro, 1996: 77). La alusión a los indígenas en “La noche navegable”, a pesar de su brevedad, es importante, porque sienta el precedente de un cierto enfoque que encontrará su máxima expresión en un cuento muy posterior.

Llegamos así hasta el cuento de Villoro que mejor nos parece que ilustra esta problemática. “Coyote”, de Juan Villoro, es un cuento incluido en *La casa pierde* (1999). El relato cuenta la historia de un grupo de amigos que viajan a una región desértica del centro de México conocida por el consumo de peyote. Entre ellos se encuentran Pedro y su mujer, así como dos parejas más. Hay un narrador en tercera persona que narra desde la perspectiva de Pedro, quien analiza al grupo de personas en el cual él está incluido.

El viaje al desierto tiene el objetivo de encontrar esa planta alucinógena alrededor de la cual artistas como el citado Artaud tejieron toda una mitología, vinculada a la tierra indígena: el peyote y el ridículo turismo espiritual (Villoro, 1999: 67), como se le describe en un momento, con esa tendencia de Villoro a presentar los acontecimientos por medio de una autocrítica no pocas veces brutal. El narrador de Villoro, como ocurre en buena parte de su obra, no se engaña, sino que por medio del humor es capaz de ver las limitaciones de los personajes, incluido el protagonista. Pedro y Clara están ahí para revivir la experiencia de lo que para ellos fue un “viaje” iniciático con Peyote ahora que su relación ha decaído; una experiencia acerca de la cual Pedro tiene muchas reservas.

Decíamos antes que Villoro reivindica *La jaula de la melancolía* como el ensayo que a él le habría influido como narrador, en contraste con el legado de *El laberinto de la soledad*. De la misma forma, recordamos que el humor es una de las claves del libro de Bartra, con una visión que pretende ser desmitificadora de los relatos de cohesión nacional, como *El laberinto* que, como esperamos haber demostrado, durante décadas se convierten en el basamento ideológico de los gobiernos posrevolucionarios.

Desde las primeras líneas, el cuento está estructurado a partir de la ironía. “[...] había tomado el tren bala pero habló maravillas de la lentitud”, nos dice el narrador a propósito de la visita al desierto, adonde los personajes han ido de paseo, en busca de esa morosidad que desde el mito se asocia con la vida en el campo mexicano: “atravesarían el desierto poco a poco, al cabo de las horas el desierto ya no estaría en sus rostros, enrojecidos reflejos de la tierra donde crecía el peyote”. Por si acaso la descripción pretendidamente idílica del paisaje ancestral no es lo suficientemente irónica, el narrador deja las cosas claras cuando apela a la psicología del protagonista, Pedro: “A Pedro *le pareció un cretino*; por desgracia, sólo se convenció después de hacerle caso” (Villoro, 1999: 63) (Las cursivas son nuestras). Es decir, como decíamos antes, el personaje está envuelto en los mismos defectos que denuncia, en una suerte de lucidez algo tardía que no lo exime de involucrarse en experiencias que en realidad le parecen absurdas.

Es en este momento cuando hay que contrastar los relatos de Cernuda y Artaud que Bartra cita, como la visita del primero a Xochimilco, cuando queda muy impactado por la belleza del lugar y el poder que él adjudica a la gente local: “qué ecos de sabiduría extinta, de vida abdicada, yerran en el aire. Esos cuerpos callados y misteriosos, que al paso de una barca nos tienden una flor o un fruto, deben conocer el secreto, pero no lo dirán” (apud Bartra, 1986: 88), dice el texto de Cernuda. En cambio, con Villoro estamos en una tierra inhóspita donde sus personajes tienen un aspecto más bien penoso. El tren, el vagón de madera en el cual viajan los personajes, está lleno de personas que transportan pájaros: “Predominó el olor a inmundicias animales hasta que alguien se orinó allá al fondo” (Villoro, 1999: 63). Los cuerpos “callados y misteriosos” que Cernuda describe y a los cuales adjudica un secreto trascendental no se parecen en nada a los personajes (presumiblemente también indígenas) que son descritos al inicio del cuento: “Las bancas iban llenas de mujeres de una juventud castigada por el polvo, ojos neutros que ya no esperaban nada. Se diría que habían recogido a una generación del desierto para llevarla a un impreciso exterminio” (Villoro, 1999: 63). Exterminio, sí,

en un tren, vehículo más que apropiado para esos fines, como se recordará a propósito de las imágenes icónicas de los nazis popularizadas por numerosas películas¹⁹.

Ante eso, ¿qué alivio puede ofrecer el poema en prosa de Cernuda, que describe acaso otro mundo? Que al parecer ya no existe o bien puede ser que nunca haya existido fuera de la retórica de Cernuda. O bien, ¿qué puede decir la literatura en general acerca de esos viajes idealistas al desierto? Para Pedro la respuesta está más que clara: “Julieta quiso rescatar algo de esa miseria y habló de realismo mágico. Pedro se preguntó en qué momento aquella imbécil se había convertido en una gran amiga” (Villoro, 1999: 63). No es casual, además, que Julieta sea escritora, dramaturga en este caso, como si se presentara a un colectivo, en este caso los intelectuales, como incapaz de interpretar la realidad en tanto que recurre a la pedantería²⁰ para aprehender experiencias que a todas luces lo rebasan. Para Pedro, la literatura se revela como inútil ante la miseria del campo mexicano, otrora glorificado en relatos místicos muy populares. Con contundencia, el relato empieza por desmarcarse de cualquier exotismo como elemento de belleza aun en la miseria del campo, acerca del cual se ha tejido toda una literatura. Villoro, desde luego, no es un pionero en este enfoque, en tanto que escribe después de los relatos de Rulfo y José Revueltas (por citar dos ejemplos paradigmáticos acerca de la concepción del espacio rural). Sin embargo, recordemos que una de las claves de Villoro está en la ironía como contrapeso de un período en especial solemne de la literatura mexicana. Por ejemplo, mírese lo que ocurre cuando después de describir el mal olor del tren el narrador agrega: “el viaje empezó a oler raro desde que Hilda presentó a Alfredo” (Villoro, 1999: 63).

De la misma forma que el tren, el desierto también es una muestra de decadencia, porque hay cazadores furtivos que sustraen la fauna nativa, así como los enormes cactus, que los japoneses sacan de raíz (Villoro, 1999: 70), como una suerte de *suvenir* grotesco. En busca de la droga, el protagonista se pierde en el desierto, una aventura muy distinta de los extravíos místicos de Artaud y de quienes lo han imitado en su viaje hacia los orígenes. Pedro no lleva guía y su deambular por el desierto se

¹⁹ Véase, por ejemplo, *Cosecha amarga* (*Bittere Ernte*, Alemania del Oeste, 1985), de Agnieszka Holland.

²⁰ Acerca de la pedantería, en *El perfil del hombre y la cultura en México*, Samuel Ramos analiza lo que para él es un vicio: “La pedantería es una forma de expresión adscrita casi exclusivamente al tipo humano intelectual o que pretende serlo. Se encuentra, sobre todo, entre profesores, literatos, artistas, escritores de toda índole [...]” (Ramos, 2003: 137). El desprecio del protagonista hacia su amiga se puede inscribir con precisión en el defecto del cual Ramos habla ampliamente.

convierte en una experiencia infernal que casi le cuesta la vida, aunque cifrada por un episodio que puede interpretarse de varias formas, como veremos.

Mientras está perdido en el desierto, Pedro recuerda su experiencia con el peyote de dos años antes, con Clara: “unas horas prodigiosas”, entre la alucinación, la cercanía con la naturaleza y un nuevo vínculo con su pareja (Villoro, 1999: 72); como aclaramos en su momento, Pedro y Clara buscan repetir aquella comunión a la cual creyeron llegar durante su primera experiencia con el peyote, de ahí que Pedro se embarque en lo que para él tiene un sesgo tan ridículo. Durante su exploración, Pedro da con una roca que para él tiene forma geométrica, de altar (Villoro, 1999: 74). Hay elementos, en efecto, para darle a la experiencia un cariz místico, así como un cierto tono fantástico: después de un descanso en el “altar”, Pedro se da cuenta de que está perdido y se sorprende porque no puede encontrar sus huellas; todo ellos después de una caminata debajo del sol. Cuando encuentra un botón perdido que había dejado detrás a manera de rastro recupera la “cordura” (Villoro, 1999: 75). Sin embargo, durante su travesía no ocurre nada que no pueda atribuirse a los efectos del sol, el largo ayuno que apenas se alivia al mordisquear un poco de fruta o bien la falta de agua, lo que recuerda a los recursos de la literatura fantástica decimonónica o bien de principios de siglo que tiene en “Huizilopochtli” una de sus manifestaciones: como se recordará, el protagonista del cuento de Darío consume un licor supuestamente azteca, así como un cigarrillo de marihuana antes de su experiencia de rasgos supuestamente sobrenaturales; un escrúpulo del narrador, como explicamos en su momento, que permite la ambigüedad como asidero con una interpretación racionalista del cuento de Darío; algo parecido puede alegarse aquí, aunque las visiones de Pedro no involucran a ninguna deidad prehispánica, sin perjuicio de los elementos simbólicos del relato (la piedra-altar, el animal salvaje). Para cuando se lleva a cabo el combate con el coyote, la muerte del animal (colofón de la lucha del personaje por la sobrevivencia) toma dimensiones pretendidamente épicas; pero, a los ojos de sus compañeros, la aventura no tiene ese valor, sino que es meramente un episodio repugnante, una extravagancia. Un coyote solitario y cojo, que recuerda a las manadas de animales siniestros que Darío describe solo por contraste, dado su estado lamentable. En cambio, Darío había hablado de la “siniestra música de las selvas salvajes” (Darío, 1976: 85) y “aullantes coyotes más fatídicos que los lobos de Europa” (Darío, 1976: 86). O como en el caso de Elena Garro y la “coyotada”: “Son más canijos que los tlaxcaltecas” (Garro, 2001: 85). En cambio, el coyote del cuento de Villoro ya no tiene esa grandeza de la villanía, capaz de infundir

terror, sin perjuicio de que matar al animal es desde luego un desafío para el protagonista. Pero al final, muerto el animal, solo despierta incomprensión y asco, ni siquiera una palabra de pena. Con el precedente de los lobos del gótico europeo, Darío había tratado de introducir la noción de un animal incluso más temible. Nada de eso puede percibirse en el cuento de Villoro, que desemboca en una piel muerta que ni siquiera es salvaguardada como trofeo de caza, sino que es tratada como basura.

Otros intérpretes del cuento (Castro Morales, 1997) han propuesto presentar el cuento de Villoro en la misma línea de la narrativa fantástica que hemos citado, como los cuentos de Fuentes de *Los días enmascarados* y “La noche boca arriba”, de Cortázar. El cuento de Villoro, entonces, sería la manifestación de cómo ese México soterrado de las tradiciones prehispánicas vuelve a tener vigencia, lo quiera o no el mexicano contemporáneo y pretendidamente moderno, en realidad frágil y a merced de fuerzas ancestrales que la ciencia no está preparada para comprender, de la misma forma que las costumbres burguesas de los paseantes del peyote los convierten en víctimas de un turismo poco placentero y que tiene mucho de impostura. Sin embargo, entendemos que el cuento de Villoro, lejos de afiliarse a esa tendencia que hemos descrito con sumo detalle (de Darío a Pacheco, con la participación del ensayo de Paz), lo que hace es desmarcarse, desde el momento en que la supuesta experiencia de Pedro con la otredad se puede reducir a la mera psicología y está cifrada por el humor, que no tiene un papel protagónico en los textos precedentes. También es verdad que hacia el final del texto no queda rastro de las burlas iniciales de Pedro, quien se entrega entusiasta a la operación de desollar al lobo y cubrirse con su piel, lo que se ha interpretado como una forma de emular a la élite militar de los aztecas y su parafernalia animal de águilas y jaguares (Castro Morales, 1997: 306). El supuesto entusiasmo de Pedro por esos símbolos, por ser partícipe de antiguas tradiciones (de sus ancestros, digamos), no despierta admiración sino asco. Y los personajes han ido al desierto no a sentir repugnancia de antiguas tradiciones y símbolos, sino a rendirse ante sus más que promovidas cualidades místicas, superiores desde el relativismo cultural a cualquier forma moderna de vida. El personaje no pierde sus iniciales escrúpulos irónicos, en todo caso los suspende después de una cruel jornada de hambre, sol ardiente y sed, así como la nostalgia de ciertas experiencias lisérgicas; pero eso no lo hace más respetable sino más bien el blanco de la incomprensión de sus compañeros, lo cual lo acerca, más que a la lucidez de haber percibido la “otredad”, a la autoparodia. Si además vemos “Coyote” en el contexto de la obra de Villoro, descubrimos a un adulto que se conmueve con la

apelación a tradiciones que en “La noche navegable”, por ejemplo, no son importantes ni siquiera para los más jóvenes, como hemos explicado. Es decir, no es que la razón tenga que retroceder ante los delirios como la búsqueda del peyote y sus efectos “mágicos”, sino que la ironía de “Coyote” está en el testimonio confuso de quienes se inscriben con entusiasmo al delirio y cómo se vuelven incapaces para percibirlo. Como se ve, el enfoque es completamente distinto. Se dirá que precisamente en el rechazo de los civilizados hacia la aventura de Pedro es donde está la ironía del texto (Castro Morales, 1997: 306) pero eso supone que los personajes tienen que conmovirse ante una piel ensangrentada de coyote que el personaje se ha probado como atuendo. Los “jipitecas” y “yupitecas” (como Villoro llama en una de sus crónicas a este tipo de personajes), en efecto, mostrarían así que su misticismo y su interés por otras culturas es más que nada una pretensión propia de su clase social (Villoro, 1998). Pero lo contrario, ser sensible ante el relativismo cultural y la igualdad de todas las culturas, sin jerarquías claras entre la civilización y prácticas salvajes, no es necesariamente un rasgo capaz de poner en evidencia las contradicciones de determinado grupo social.

En “Coyote”, así, el colectivo de los llamados intelectuales se desdibuja por completo cuando se le compara con quienes habrían introducido en México las ideas del arte y de la literatura como generadoras de cambios sociales y por lo tanto de gran valor en la política, como se sostiene en los años de Sánchez de Tagle y la poesía patriótica, o bien con Altamirano y su idea de una literatura capaz de formar un público culto y eminentemente nacional. Por el contrario, en 1999 (año de la publicación de *La casa pierde*) asistimos al cuestionamiento de esos ideales: quienes supuestamente tendrían que contribuir a su sostén responden más bien de forma grotesca a la figura de un educador o un “apóstol” de las letras.

El joven Héctor “La noche navegable” no es solo un personaje moderno sino contemporáneo, que sabe dar un paso al frente para plantar cara a las supersticiones que resultan tan caras para quienes lo han precedido, tanto en la ficción como en la ensayística que la analiza. Ese gesto temprano, de un autor que inicia lo que habrá de convertirse en una obra fecunda, no es para nada anecdótico. Gran parte de las interpretaciones que ha recibido la obra de Villoro parten de su postura ante ese pasado prehispánico, cuya representación, como esperamos haber demostrado, en sus múltiples variables, que van desde lo fantástico hasta lo grotesco, ha probado su complejidad.

8.5.1. La crítica de la nación

Otros estudios de “Coyote” también insisten en la importancia del contexto político para su interpretación, ya sea que se acentúe su relevancia o bien se le ponga en un plano secundario. Usandizaga (2011) remite a la crítica que en ese sentido ha hecho Jameson, para quien la parodia (que él identifica con la posmodernidad) tiene el efecto de romper los nexos con el pasado y por lo tanto fomentar lecturas despolitizadas; o bien, también refiere la postura de otra estudiosa, Hutcheon²¹, quien en palabras de la autora estaría justo en las antípodas de Jameson, el cual insiste en la parodia como mecanismo típico de la politización de los análisis literarios. Sin pronunciarse al respecto, la autora coincide con Hutcheon en ese “doble filo” (2011: 2) de la parodia, elemento que como hemos explicado antes en efecto está muy presente en “Coyote”. El análisis de Usandizaga es interesante porque según su interpretación, el cuento en efecto recurre a la parodia, aunque según ella el blanco de otro es la nación mexicana.

La autora explica que en la obra de Villoro ese interés por los temas relacionados con el ámbito prehispánico y con el debate cultural que lo acompaña no es nuevo, algo que nosotros ya habíamos apuntado antes (de hecho, por presentarse en su primer libro de cuentos, el interés de Villoro por esos temas es muy temprano). Usandizaga explica cómo el acercamiento de Villoro a esa problemática no responde a la vieja solemnidad con la cual se abordan esos temas:

[Villoro] siempre ha combinado en su literatura una cierta obsesión, a menudo ligada a imágenes prehispánicas, por releer los estereotipos de la mexicanidad de manera irónica, con temas existenciales, éticos, y hasta metafísicos. Él mismo se confiesa irónicamente una especie de mexicano profesional, desde que en el Colegio alemán era el único mexicano obligado a explicar a sus compañeros alemanes la cosmovisión prehispánica, incluidos los sacrificios (Usandizaga, 2011: 7).

La autora, no obstante, reconoce que en su aventura por el desierto, Pedro “pasa por una verdadera iniciación” y “llega a desarrollar estrategias de supervivencia (come tunas, se cura con sábila)” (Usandizaga, 2011: 8), aunque Villoro plantee que el viaje de los turistas es sumamente irónico. Ya se ha mencionado aquí que los personajes llegan

²¹ En el análisis que Villoro hace de la obra de Jorge Ibarguengoitia, “El diablo en el espejo”, hay una referencia al trabajo de Linda Hutcheon.

en un tren destartalado y lento hasta la zona del peyote, es decir, no viajan “a pie como los auténticos peregrinos del peyote” (Usandizaga, 2011: 8). Así se lo hacen saber dos cazadores furtivos, quienes también viajan en el tren y se interesan por el objetivo de Pedro y el resto. ¿Acaso van de campamento?: “Bastaba ver los lentes oscuros de Hilda para saber que iban por peyote”, escribe Villoro, mientras alude precisamente al gusto del personaje, Hilda, por la droga. Las palabras de los cazadores también tienen esa velada descalificación del peregrinaje improvisado de los turistas: “—Los huicholes no viajan en tren. Caminan desde la costa —un filo de agresividad aparece en la voz del cazador” (Villoro, 1999: 67). El patetismo de los turistas parece obvio, como lo apunta Usandizaga.

La estudiosa también consigna cómo el personaje no despierta mayores entusiasmos con su iniciación y su hazaña: “Consigue volver pero es recibido con susto, reproche, frialdad y asco por sus amigos, y en especial por Clara” (Usandizaga, 2011: 8). Sin embargo, para la autora es importante destacar que la ironía se dirige a los turistas, no a los indígenas, para quienes el ritual del peyote tendría otro sentido. Usandizaga explica cómo en efecto el viaje de Pedro alude a la antigua gesta de los indios huicholes, para quienes el peyote era una forma de trascender el mundo material y entrar en contacto con lo sagrado, en una tierra donde pululan los dioses y por lo tanto se puede entrar en contacto con ellos por medio del ritual apropiado; una peregrinación que, como le ocurre a Pedro, no excluía los encuentros con animales, como águilas y jaguares, que atacaban a los viajeros, de ahí que podamos inferir que la aparición del coyote no es casual, sino indispensable en tanto que la fórmula de los relatos míticos lo requiere. El final del viaje implicaba compartir el peyote con la comunidad, que además sacrificaba a un animal especialmente para la ocasión (Usandizaga, 2011: 8-9), en una suerte de comunión colectiva. De ahí la importancia de la escena final, con los amigos asqueados.

Ese es el pasado idealizado que es necesario tener en cuenta para comprender “Coyote”, unos ritos que no sólo se circunscriben a las tierras de los huicholes, sino que son asociados con un México exótico y desde luego prehispánico. Usandizaga explica, por lo tanto, como en “Coyote” ese México está ausente: “Esta épica y mística peregrinación es aludida varias veces en el relato como algo lejano y fugaz”, como en caso del reproche de los cazadores, alusión irónica al turismo espiritual de esta comitiva ciudadana”. O bien, se contraponen la dura realidad sin esperanza de las gentes que

encuentran en el tren con la mención banalizada al realismo mágico (Usandizaga, 2011: 9).

Usandizaga explica cómo Pedro es consciente del saqueo que llevan a cabo los cazadores furtivos y los japoneses, pero no piensa que él mismo es un saqueador del desierto, porque la apropiación de peyote está prohibida por la ley. Le parece ver un grupo de gente a lo lejos, los huicholes peregrinos, pero no está seguro; la visión le daría sentido a su visita al desierto, porque podría ser partícipe de ese ritual huichol, de esa comunión. En cambio, la autora resalta la ironía que le espera a Pedro, porque sin quererlo ni buscarlo se topa con la violencia de los ladrones de cactus (Usandizaga, 2011: 10), así como con un tiroteo, cuando él va en busca de la exaltación de su espíritu por medio de lo prehispánico.

Usandizaga describe el ritual de Pedro como “la exultación absurda de caminar con la piel del coyote desollado” (Usandizaga, 2011: 10), que por su parte Castro Morales interpreta como una referencia a las culturas prehispánicas:

En efecto, su imagen evoca la iconografía en distintas variantes: la imagen del guerrero vestido de ocelote presentando sus armas al Sol, la representación de Xipi Tótec, el dios a quien se dedicaban los sacrificios junto a Huitzilopochtli, vestido con piel humana; o la descripción de los cazadores humanos de la guerra florida revestidos con la piel de sus víctimas (Castro Morales, 1997: 306).

En todo caso, el gesto de cargar con el coyote tiene un significado para Pedro y otro muy distinto para sus amigos, aunque para Usandizaga: “Cuando [Pedro] llega está en otro estado y en otro lugar del de sus amigos, y no tiene sentido contarles su aventura. La parodia, claro, es crítica no tanto con el rito iniciático de los huicholes como con su repetición turística” (Usandizaga, 2011: 10). Como lo había hecho desde un principio, Usandizaga hace referencia a la ironía de Villoro cuando se trata de calificar a sus compañeros de generación, para quienes el gusto por el exotismo se había vuelto una moda, como el mismo escritor lo aclara en una de sus crónicas:

Al salir de la preparatoria me encontré con un tercer mito: si no todos los mayas eran genios ni todos eran pacíficos al menos todos eran mágicos. Después de varios años de psicodelia y jipismo, mi generación quedó lista para vivir de cara a los encuentros trascendentales, a los instantes luminosos que justificaran exclamaciones como “¡qué loco!” o “¡muy mágico!” Después de oír Magical Mystery Tour unas mil veces, el equivalente a tenerlo inyectado, uno estaba

dispuesto a encontrar un chamán en cada indio. En México, la Otra Realidad promovida por la psicodelia significaba un viaje al pasado: seguir las rutas sagradas de los zapotecas a Huautla y de los huicholes al Quemado, entrar en contacto con las tradiciones ancestrales que seguían latentes a pesar de los sucesivos imperios del hombre blanco. Las enseñanzas de Don Juan, de Carlos Castaneda, tuvo tanto éxito que alteró las rutas de Transportes del Norte de Sonora: cada día eran más los aprendices de brujo que iban al desierto (apud Usandizaga, 2011: 10).

Para la autora está claro, entonces, que hay una relación asimétrica entre los mexicanos pretendidamente modernos, quienes vienen de la ciudad, y los habitantes de esas zonas muy cotizadas por los turistas y sin embargo pobres. En esa marginación del indígena (innegable en México) Usandizaga quiere ver el fracaso del mestizaje, que vendría a ser un discurso de Vasconcelos:

Se presenta así una contradicción entre la liberación espiritual de unos mexicanos urbanitas y el hacerlo a costa de los otros mexicanos, sin verdadera comunicación con su mundo. Pero la representación de esta -falsa- comunicación apela en cierto modo a un relato fundacional de la nación mexicana, perpetuado en el relato de la nación mestiza en que las diferentes etnias se encuentran sin conflicto, un relato que propaga el discurso de la revolución mexicana y que Vasconcelos lleva a las últimas consecuencias en *La raza cósmica* (Usandizaga, 2011: 10)

El contraste entre Villoro y Vasconcelos demostraría que el mestizaje es un fracaso, debido a la situación lamentable en que se encuentra el campo mexicano y sus habitantes, lo cual para la autora implica un replanteamiento de la nación mexicana:

El cuento de Villoro relee irónicamente y hasta con cierta amargura, que remite a la mencionada dimensión ética, la devoración del desierto, y quizás de los huicholes, por la modernidad; la lejanía entre éstos y los mexicanos citadinos e instalados en una modernidad contradictoria pero poseída. Pues, de hecho, la ironía del relato es clara: los huicholes y los blancos pisan el mismo territorio, pero la depredación del hábitat y el desprecio de sus habitantes muestra el segundo momento, el de la devoración que ya no permite definir a la nación con imágenes integradoras (Usandizaga, 2011: 11-12).

A propósito del encuentro brutal de Pedro con el desierto y con el coyote, en el sentido de que ambos remiten a un contexto con el cual el hombre moderno

simplemente no puede convivir en armonía (solo le está dado el papel de colonizador y depredador), la autora recuerda el cuento de Borges, “El sur”, en el cual el protagonista, Dahlmann, tiene un encuentro también violento con esas viejas costumbres, en este caso encarnadas en la duelo a cuchillo de las últimas páginas, reto insalvable entre el hombre de la ciudad y el del campo (Usandizaga, 2011: 12). En ese sentido no hay conciliación que valga, igual que ocurre con el hombre urbano y los restos de las viejas culturas que él mismo ha contribuido a destruir. La autora recuerda una escena del cuento, cuando el personaje recibe un cuchillo de uno de los cazadores con los cuales el grupo de turistas se topa en el tren. Cuando los cazadores se marchan, uno de ellos le regala un cuchillo a Pedro: “—Tenga, por si las moscas”, que es precisamente el cuchillo con el cual luego se enfrenta al coyote, un arma recibida providencialmente por un hombre del desierto: «Pedro no había abierto la boca. Se sorprendió tanto de ser el escogido para el regalo que no pudo rechazarlo. Un cuchillo de monte, con una inscripción en una hoja. “Soy de mi dueño”» (Villoro, 1999: 68). Para Usandizaga, estamos no solo ante la aventura de un personaje como Pedro, quien aunque sea en un delirio tiene un éxtasis místico, sino un encuentro del hombre moderno con ese México negado que estaría en el basamento mismo de su nación, como le ocurre a Dahlmann en “El sur”, porque ambos personajes no tienen la destreza para lidiar con esas fuerzas:

La misma elección, más inconsciente en el caso de Pedro, de una pertenencia o arraigo en la parte más subalterna de la nación; la misma falta de habilidad para entrar en esa realidad y la misma inconsciencia, el mismo carácter de simulacro del contacto entre las dos partes, la misma victoria pírrica del protagonista y hasta las mismas figuras, en especial el cuchillo entregado por el lugareño. También una épica rescatada a pesar de todo como logro precario, tal vez un secreto que al personaje no le sirve, pero que cambia su destino; el relato de una epifanía irrisoria a partir de una entrada paródica de lo jerárquicamente superior en el mundo condenado. Así, el cazador del desierto que le da a Pedro el cuchillo [...], igual que el gaucho a Dahlmann, propiciará la misma acción: la entrada sacrificial en el país profundo (Usandizaga, 2011: 12).

En efecto, el cuento cobraría así un sentido crítico mucho más profundo, que no se quedaría en la burla sistemática de un cierto tipo de hombre ciudadano, deseoso de mistificaciones a las cuales se accede por medio de la renuncia pasajera de la comodidad de un tren rápido, por ejemplo. En la interpretación de Usandizaga, “Coyote” no solo se centraría en el drama ocasional de los turistas, sino en el fracaso de

un proyecto que va más allá de Vasconcelos: ya habíamos citado en este sentido la patria de Sánchez de Tagle y la nación de Altamirano. La nación de “Coyote” es un parque temático maltrecho a donde los turistas van a pronunciar frases que son lecciones inútiles, como ocurre con la referencia al realismo mágico.

Sin embargo, nosotros creemos que más que un apunte irónico acerca del fracaso del mestizaje, cuando el cuento hace referencia a esas desigualdades lo que ataca es precisamente la versión “mágica” que de esas situaciones se ha vendido, con un pueblo miserable y sin embargo lleno de tradiciones. Si Julieta, la dramaturga amiga de Pedro, no encuentra mejor forma de interpretar la miseria que contempla que con un forzado llamado al realismo mágico es porque las herramientas que ha recibido son esas: el consumo de una literatura entendida como llave para mundos mágicos, otras realidades, magias que en otros contextos son cotidianas pero que al hombre de la ciudad le serían reveladas precisamente por Artaud, por Cernuda, por García Márquez y Paz. Es la negación de las evidencias que invita a intelectualizarlo todo: ante la pobreza, realismo mágico, de la misma forma que, ante la matanza de estudiantes, Paz invoca las estructuras piramidales del presidencialismo priista. “Coyote”, más que poner en entredicho el mestizaje (con un cuento escrito en español), lo que delata son las inconsistencias en el interior de México para interpretar los problemas nacionales.

9. La identidad colectiva en el ensayo de Villoro

Las ideas de Villoro acerca de la identidad colectiva se van a dibujar de forma mucho más explícita en sus ensayos, crónicas y críticas literarias, desde el momento en que, como hemos advertido con Fazio (2010), el autor configura su programa artístico personal a partir de los elementos que destaca de otros autores, a los cuales Villoro resalta por una u otra razón. Así puede verse en el conjunto de ensayos con los cuales llama la atención acerca de la obra de diversos autores del continente y de otros ámbitos, a los cuales Villoro reivindica aunque, y ahí, creemos, está en la clave, ese interés tiene su origen en la forma en que esos escritores se enfrentan al problema de la conformación literaria del nacionalismo.

9.1. *La frontera de los ilegales*

A propósito de su análisis de “Coyote”, Usandizaga cita un texto de Villoro, “La frontera de los ilegales” (1995), en el cual dicho autor “reconoce un cambio en las referencias identitarias, que se fragmentan y se hacen provisionales, de manera que es imposible crear una imagen nítida de lo mexicano” (Usandizaga, 2011: 7). El ensayo de Villoro es una muestra de cómo procesa por medio de la escritura los complejos fenómenos identitarios a los cuales también son expuestos sus personajes, como Pedro de “Coyote” o el joven Héctor de “La noche navegable”. En este y en el resto de los ensayos de Villoro que analizaremos jugará un papel fundamental la ironía como motor, así como varios apuntes humorísticos que se van a configurar como constantes en el estilo del autor.

Como “El pachuco y otros extremos” (el primer capítulo de *El laberinto de la soledad*), “La frontera de los ilegales” se ocupa de la complejidad de las ciudades fronterizas entre México y Estados Unidos, en este caso también California, que por su gran cantidad de inmigrantes de origen hispano ofrece uno de los estados del territorio norteamericano más interesantes para la antropología, la sociología y desde luego la literatura, de ahí que Paz (quien conoció Los Ángeles antes de redactar su famoso libro) se haya interesado por esa ciudad y sus contradicciones. El texto de Villoro también se centra en la forma en que esas diferencias entre ambos países desembocan en los

consabidos cambios de patrones identitarios. Los Ángeles, nos explica Villoro, es la segunda ciudad mexicana, donde además se consumen masivamente platillos provenientes de ese país, aunque al inmigrante se le tenga temor y se le llame como a un monstruo del cine de terror: alien, “la bestia que infundió el espanto en el espacio exterior”. De ahí que Villoro asegure que la función de las aduanas no es controlar el flujo de mercancías: “lo importante es detener a la raza” (Villoro, 1995: 67).

La referencia a la criatura de *Alien, el octavo pasajero*¹, que le permite al escritor jugar con los significados del vocablo inglés “alien”, además es una de las habituales referencias a la cultura popular, que como hemos visto es una de las características de la prosa de Villoro, ya desde su primer libro; más adelante volverá a recurrir al cine en su análisis, con una película del mismo director. De inmediato, de un clásico del cine de ciencia ficción norteamericano, el autor pasa a otra de sus referencias: la frontera en Raymond Chandler, que en las novelas de este autor y en las películas de camino (*road-movies*), eran el último reducto de los “fugitivos con suficiente carisma para salvarse”, de la misma forma que en los relatos de Bioy Casares ese refugio es el Uruguay:

En los cines de mi infancia sentía orgullo de pertenecer al país que aislaba a los forajidos. Cuando el FBI o el *sheriff* del condado acosaban a un protagonista que vivía según su propio código de honor—más humano y severo que las leyes que violaba—, los guionistas recuían a su remedio favorito: la frontera (Villoro, 1995: 67).

Esa imagen de un México en el cual los fugitivos podían volver a empezar tuvo su repercusión en otros textos literarios, como el relato de Tom Wolfe que Villoro cita, *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1968), en el cual el apologista de las drogas Timothy Leary huye de EUA y funda “una especie de Club Med de la mente en las playas de Zihuatanejo”. Se construye así una imagen del México permisivo, en contraste con la férrea aplicación de la ley en el suelo norteamericano. “Del lejano oeste a los viajes de LSD, México fue visto como zona franca y permisiva. Los desertores de la guerra de Vietman solían llegar con el canónico signo de *peace and love* en el cuello y un botón en la camisa: God is alive and well and living in Mexico”. Un idilio con la ilegalidad que tuvo enormes repercusiones en el *western*, pero que tenía poco de cierto, como lo

¹ *Alien* (EUA| Reino Unido, 1979), de Ridley Scott.

revelaban los créditos finales de la película: “unos días después, la policía mexicana capturó a los criminales” (Villoro, 1995: 68).

Como se ve en “Coyote” y ahora en “La frontera de los ilegales”, México está sitiado por el mito, por todos los flancos. No es extraño que los extranjeros hayan construido por medio de las imágenes de un cine popular como pocos, el de Hollywood, un mito portentoso de una tierra de nadie donde el criminal podía campar a sus anchas, incluso en un paraíso de drogas. La justicia queda relegada a un letrero final. “La frontera de los ilegales” es muy importante porque es un texto ensayístico cuyo tema explícito no es otro que la identidad colectiva, a la manera como la habían tratado sus antecesores, de Ramos a Paz. Sin embargo, Villoro hace intervenir el humor y las referencias a películas, sin establecer jerarquías entre Ridley Scott, Chandler o Wolfe. Las citas de Paz, en cambio, provenían de la antropología y de la filosofía. Eran meditaciones necesariamente solemnes acerca de un tema elevado a la categoría de sublime. Villoro, en cambio, es mucho más mundano, porque México, con su cultura represiva, no es como nos han dicho las películas y ese despropósito precisa un balance:

La esquizofrenia entre información y comportamiento, entre la capacidad de informarse de lo que ocurre fuera y la obligación de actuar con recato hacia dentro, entre la libertad de la mirada y el control de la opinión, es una de las claves para entender los desfases y el afán compensatorio de la cultura mexicana de las últimas décadas. La angustia de estar al margen, en permanente retraso, provocó que se valoraran en exceso las imitaciones vernáculas de Hollywood, Woodstock, el cine de *nouvelle vague*, las novelas *beat* (Villoro, 1995: 68).

La frontera, de esa forma, cobra un sentido de zona de trasgresión, en tanto que de un lado los norteamericanos asumen que México es de una forma que no se corresponde con la realidad, mismo caso de los mexicanos y sus sueños de modernidad en EUA (Villoro, 1995: 68).

Así, Villoro hace una revisión de las formas en que se ha discutido el problema identitario de México: Carlos Fuentes, por ejemplo, en *Tiempo mexicano* (1971), con su apelación al mito de Quetzalcóatl como un dios que no acepta la fealdad de su rostro y huye: “Para Fuentes, en esta imagen se funda el desafío de la identidad. Mientras no aceptemos nuestro rostro en el espejo, tendremos que seguir huyendo”. Como según Paz los aztecas no tenían una noción de la otredad debido a su aislamiento, se enfrentan con los españoles como si se tratara de una parte de su cultura, aquella que fue rechazada con la huida del dios. La ironía de Villoro alcanza a Fuentes y a Paz: la guerra de

Conquista es entonces “Quetzalcóatl en busca de su segundo acto” (Villoro, 1995: 69). El siguiente fragmento es mucho más claro en su revisión irónica de la ensayística identitaria: “[...] el ensayo mexicano intenta construir la identidad nacional y estudia los signos todavía frescos de las gestas de origen (la independencia, la Revolución)”. Hay que notar que Villoro dice construir, porque la identidad cultural no se descubre. A continuación, la parodia: “Como en el café turco, la lectura de los restos tiene una función oracular: lo que queda se convierte en profecía. El pasado como explicación del futuro” (Villoro, 1995: 69). Villoro aquí se muestra implacable: Fuentes, el Martín Luis Guzmán de *La querrela de México* y Paz, nada menos que tres de los escritores más importantes del país, son reducidos a la condición de lectores del sedimento del café, una extravagancia. Sin embargo, Villoro no señala directamente a estos escritores como charlatanes o por llevar a cabo una práctica propia de la superchería, por las razones que él mismo ha expuesto: “la obligación de actuar con recato hacia dentro, entre la libertad de la mirada y el control de la opinión” y que citamos unas líneas antes como una de sus ideas de México. Decíamos antes que la identidad se construye, aunque el ensayo nacionalista tradicionalmente ha tratado de descubrirla. A continuación Villoro abunda acerca de esa idea:

Las búsquedas de símbolos atávicos, de un Ur-Zeit, tienen un común denominador: bajo las sucesivas máscaras de los aztecas, los españoles y la modernidad existe un rostro verdadero. El presupuesto de la indagación es que hay una identidad unívoca, distinguible, que nos separa del resto de los hombres, un equivalente del «alma rusa» que transmigra de los personajes de Dostoyevski a los de Solzhenitsyn (Villoro, 1995: 69).

Es decir, en la búsqueda de la identidad nacional existe el deseo de encontrar las claves de un alma colectiva. Y es aquí donde se dibuja la idea de identidad dominante entre los escritores mexicanos de la actualidad:

En la literatura mexicana contemporánea predomina una concepción pulverizada, dispersa, múltiple, híbrida, de la identidad. Resulta ocioso buscar el rostro primigenio e inmutable; al contrario, las diversas máscaras, de Tenochtitlan a Chiapas, de las caretas emplumadas de los Caballeros Aguila [sic] al pasamontañas del subcomandante Marcos, *son* identidad (Villoro, 1995: 70).

Recuérdese que en el pasado, las generaciones se enfrentaron a muerte en la defensa de determinados proyectos de país: la literatura universal de la Generación de

Medio Siglo contra los intereses de cohesión nacionalista de los narradores de la generación anterior, heredera de la novela de la Revolución, interesada en poner de manifiesto la desigualdad del campo mexicano, algo que la mancha urbana se llevó consigo. Para mostrar esas contradicciones Villoro recurre de nuevo a la cultura popular, cuando compara el rostro indeseable de Quetzalcóatl nada menos que con los replicantes de la cinta de ciencia ficción *Blade Runner*²: el dios ahora tiene un rostro múltiple, ya no tiene que salir huyendo, antes puede confundirse con todos los habitantes del país:

El dios-replicante enfrenta un territorio donde se hablan 56 lenguas indígenas, donde la Iglesia católica es cada vez más activa (en su doble vertiente de clero represor y el clero rebelde) y donde los yuppies creyeron que el Tratado de Libre Comercio era un programa de viajero frecuente al Primer Mundo. Esta multiplicidad produce numerosas identidades, todas ellas mexicanas y todas ellas provisionales (Villoro, 1995: 70).

Sin embargo, a continuación pareciera que esa diversidad se resuelve en la supremacía de la cultura de consumo norteamericana, para lo cual Villoro se vale de un silogismo: “Bienvenidos al reino de Pepsicóatl” (Villoro, 1995: 70). En su análisis del ascenso de esas nuevas formas de entender el país (o lo que queda de él), irreconocible para Altamirano, digamos, Villoro invoca la figura del escritor por excelencia de la urbe de Tijuana: Luis Humberto Crosthwaite (1962), cuyos personajes con frecuencia se enfrentan con ese espacio propicio para la contradicción que es la frontera: “No es extraño que la narrativa mexicana de fin de siglo privilegie el extremo norte del territorio para discutir tanto la influencia de una cultura que siempre parece llegar tarde como la construcción de una nueva identidad” (Villoro, 1995: 68-70). El ensayo de Villoro es de 1995, de ahí que se ubique de acuerdo con ese debate. Puede parecer

² *Blade Runner* (EUA| Hong Kong, 1982), también del director británico Ridley Scott, el mismo de la ya citada *Alien*. Como se sabe, la cinta es una versión libre de la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968), del escritor norteamericano Philip K. Dick, uno de los más importantes de la ciencia ficción, con varias adaptaciones cinematográficas en su haber. Aunque el recurso de invocar esta película es consecuente con el estilo de Villoro, en constante sintonía con los iconos de la cultura popular, la comparación no es forzada si se piensa que en ocasiones *Blade Runner* ha sido vista, entre su gran cantidad de interpretaciones, como una meditación acerca de la identidad individual. De especial interés en este sentido es el ensayo filosófico de Juan José Muñoz García, *Blade Runner: “Más humanos que los humanos”* (Madrid: Rialp, 2008). Lo mismo ocurre con las referencias de Villoro a las películas de vaqueros. En el contexto de un ensayo acerca de la identidad colectiva, la mención del *western* es oportuna en la medida de que en el seno de éste se popularizó el relativismo cultural en los años setentas, en particular a partir de la película *Un hombre llamado Caballo* (*A Man Called Horse*, EUA, 1970), de Elliot Silverstein, cinta que además tenía un origen literario: un relato de Dorothy M. Johnson, escritora adaptada en varias ocasiones al formato del *western*. Ver en este sentido Navarro (2007).

contradictorio ese debate que jubila la cohesión nacional al mismo tiempo que proclama la importancia de las identidades múltiples, formuladas nuevamente al uso de la psicología, como vimos antes a propósito de la Alemania reunificada. Ya en el siglo XXI, una agria polémica tendrá lugar entre los críticos literarios de la Ciudad de México, agrupados en las filas de la revista *Letras Libres*, de Enrique Krauze, y los escritores de la llamada Literatura del Norte, asociada con los libros que retratan la violencia del narco o bien geografías por lo general con poca presencia en la literatura nacional, como el desierto y otras imágenes ajenas a la metrópoli. El crítico Rafael Lemus publicará en 2005, diez años después del texto de Villoro, una crítica al costumbrismo de los autores del norte, como Elmer Mendoza, Heriberto Yépez y Juan José Rodríguez, mientras que elogia a otros como Eduardo Antonio Parra y el mismo Crosthwaite (Lemus, 2005a). La crítica provocó un debate en las páginas de la misma revista entre Lemus y Parra, que traemos aquí a colación como una forma de argumentar que la variedad identitaria catapultada por la literatura escrita en el norte del país no resuelve los debates acerca de la cohesión nacional, como pudiera suponerse³.

En el análisis que Villoro hace de su obra, Crosthwaite resuelve las contradicciones de la frontera por medio del violento contraste en los rasgos culturales de una nación y de su vecina. “*Do you remember Juan Escutia*”, se dice a propósito del cadete del Colegio Militar que murió en el Castillo de Chapultepec durante la invasión de los Estados Unidos a México, en 1847 (Villoro, 1995: 69).

Recursos propios de una comedia surrealista en la cual, en otro de los relatos, “La luna siempre será un amor difícil”, un soldado del siglo XVI llega al México posterior al Tratado de Libre Comercio, para terminar como el empleado de una maquiladora, irónico “Encuentro de dos mundos” en 1992, todo eso “mientras las empolvadas academias recordaban cinco siglos de Conquista (Villoro, 1995: 70). Otro relato, “Marcela y el rey”, cuenta la historia de un fantasmagórico Elvis Presley quien, de acuerdo con las leyendas urbanas, sigue vivo, así que se aparece en Tijuana, donde se enamora de la mujer del título. Cuando decide cruzar la frontera de regreso hasta su país recibe el trato de un inmigrante ilegal y es acibillado por la policía, después de que en la frontera confunde las luces de los helicópteros de la *Border Patrol* con los reflectores de uno de sus tantos conciertos en Las Vegas (Villoro, 1995: 70-71).

³ Ver en este sentido Parra (2005) y Lemus (2005b).

Villoro hace un recorrido por la obra de otros narradores de la región, como Rosina Conde (1954), quien en uno de sus libros, *Embotellado de origen* (1994), cuenta la curiosa historia de los perfumes de Tijuana, ciudad productora. O bien, el cuento “Los brothers”, de Federico Campbell (1941), incluido en su libro *Tijuanenses* (1989). El cuento puede inscribirse en la categoría de los cuentos acerca del pasado prehispánico de la cual hablamos ampliamente, desde el momento en que el protagonista sufre un cambio tremendo en su vida después de visitar Tula, la tierra de los toltecas:

Después de comprar un *souvenir* (una cariátide en miniatura), el narrador se extravía en una población miserable donde atropella a un hombre que parece salido de una caverna; acelera para salir del arrabal, quiere vencer el espacio con el movimiento. En vano: la Historia que no lo alcanzó en el bastión de los toltecas lo alcanza en el presente; el «otro» México lo perturba, devolviéndolo a su vida devastada por la soledad, al final donde, en la búsqueda de un último contacto entrañable, mete la mano en el zapato de la mujer que lo abandonó (Villoro, 1995: 71-72).

La frontera, en este caso, es psicológica: el cruce no tiene que ocurrir en Tijuana o Ciudad Juárez, sino que puede tener lugar en muchas partes (Villoro, 1995: 72). Nótese cómo Villoro habla de la “Historia” capaz de envolver al protagonista, no del mito, como normalmente ocurre en las historias trágicas que hemos citado a propósito de la influencia fatal de las culturas prehispánicas.

Daniel Sada (1953-2011), en palabras de Villoro, convierte las tierras yermas del desierto en parajes propicios para que irrumpa la modernidad, como en “Cualquier altibajo”, de *Registro de causantes* (1990), escenario de un delirante partido de beisbol en medio de una tierra semejante a esa donde se extravía Pedro de “Coyote”. Otro de los narradores que Villoro incluye en su recapitulación es Jesús Gardea (1939-2000) y su cuento “La guitarra”, con una historia en la cual el objeto del título recobra su valor simbólico en la soledad de los mineros del desierto: emula el cuerpo de las mujeres (Villoro, 1995: 72-73).

Villoro cierra su análisis de esos elementos dialécticos de la mexicanidad con el *Cristóbal Nonato* (1987) de Fuentes, distopía en la cual el autor imagina el México de 1992:

[El] año del V Centenario [...] es concebido como un futuro lejano en el que por primera vez gobierna la oposición (el conservador Partido Acción

Nacional, que debe apoyarse en el aparato priísta que durante seis décadas⁴ ha perfeccionado los métodos de la dominación burocrática) y donde se han redefinido los límites de la nación: la impagable deuda externa obligó a ceder el golfo a las Siete Hermanas petroleras y la península de Yucatán al Club Mediterráneo (Villoro, 1995: 73)

El norte de México y el sur de Estados Unidos, además, se independizan para formar Mexamérica. Villoro recuerda la rebelión chiapaneca de los neozapatistas, porque a «un año de la rebelión zapatista [de 1994] aún se espera una estrategia narrativa que reinvente nuestro borde de “abajo”» (Villoro, 1995: 73). El ensayo, así, es una reivindicación de la idea de frontera (no solo física, sino también psicológica) como estrategia contra la mexicanidad monolítica, en orden de una supuesta variedad de formas en las cuales aquella se puede descomponer en tanto que un mito. De ahí que, en las obras de Sada o Gardea, Villoro vea la apuesta por la intervención de metáforas poco usuales, lo que él llama “la mezcla de géneros y culturas” (Villoro, 1995: 74).

9.2. *Iguanas y dinosaurios. América Latina como utopía del atraso*

“Iguanas y dinosaurios. América Latina como utopía del atraso”, es un ensayo de Villoro incluido en su libro de 2000, *Efectos personales*, en el cual hace un recuento autobiográfico que se remonta a sus años en el Colegio Alemán, donde fue alumno y tuvo sus primeros conflictos con los prejuicios que suelen asociarse con la convivencia entre culturas muy diversas. “Iguanas y dinosaurios” es un texto autobiográfico escrito en la línea del anterior, “La frontera de los ilegales”, porque en él se hacen explícitas las ideas de Villoro acerca de la identidad nacional como mito a partir de una experiencia muy particular: la entrada de Villoro, desde los cuatro años, en una escuela donde se le educa en una lengua muy distinta de la suya, con todo lo que eso implica. Todo ello por instancias de su padre, el filósofo Luis Villoro, educado en Alemania. Como puede verse, desde muy joven nuestro autor se enfrenta con problemas que luego, de una forma natural, se encontrarán en su literatura bajo la forma narrativa o bien, como es el caso de “Iguanas y dinosaurios”, por medio del ensayo.

⁴ Recuérdese lo dicho aquí a propósito del mito de los 71 años de gobierno del PRI.

Villoro comienza su ensayo precisamente con el recuerdo de su llegada al colegio en cuestión, donde tiene que integrarse en un grupo formado solo por alemanes, una medida que el autor atribuye al gobierno mexicano, que de esa forma habría querido evitar el racismo y la segregación en el colegio. Así, Villoro relata una anécdota de su infancia para introducir sus ya conocidos contrastes entre una situación extravagante y las reacciones no menos extrañas alrededor de ella, hasta que semejante dinámica termina por asumirse como normal. Los ejercicios de matemáticas, como era de esperarse en una escuela de ese tipo, están preparados especialmente para lectores germanos, que poseen las referencias culturales apropiadas, como en el siguiente ejemplo que Villoro reproduce: “La abuela de Udo tiene en el sótano de su casa cinco frascos de manzanas que cultivó en su huerta. Con ellos piensa hacer *apfelstrudel*. Si para cada pastel se requiere una manzana y media y en cada frasco hay quince, ¿cuántos puede hacer la abuela de Udo?”. El ejercicio de memoria de Villoro es interesante porque trata de situarse en el punto de vista de un niño extremadamente joven enfrentado a una situación que lo desconcierta:

Además de las imposibles matemáticas, me desvelaban otros enigmas: en México las casas no tienen sótano y las abuelas no cultivan manzanas ni preparan *apfelstrudel*. La escuela logró que el conocimiento me pareciera una insuperable forma de la dificultad. Como mi primer idioma leído y escrito fue el alemán, saber algo significaba saberlo en extranjero (Villoro, 2000a: 87).

El tono de Villoro es humorístico, desde luego. Sin embargo, eso no significa que el problema planteado sea baladí; de hecho, el sentido del humor es una estrategia retórica que le permite plantear de otra forma (“ligera”, se dirá) problemas que antes recibían un tratamiento solemne. A lo largo de los ensayos de Villoro, este aportará una visión crítica de los reduccionismos nacionalistas, al grado de que propondrá (para contrarrestar el esencialismo) una identidad siempre cambiante, a la manera de Bartra, quien como sabemos rechaza el nacionalismo en todas sus formas; más tarde, con Canclini, Villoro hablará de la moda de una cultura híbrida. Sin embargo, en el mismo ensayo cuenta que la única materia que recibía en español era “Lengua Nacional”, lo cual, en el contexto de una educación germanófila tuvo consecuencias que tal vez no eran las esperadas: “Esta educación extravagante tuvo dos resultados: nada me gusta tanto como el español y detesto cualquier idea reductora de la identidad nacional” (Villoro, 2000a: 87). Llamamos la atención acerca de este fragmento para contrastarlo con otros en los cuales el autor también rechaza (aquí dice “detesto”) el esencialismo

nacional. No obstante ese rechazo radical, Villoro parece entender que la idea de una lengua como el español es incompatible con la identidad nacional en tanto que reducción forzosa.

El Colegio Alemán, cerrado durante la Segunda Guerra, había sobrevivido al conflicto internacional, cuando despertó no pocas suspicacias. Villoro ingresa a la institución en 1960, cuando en la cultura popular la épica es alimentada por las imágenes de la guerra, lo cual no excluye, como era de esperarse, la extravagancia que Villoro ha resaltado en otras situaciones. De ahí que se rumore, sin más, algo como lo siguiente: “El Colegio Alemán había sido cerrado durante la contienda por su filiación nacionalsocialista, y se hablaba de un mítico sótano en el que se guardaban archivos del Tercer Reich” (Villoro, 2000a: 87).

La composición del colegio, por lo tanto, no es el triunfo del multiculturalismo que se podría pensar. Al contrario, las relaciones con la institución se parecen más al “choque cultural”, que Villoro de nuevo registra con ironía: “Durante nueve años, mis malas calificaciones fueron toleradas por los maestros porque, a fin de cuentas, yo representaba a la sufrida raza vernácula que desconocía, no sólo el arte de transformar los sentimientos en *apfelstrudel*, sino las declinaciones del dativo y las frases con verbo al final” (Villoro, 2000a: 87-88).

Villoro se convierte, de esa forma, en uno más de los “delegados vernáculos” dispuestos en cada salón, en una suerte de intérprete de la extraña vida del Distrito Federal, en contraste con la alemana:

[...] los maestros me consultaban como si fuese un oráculo de las tradiciones populares: ¿tu abuela se frota mariguana en las piernas?, ¿es cierto que ustedes se ríen en los velorios?, ¿alguno de tus tíos saca su pistola en las fiestas y lanza tiros de alegría?, ¿por qué las sirvientas se van sin avisar, los policías piden limosna y los plomeros aciertan en el día pero no en el mes en que fueron llamados a una casa inundada? (Villoro, 2000a: 88).

En este momento hay que recordar la caracterización de lo prehispánico que marcó México durante décadas y que hemos resumido por medio de la solemnidad y la violencia brutal que la rodea, con el sacrificio humano como imagen representativa por antonomasia de las relaciones conflictivas entre vencedores y vencidos. Por eso es importante la versión de Villoro en estos asuntos, cuando toca un tema muy común entre sus antecesores, aunque desprovisto por completo de sus componentes habituales: “a los once años me sentí en la obligación no sólo de explicar sino de defender los

sacrificios humanos de los aztecas” (Villoro, 2000a: 88). Como puede verse, ya no hay rastros de la violencia ni del sino trágico que Paz y tantos otros insistieron en asociar con la identidad colectiva, porque ahora todo ese conflicto queda anegado en los prejuicios de repercusión risible que los mismos ensayos nacionalistas se encargaron de difundir. Sin embargo, con todo y que los prejuicios han sido asumidos como tales (y esto es muy importante) en el Colegio Alemán Villoro desempeña nada menos que el papel del pícaro, como le corresponde con los postulados del mito nacional. En el siguiente fragmento, el “delegado vernáculo” se da cuenta de las ventajas de hablarles a sus profesores de un México mítico como si fuera real (una operación no muy diferente de la que llevó a cabo *El laberinto de la soledad*):

Su demanda de exotismo me hizo describir una patria exagerada, donde mis primos desayunaban tequila con pólvora, mis tías se encajaban espinas de agave para castigar sus malos pensamientos y sangraban por la casa, como si posaran para Frida Kahlo, mi abuelo era fusilado en la revolución y por todo legado dejaba el ojo de vidrio con el que yo jugaba a las canicas.

«Ach so!», exclamaba el profesor al enterarse de que no había hecho la tarea porque pasé el día de muertos dedicado a comer una inmensa calavera de azúcar que llevaba mi nombre. Lo estrafalario siempre convencía (Villoro, 2000a: 88).

Todo está ahí: la sangre de Frida Kahlo (emblema de la mexicanidad ahí donde los haya), la violencia revolucionaria, el culto a la muerte y la camaradería entre el peligro. En cualquier caso, la potencia del mito es tal que funciona como vínculo para la convivencia. Se parte de determinados fenómenos, sin duda reales, para que luego el juicio quede suspendido en lo inefable, sin posibilidad de retomar los primeros para darles una explicación de acuerdo con cierta racionalidad. Es la potencia del México oscurantista cuando, convertido en un adulto, Villoro tendrá la oportunidad de ver funcionar a todo vapor la máquina de lo que él llama “patriotismos literarios (Villoro, 2000a: 88). El autor de “Coyote” se da cuenta de que la mexicanidad lo acompaña ahí a donde va. En un encuentro de escritores celebrado en Alemania, Villoro tiene que asumir como verdaderos los lugares comunes de la mexicanidad, debido al acoso de un escritor alemán, Helmut, quien lo asocia con los mitos; así, se suceden los clichés, porque el alemán cree que “América Latina es una oportunidad de ser gozosamente irresponsable” (Villoro, 2000a: 88). Además, su anfitrión cree que lo mejor es liberarse de la puntualidad y los hace esperar; los obliga a beber el tequila de una botella con

forma de pirámide y a cantar “Cielito lindo”: “fuimos presentados por Helmut con un descaro desafiante, como si Europa nos debiera la invención del chocolate” (Villoro, 2000a: 89). Para Villoro, esos lugares comunes solo desembocan en el ridículo, como lo dice textualmente, algo que el alemán es incapaz de percibir debido a la potencia de los mitos:

Cuando le dijimos que teníamos la vaga impresión de haber sido demasiado informales, nos vio con estudiado gesto guevarista y recordó que no teníamos por qué rendirle cuentas al racionalismo colonial. El público esperaba magia de nosotros. Con la mejor intención del mundo, Helmut convirtió nuestra estancia en un infierno en el que nos comportamos como los desmedidos personajes que yo inventaba en el Colegio Alemán (Villoro, 2000a: 89).

En *El testigo*, su novela central, el protagonista, un mexicano que ha vivido durante varios años en el exilio, se da cuenta de que al margen de que los contenidos de *El laberinto de la soledad* sean o no verificables, los europeos los asumen como verdaderos, de ahí que los mexicanos asuman con vigor la falsedad de ese perpetuo folclore. El ascenso de lo políticamente correcto no facilita las cosas, porque el deseo de revertir viejas prácticas colonialistas obliga a los europeos a tolerar cualquier cosa:

En aras del respeto a la diversidad, ciertos discursos postcoloniales europeos incurren en un curioso fundamentalismo del folclor. Las novelas, las películas, los grabados y las instalaciones del tercer mundo se convierten en meros vehículos de identidad nacional. En esta perspectiva, los relatos de la otredad son significativos en tanto documentos: un argentino atrapado en un elevador o un boliviano deprimido en un Kentucky Fried Chicken sólo merecen tener historia si, de manera directa o simbólica, se relacionan con el rico arsenal de «lo latinoamericano», es decir, con las prenociones de diseño europeo (Villoro, 2000a: 89).

Con Edward Said, Villoro llama a ese fenómeno la “retórica de la culpa”, como ocurre en el replanteamiento de las relaciones de dos personajes emblemáticos de ese tipo de relaciones que se han dado en llamar “colonialistas”: Robinson Crusoe y Viernes. Se condena la relación entre Robinson y su criado pero curiosamente no se espera que se comuniquen en pie de igualdad: “No se espera que Viernes haga sumas y restas más precisas que las de Robinson, sino que lo adoctrine con saberes trascendentes, desconocidos, seductoramente prelógicos” (Villoro, 2000a: 90). ¿Acaso no es esa la búsqueda de Pedro y sus compañeros en “Coyote”? Villoro no lo dice así,

aunque nos parece que cuando dice “sumas y restas” se refiere a la civilización. El pensamiento políticamente correcto no pretende hacer llegar esa civilización a los aborígenes, ya sean de la isla de Robinson o del desierto mexicano, sino asombrarse ante saberes olvidados a los cuales se les adjudica un sentido trascendente por medio del relativismo cultural. De esa forma, Villoro plantea que el eurocentrismo es en parte responsable de la construcción de los mitos de la América ignota. Hay otra anécdota personal especialmente impactante. Villoro relata cómo durante su estadía como diplomático en Berlín oriental organiza una exposición del escultor mexicano Sebastián, quien ha sido muy influido por la Bauhaus:

El director de la galería contempló los cuadros constructivistas con enorme escepticismo: «me gustan, ¿pero qué tienen de mexicanos?», preguntó. En un arranque de desesperación, dije que los triángulos aludían al arco de las pirámides mayas; los rectángulos, a las grecas aztecas, y los colores, a las direcciones del cielo de la cosmogonía prehispánica. El curador cambió de opinión: Sebastián era un genio (Villoro, 2000a: 90).

Así como en el pasado elogió las obras literarias de Crosthwaite y Sada, en esta ocasión Villoro condena la práctica de los autores de libros con historias deliberadamente exóticas, sabedores de que hay un mercado para ese tipo de publicaciones, sobre todo en el extranjero, “ante la “demanda de un arte con legítimo pedigrí latino” (Villoro, 2000a: 90). Sin embargo, no menciona a ninguno de esos autores, solo un pasaje de su novela *Materia dispuesta*, en el cual el autor parodia ese intento de los mexicanos por parecer *más mexicanos*.

La segunda parte del ensayo reafirma la lectura de la narrativa de Villoro como parte de un proceso de desmitificación acerca de las identidades nacionales, en contra de lo que el autor llama la utopía del atraso, con la cual se refiere al gusto de los europeos por visitar países donde la modernidad ha sido postergada:

Nada más sugerente en un mundo globalizado que una reservación donde se preservan costumbres remotas. Si los norteamericanos viajan a hoteles que les permiten sentir que Chichén Itzá es como Houston, pero con pirámides, los europeos suelen ser sibaritas de la autenticidad. Curiosamente, este apetito por lo original puede llevar a un hedonismo arqueológico, donde la miseria y la injusticia se convierten en formas del pintoresquismo (Villoro, 2000a: 91-92).

Ese “hedonismo arqueológico” es del Pedro y sus amigos en “Coyote”, en busca de las misteriosas retribuciones del desierto huichol. Por eso no es extraño que la

dramaturga vacacionista del cuento solo piense en recurrir al “realismo mágico” ante la miseria de los indígenas del sitio, porque semejante atraso resulta “pintoresco”:

Tanto en las guías de viaje que recomiendan no beber el agua de nuestras tuberías como en las superproducciones de Hollywood donde «el mexicano» es alguien de bigote ejemplar que se ríe mucho cuando mata a su mejor amigo, México semeja un parque de atracciones fuera del tiempo, un hirviente *melting pot*, ya olvidado por las naciones que sólo conocen las etnias y las razas por los anuncios de Benetton (Villoro, 2000a: 92).

Villoro va a prefigurar el tema de la América Hispana como un parque temático, que luego será el tema de otro de sus ensayos. También, en este texto de 2000 está el germen de *Arrecife*, una novela que publicará doce años más tarde:

Uno de los negocios más seguros del momento sería la construcción de una Disneylandia del rezago latino donde los visitantes conocieran dictadores, guerrilleros, narcotraficantes, militantes del único partido que duró setenta y un años en el poder, mujeres que se infartan al hacer el amor y resucitan con el aroma del sándalo, toreros que comen vidrio, niños que duermen en alcantarillas, adivinas que entran en trance para descubrir las cuentas suizas del presidente (Villoro, 2000a: 92).

No es común entre los escritores actuales hablar de “patria”, algo recurrente en los tiempos de Altamirano y desde luego con Vasconcelos y Reyes. Sin embargo, al final de su ensayo, después de exhibir ese catálogo de imposturas, Villoro afirma: “la única patria verdadera se asume sin posar para la mirada ajena” (Villoro, 2000a: 93)

9.3. Espectros de la ciudad de México

Al momento de analizar las ideas de Villoro acerca de la cohesión nacional, Usandizaga (2011) también cita un artículo de éste, “Espectros de la ciudad de México”, en el cual expone la importancia del relato fundacional al momento de construir la identidad nacional, esta vez ya no en la frontera geográfica de Tijuana, sino en el DF, donde por razones tradicionales se concentran los mitos de este calado, desde el momento en que en la profundidad de la ciudad se mantienen las reliquias de la antigua ciudad azteca; una imagen, la anterior, de probada efectividad literaria, como quedó claro en la genealogía que detallamos al momento de hablar de los antecedentes del

cuento “Coyote”, en particular el relato de Pacheco “La fiesta brava”. De la negación de ese pasado indígena idealizado, surge la configuración que Villoro hace de la identidad, que para él es múltiple y polisémica, como queda claro en “La frontera de los ilegales”.

En “Espectros de la ciudad de México”, Villoro de nuevo se encarga de socavar los cimientos de ese tipo de relatos, ya sea por medio del ejemplo de la fundación del cristianismo a partir de un error de traductores de los primeros libros de la Biblia, quienes habrían confundido un vocablo referido a Jerusalén con una invocación de la virgen de carácter profético, una identidad que, por lo tanto, según el relato de Villoro, es equívoca y, lo más importante, no precisa ser verificable para mantenerse en el tiempo (Villoro, 2008-2009: 1-2), como lo prueba el éxito del cristianismo y la continuidad del culto religioso en México, como Villoro lo explicará en su ensayo a propósito de la Virgen de Guadalupe y del dios Tláloc. Villoro hace una comparación del conflicto seminal de los primeros cristianos con el caso de México, en este caso el conocido mito del águila y la serpiente, tan potente que se incorporará, de hecho, a la bandera nacional, de la misma forma que antes lo había apuntado acerca de los héroes de la Guerra México-Estados Unidos. El ensayo nos interesa porque en él se evidencian los mecanismos que estarían detrás de la poética de Villoro, quien por medio de sus relatos de ficción alude al complejo entramado de México, entre el sincretismo, la multiculturalidad y el choque de culturas.

El novelista explica que la complejidad ligada a la Ciudad de México empieza por su nombre, que a su vez es el nombre del país entero. De nuevo la nomenclatura del equívoco que tendrá un papel fundacional, como en el relato cristiano. El ensayo de Villoro, como antes en el caso de la deconstrucción de la identidad nacional por medio del paradigma de la frontera y como en su momento lo diagnosticó Usandizaga, está lleno de imágenes irónicas al momento de desmitificar los relatos nacionalistas: “Todo comenzó lejos de ahí, en las húmedas cuevas de la era prehispánica, ese hueco del tiempo cuya esencia se nos escapa y encandila por lo que omite: la falta de vías de acceso crea una anterioridad absoluta, que no ha terminado de suceder porque no podemos precisarla” (Villoro, 2008-2009: 3). Destacamos, de nuevo, la imagen *subterránea* de lo prehispánico. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en los relatos de Pacheco, aquí no se hace una apología del México telúrico, en el sentido de que esa realidad oculta vendría a rebelarse contra la otra, la cotidiana, para imponer su superioridad; lo anterior queda claro sobre todo en el caso de “La fiesta brava”, donde la

víctima es un ciudadano del imperio más poderoso del mundo, como se dice en un momento.

Antes, Usandizaga había llamado la atención acerca de la abierta ridiculización que Villoro lleva a cabo al momento de poner de manifiesto las costumbres de ciertos grupos urbanos, los jipitecas y los yuppies, en sus visitas a los sitios más emblemáticos y exóticos del Tercer Mundo. En esa parodia de los yuppies, Usandizaga salvaba las costumbres indígenas, de un talante muy distinto al que los turistas aburridos pretenderían: el blanco de la ironía de Villoro está en sus mismos compañeros de generación y sus ansias de exotismo, no en las costumbres indígenas, que de cualquier forma poseerían un aura respetable, porque sus tradiciones van encaminadas a la cohesión de sus sociedades, no al capricho del turista y su deseo de alucinógenos inaccesibles. En cambio, en “Espectros de la ciudad de México” Villoro va más allá de “Coyote”, cuando somete a parodia la misma cosmogonía de los fundadores de Tenochtitlán: “De acuerdo con el mito, los fundadores perseguían una imagen para levantar su ciudad: un águila devorando una serpiente. Esta profecía visual debía ser encontrada en un sitio propicio. Se trataba, pues, de traducir la imagología en lugar de residencia” (Villoro, 2008-2009: 3).

Usandizaga cita este nuevo ensayo de Villoro en el contexto de su interpretación de “Coyote”, hay que recordarlo, como un relato que pone en duda la cohesión nacional de México, en tanto que un país con desigualdades sociales no resueltas y donde por lo tanto no es posible hablar efectivamente de una nación. En “Espectros de la ciudad de México”, después de la parodia de los aztecas y su búsqueda de ese sitio ideal de residencia, Villoro matiza la ironía con una cita del historiador mexicano Alfredo López Austin, quien habría analizado el relato de los aztecas para encontrar coincidencias precisamente con los huicholes de “Coyote”. Dice Villoro:

Alfredo López Austin ha encontrado rastros de esta historia en narraciones modernas de los indios huicholes, donde el enfrentamiento entre los animales representa la pugna del sol (el águila) por dominar el agua (la serpiente). La escena buscada por los fundadores de la ciudad condensaba una narración cargada de poder. La ronda cósmica del sol y el agua permitía la fertilidad (Villoro, 2008-2009: 3).

Así, la imagen del águila y la serpiente terminaría incorporándose al escudo nacional, “el único que incluye un acto de depredación”. Eso no evita la existencia de canciones populares que, por ejemplo, quieren reivindicar la convivencia de víctima y

victimario en la bandera nacional: “El águila siendo animal/ Se retrató en el dinero. / Para subir al nopal/ Pidió permiso primero”. La letra, nos explica Villoro, hace referencia a la extraña cortesía de los mexicanos: “El ave de rapiña solicita licencia para subir al cactus en pos de la víbora. Los descendientes de los alucinados fundadores de la ciudad requerían de una traducción más llevadera del símbolo originario: el águila mata, pero es amable” (Villoro, 2008-2009: 3).

Usandizaga ve en este relato de nuevo una confirmación de cómo seres tan disímbolos como el mestizo y el indígena no pueden convivir en una nación mexicana, como si se tratara de depredadores y presas (Usandizaga, 2011, 11), como se había advertido: “Aunque no están en buenos términos, el águila y la serpiente, fijos en la iconografía, muestran una cohabitación posible. Nuestro escudo captura el bronco instante de equilibrio donde la patria es criolla. Lo que vino después, la digestión voraz, no se menciona” (Villoro, 2008-2009: 4).

Como el tema principal del ensayo de Villoro es la Ciudad de México y sus particularidades, el novelista se centra en la arquitectura y en el urbanismo, algo que tendrá especial importancia en varias de sus novelas. Ya hemos mencionado al arquitecto corporativo que juega un papel muy importante en *Materia dispuesta*. En *El disparo de argón*, la arquitectura extravagante de la ciudad tiene su sitio en la clínica de ojos, construida a partir de ciertos motivos prehispánicos. Caso parecido es el de la más reciente novela de Villoro, *Arrecife*, en la cual un centro vacacional del Caribe mexicano remeda también la arquitectura de los antiguos habitantes de la región. En *Llamadas de Ámsterdam* (2007), el equívoco de uno de los personajes quien, sin saberlo, se refiere a la calle Ámsterdam como si se tratara de la ciudad real, permite que la historia de amor que cuenta la *nouvelle* desemboque en un final menos dramático, como una suerte de bálsamo contra el infortunio. Por eso es de gran importancia el análisis pormenorizado de “Espectros de la ciudad de México”, en la medida en que en retrospectiva hace evidentes las imágenes de su novelística como intento de desmitificar por medio de los horrores urbanísticos y la parodia, la inviabilidad de México como proyecto y su capacidad para sobrevivir a pesar de numerosos esfuerzos de autodestrucción (el ensayo es muy posterior a la publicación de las primeras tres novelas, aunque es anterior a la segunda).

Para rastrear la aparición de ese tipo de recursos en la narrativa mexicana de nuevo vamos a remitirnos a un referente de 1972, el año de la publicación del citado cuento de Pacheco, “La fiesta brava”, relato al que en repetidas ocasiones nos hemos

referido como síntesis de varios problemas planteados en la literatura mexicana. En “La fiesta brava” hay una escena en la cual el protagonista, Andrés Quintana, repara en el anuncio de una revista:

Located on 150 000 feet of Revolcadero Beach and rising 16 stories like an Aztec Pyramid, the \$ 40 million Acapulco Princess Hotel and Club de [sic] Golf opened as this jet-set resort’s largest and most lavish yet... One of the most spectacular hotels you will ever see, it has a lobby modeled like an Aztec temple with sunlight and moonlight filtering through the translucent roof. The 20 000 feet lobby’s atrium is complemented by 60 feet palm-trees, a flowing lagoon an Mayan sculpture (Pacheco, 2010: 264).

Sobre este fragmento de “La fiesta brava”, como puede verse a estas alturas fundamental en la tradición literaria de Villoro, habremos de volver más tarde, cuando comentemos las novelas citadas hace un momento, por la importancia que tiene la arquitectura en ellas. Por el momento solo queremos señalar la relación entre el ensayo de Villoro “Espectros de la ciudad de México” y ese recurso de Pacheco, quien muestra cómo las viejas glorias de la arquitectura azteca terminan por pervertirse en la arquitectura de los centros vacacionales como el descrito en “La fiesta brava”.

De ahí que en el siguiente fragmento el escritor desarrolle ese tipo de ideas acerca de los vestigios de arquitectura prehispánica y virreinal en México, en las cuales hemos puesto una especial atención dada la relevancia que tienen en las obras citadas:

Ávida de presagios, la mirada moderna suele pactar con los designios circulares del tiempo mítico. Lo decisivo es lo que regresa. Numerosos monumentos y edificios de la ciudad remiten a la cultura prehispánica. El caos cotidiano y la progresiva desurbanización adquieren así un simulacro de orden. Todo es un desastre, el autobús no llega, la calle se inunda, el asaltante está a la vista, pero una greca en una fachada alude a los fundadores del lugar. El mensaje es confuso: la patente zona de desastre establece contacto con una grandeza anterior. Esto la inserta en una lógica: pertenece a una serie trágica. La calamidad no mejora al vincularse con el pasado; sin embargo, saber que el presente es una degradación de algo superior brinda un consuelo melancólico, la nostalgia de lo que no se tuvo, la versión urbana que no fue nuestra (Villoro, 2008-2009: 4-5).

De esa forma, se suceden los despropósitos, como el remedo de pirámide y otras construcciones que no son percibidas como meras extravagancias, sino como la continuidad entre la cultura azteca y el México contemporáneo:

De pronto, una oficina piramidal con vidrios de espejo irrumpe en el trazo urbano. Poco importa que parezca un delirio futurista de Asia Menor: toda reminiscencia arqueológica puede ser vista como “nuestra”. Lo mismo ocurre con los diseños color “rosa mexicano”, tonalidad que nunca favorecemos en lo que compramos pero que una asentada retórica del gusto nos obliga a asociar con nuestra indemostrable identidad. Las grecas, los bajorrelieves, los arcos triangulares se mezclan en diseños variopintos. No están ahí para aclarar la noción de lugar, sino para sugerir, a manera de un paliativo, que el desorden nos pertenece (Villoro, 2008-2009, 5)

De esa forma, Villoro compone una terminología, que luego nos será de suma utilidad, para describir ese caos en el cual nociones naturalmente enemistadas se cristalizan en la supuesta armonía de la arquitectura del DF: “El nacionalismo ornamental se alimenta de fuerzas históricamente enemigas: basamentos aztecas, las tres cruces del Gólgota, alusiones a los caudillos revolucionarios que murieron procurando aniquilarse entre sí” (Villoro, 2008-2009, 5). Una idea, la de Villoro, que se apoya en lo dicho por teóricos, como el arquitecto austrohúngaro Adolf Loos, como más adelante lo hará con el francés Paul Virilio:

En “Crimen y ornamento” comenta Adolf Loos: “A medida que la cultura se desarrolla, el ornamento desaparece de los objetos cotidianos”. La ciudad de México refuta esta sentencia: los objetos cotidianos desaparecen pero no los ornamentos (Villoro, 2008-2009, 6).

Villoro explica cómo la ciudad de México contradice a los eruditos de la arquitectura con sus ornamentos cercanos a lo *kitsch*, en una suerte de mezcla en la cual prevalece el feísmo, en lo que a final de cuentas es un debate estético que en Villoro tomará forma por medio de la ficción:

En cualquier estacionamiento capitalino es posible hallar altares de la posmodernidad: una pantalla de televisión con una guirnalda de focos de árbol de navidad y la cabeza de un muñeco en la antena (el rasgo estético es que la televisión no funciona pero los focos sí). Sería inexacto decir que la ciudad es una galería espontánea de instaladores; los desechos reconvertidos en adornos no

están ahí para desestabilizar la mirada; pertenecen al modo clásico: aspiran a perdurar, librados de su original función efímera (Villoro, 2008-2009, 6).

De esa forma, nos parece, Villoro da con una imagen que en efecto es característica de la urbe mexicana; no de forma esencial, desde luego, aunque sumamente ilustrativa de ciertos rasgos del folclore, que en este caso remite a la basura como una forma de la decoración:

Esta apropiación espontánea del ornato se desmarca de la tradición oficial y de la estética corporativa que se prestigian al incorporar signos del pasado, pero comparte con ella la idea del deterioro como ornamento. La historia oficial apuesta por poner en piedra restos de tiempo (ruinas expés), del mismo modo en que la instantánea artesanía descubre el valor eterno de la chatarra (Villoro, 2008-2009, 6).

Villoro explica cómo el tráfico de la ciudad ha convertido un trayecto de 45 minutos en un logro, lo cual deviene otra derrota de los teóricos de la ciudad y el urbanismo: “La hipótesis de Virilio de que la ciudad moderna crece para derrotar el espacio y la posmoderna para apoderarse del tiempo ha encontrado un caso límite en México, DF. La velocidad se ha descartado del horizonte” (Villoro, 2008-2009, 7).

En su novela *Arrecife* Villoro dará un giro a su habitual retrato de un Tercer Mundo consciente de ser pintoresco, tanto así que muchas veces trata de simular ese pintoresquismo, solo que ahora será por medio de una distopía, como ya había ocurrido fugazmente en su cuento de ciencia ficción “La voz del enemigo”. A continuación, en su ensayo, Villoro sienta los precedentes de ese interés por el relato cercano a la ciencia ficción, algo que también se había prefigurado en “La frontera de los ilegales” y sus referencias al cine de terror como basamento de la cultura pop:

La necesaria renuncia al movimiento ha traído extrañas formas de vida. La utopía del pasajero detenido no consiste en imaginar el imposible desahogo del tráfico, sino que la ciudad se mueva en su beneficio. Llegará el día en que la mayoría de los habitantes estarán encallados y se vincularán a través de mensajeros capaces de correr largas distancias como los indios tarahumaras, o de repartidores de pizzas multiusos (en sus breves motocicletas llevarán un resumen del mundo, con hilo para coser y agua oxigenada). Un bastión de sedentarios donde sólo los especialistas serán nómadas (Villoro, 2008-2009, 7).

Villoro explica en su repaso de la urbe que las estatuas de los héroes han mudado de lugar en varias ocasiones, sin poder consolidarse como iconos inamovibles o

puntos de referencia a lo largo de los siglos. En ese recuento de las mudanzas de las estatuas ecuestres y las esculturas de los héroes aztecas no puede faltar la mención de la Virgen de Guadalupe como uno de los iconos, por el contrario, más estables de la ciudad, aunque su existencia haya sido cuestionada hasta por la misma cúpula eclesiástica; recuérdese que Villoro inicia su ensayo con una explicación de los equívocos del cristianismo, que no han ido en demérito de la popularidad de esa confesión. Villoro ve un caso parecido en el culto mexicano a la Guadalupana, protagonista de un continuo debate⁵ que no parece mermar los millones de personas que cada 12 de septiembre se reúnen en el DF para honrar a su patrona⁶. Paz mismo en *El laberinto de la soledad* se interesó por la Virgen de Guadalupe, en tanto que relacionada con el culto a divinidades prehispánicas y la imagen de la Malinche como madre maldita.

La otra imagen propia del DF que ha conocido la estabilidad, al no ser mudada de sitio en décadas, es el dios del agua, Tláloc, situado en el exterior del Museo de Antropología, aunque también haya dudas acerca de que en efecto es una imagen del dios: «La mole sin otros adornos que unos aros de piedra parece representar a un superhéroe de ciencia ficción. Cubierta de verdín ante un estanque de agua, tiene en la frente los restos de un graffiti. Alguien quiso escribir ahí la palabra “Tláloc”» (Villoro, 2008-2009, 8-9). Nótese la comparación de Tláloc, en realidad un dios misterioso, con las imágenes propias de la ciencia ficción, como ocurrió en “La frontera de los ilegales” y en este mismo ensayo que analizamos. A continuación, Villoro se decantará por la también llamada ficción científica para relacionarla con los patrones de su generación y de su ciudad, en un intento de vincular la confesión religiosa de los habitantes de la ciudad con el culto popular de los extraterrestres, muy difundido en México:

Mi generación recibió una intensa educación cósmica a través de la revista *Duda*, cuyo inolvidable eslogan era: “Lo increíble es la verdad”.
Moderno evangelio de la otredad, *Duda* mostraba lo cerca que estábamos tanto

⁵ De gran interés es la crítica en *Letras Libres* de Christopher Domínguez Michael (2002) sobre el libro de David A. Brading, *La Virgen de Guadalupe: imagen y tradición*, que se ocupa de esos asuntos, que puede servir también como reseña de las discusiones alrededor de la cuestionada autenticidad de la Virgen y de San Juan Diego. En ese mismo número de la revista se incluye una reseña de un libro de Miguel León-Portilla, *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el “Nican mopohua”*.

⁶ Villoro habla de nueve millones (2008-2009: 8). Las cifras oficiales de 2011 ubicaron el número de personas en cercano a los seis millones. Ver “Reportan saldo blanco en festejos de la Guadalupana”, en el diario *La Jornada*: <http://www.jornada.unam.mx/2011/12/13/capital/037n2cap>

de los sumerios como de los marcianos; el pasado y el futuro se constelaban en una trama donde sólo lo inverosímil era verdadero (Villoro, 2008-2009: 11).

De nuevo la ciencia ficción, esta vez bajo la forma de una revista grotesca que se publica todavía en la actualidad, encargada de relacionar el esoterismo con la supuesta existencia de alienígenas. Con frecuencia se dice que México es un país surrealista, fórmula que pretende abarcar este tipo de fenómenos de la cultura popular. Lo importante es ver cómo las distintas modalidades de lo literario (como pasó antes con lo fantástico en el caso de la genealogía de lo prehispánico) tienen presencia en la construcción de diversos hitos que luego cobran un carácter forzosamente identitario. Una de las cúspides de la trabazón entre la arquitectura y la ciencia ficción para dar forma a un relato cohesionador Villoro lo encuentra en el núcleo urbano de Ciudad Satélite, construida en los cincuenta:

El arquitecto Mario Pani, máximo desarrollador urbano de la época, concibió Ciudad Satélite, fraccionamiento para los capitalinos con vocación extraterrestre. La publicidad mostraba a una familia de marcianos aspiracionales recién mudados al paraíso suburbano. El arquitecto Luis Barragán y el escultor Matías Goeritz diseñaron las Torres de Satélite como un espejismo: cinco piezas romboides lograban que el concreto simulara la fragilidad del papel. El número de las torres fue elegido por un principio cabalístico. Para conciliar retóricas, se pintaron en los obligados colores “mexicanos”, logrando una traducción nacionalista, “arcaica”, de lo futurista. Este sutil artificio nos hizo sentir que ingresábamos, si no a la estratosfera, al menos a un set de la televisión japonesa.

Con el tiempo, los habitantes de Ciudad Satélite recibieron un nombre que se asociaba menos con los viajes espaciales que con una etnia: los satelucos. Como en tantas ocasiones, se asimiló la otredad alienígena al mundo prehispánico, el espacio cultural donde nadie puede oír tu grito⁷ (Villoro, 2008-2009:11).

El cierre del ensayo resume las contradicciones que Villoro ha desarrollado antes y que sirven para resumir el perfil conflictivo de la ciudad de México, de la misma manera que antes se hizo con la frontera como escape y el desierto como territorio capaz de prefigurar la modernidad:

⁷ La última frase es una paráfrasis del eslogan de la ya citada *Alien*: “In space no one can hear you scream”. Para la ficha de la película ver <http://www.imdb.com/media/rm3541932032/tt0078748>

Error de traducción, imagen devorada por imágenes, sede de falsos dioses, dirección ilocalizable, estancamiento donde todo desecho es adorno, plataforma de bienvenida para los marcianos, amanece al día siguiente del Apocalipsis, dispuesta a sacudirse la realidad para estar más allá de la desgracia y reconocer que el urbanismo es una forma de la mitología (Villoro, 2008-2009: 12).

9.4. Identidades fronterizas

Villoro insistirá en su interés por el debate acerca de la identidad cultural y sus mitos en un texto posterior a “La frontera de los ilegales”, cuyas premisas serán aprovechadas para escribir en una nueva meditación sobre el tema, el ensayo “Identidades fronterizas⁸”. El ensayo pretende estar en consonancia con las ideas del ya citado filósofo argentino Néstor García Canclini, promotor del evento interdisciplinario en el cual se dio a conocer el texto de Villoro y coordinador del libro donde más tarde fue antologado, *Conflictos interculturales* (2011).

“Identidades fronterizas”, por lo tanto, resulta de gran interés desde el momento en que fue concebido en la estela de García Canclini, a quien hay que interpretar como un filósofo cuya intervención en el debate público es posterior a Octavio Paz, desde luego, por la popularidad que las reflexiones acerca de la identidad nacional alcanzaron con este último. García Canclini ahora asume el protagonismo que antes se le dedicaba de forma casi exclusiva a Paz, o bien es uno de los numerosos intelectuales que, como Bartra, Héctor Aguilar Camín, Jorge Castañeda y Heriberto Yépez, critican el legado de la meditación acerca de la identidad nacional al mismo tiempo que proponen paradigmas alternativos, en un escenario en que *El laberinto de la soledad* no deja de ser una referencia, para bien o para mal. Todo lo anterior es reforzado por el hecho de que la iniciativa de Canclini, *Taller de Diálogos: conflictos interculturales*, en el cual

⁸ Además de su relación con el contenido de “La frontera de los ilegales”, que retoma, el nuevo texto, “Identidades fronterizas” tiene un origen muy particular: el ensayo en su momento fue la intervención del autor en un evento, *Taller de Diálogos: conflictos interculturales*, que se llevó a cabo en la Ciudad de México el 25 y 26 de junio de 2007, en el Centro Cultural España. Además de presentar su comunicación acto seguido Villoro participó en *Diálogo* con el resto de los ponentes de su mesa y el público, que también se reproduce en el libro que finalmente compiló el resultado de los dos días del evento. Villoro participó en la mesa *Literatura: cómo se narran los cruces interculturales*, donde también se contó con una ponencia de Graciela Speranza, “En construcción. Identidad y ficción en algunas novelas de hoy”. Ver para más detalles: Villoro (2011a).

Villoro dio lectura a “Identidades fronterizas”, recuerda por su organización el encuentro *La experiencia de la libertad* (1990), organizado en su momento por Paz y del cual ya hemos hablado. Sin embargo, hay varias diferencias importantes al momento de estudiar un ensayo de Paz directamente influido por García Canclini, diferencias que no se remiten exclusivamente al impacto de éste en la academia, en los artistas o como divulgador entre lectores no iniciados. Primero, hay que considerar que García Canclini no es un poeta, así que sus estudios, sin perjuicio de poder funcionar como ensayos de divulgación son producidos por un filósofo de formación académica, algo similar a lo que ocurría con Bartra, solo que éste es antropólogo. Como en el caso de Bartra, García Canclini asumirá que la escuela que él pretende encabezar tiene un talante posmoderno, por la intervención del humor en un contexto tradicionalmente solemne como es el de la identidad nacional y la reflexión que la impuso como problema trascendental en México. Volvamos al texto de Villoro, en el cual encontraremos de nuevo las claves de su escritura.

El texto de Villoro llama la atención acerca del delirante proyecto de Disneylandia, “ciudadela de plástico con habitantes disfrazados de ratones de fieltro”, donde “todo luce honestamente artificial”. Situada en una zona que alguna vez perteneció a México, en ese sitio “la realidad está de vacaciones: la Torre Eiffel es de mazapán y los cocodrilos bostezan con motor eléctrico”. El interés de Villoro por ese tipo de territorios, como lo hemos visto en el caso de “La frontera de los ilegales”, no es casual, así que podemos hablar de un proyecto ensayístico en el cual hay una constante, que bien puede resumirse en otra de las frases de “Identidades fronterizas”: los parques temáticos, dice Villoro, “exploran las posibilidades fantásticas de un entorno conocido” (Villoro, 2011a: 29). La ensayística de Villoro y sus narraciones, que como hemos visto están conectadas (Fazio, 2010), bien pueden verse como una interpretación renovada de una realidad juzgada en ciertos contextos como extravagante (la frontera de Tijuana, Disneylandia, el escudo nacional de México, *El laberinto de la soledad*), que ha superado viejas clasificaciones. En ese sentido son muy importantes las consecuencias que, como en “Espectros de la ciudad de México”, cobra la ciudad anegada por el folclore para la construcción de imaginarios, todo ello frente a un Occidente angloparlante que se asume en bloque como distinto de América Latina, de acuerdo con fórmulas como “Primer Mundo” y “Tercer Mundo”, para nada inocentes (tienen una profunda carga ideológica) aunque no desprovistas de interés. Véase en ese sentido la

siguiente afirmación de Villoro en el contexto del análisis del papel en el orbe de América Latina (como él llama a la región en su ensayo):

América Latina suele ser vista desde Europa y Estados Unidos como una reserva fascinante por su atraso, por lo que reserva de un mundo adánico, convulso, experimental, un laboratorio de 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 donde el artista opera como temerario chamán. La verdad sea dicha, también a los latinoamericanos se nos dificulta entender, o siquiera describir, los diversos mundos que llamamos América Latina (Villoro, 2011a: 29).

Apunte fundamental: América Latina en principio no tiene nada de especial, como se recordará con Bartra, quien en su repaso de las elucubraciones nacionalistas encuentra que las mismas cosas que se han dicho de un mexicano en el pasado se han mencionado como fundamentales para definir el carácter de pueblos que ni siquiera pueden ser puestos en la órbita de los latinos, como los eslavos. La clave es que ese llamado a cierto folclore surrealista como identitario en la América Hispana es solo una interpretación más entre tantas en la cual se cae al momento de pretender definir los problemas (esos sí, apremiantes, reales), que aquejan a México y otras naciones del continente. Una interpretación que termina por confundirse con el sentido común, hasta que sus costuras ideológicas pasan inadvertidas. De ahí que Hispanoamérica resulte opaca al momento de establecer cuáles son sus problemas y la forma de revertir esa opacidad sea el ensayo nacionalista que, como hemos visto, no es especialmente preciso al momento de afrontar las dramáticas situaciones que tienen lugar en el continente, ya sea porque contribuye a crearlas, a oscurecerlas o bien a desvanecerlas por medio del cosmopolitismo. En su ensayo, con la habitual ironía Villoro plantea la posibilidad de un parque temático que, construido por el “arquitecto Frank Gehry, los operadores de Walt Disney y un colegio de antropólogos [...] resumiera los tópicos «latinoamericanos», con el efecto seguro de que la realidad sería lo que quedara fuera” (Villoro, 2011a: 29).

Villoro plantea precisamente el problema de pretender subsanar las simplificaciones del tópico identitario por medio del multiculturalismo, una nueva moda que conllevaría el riesgo del relativismo cultural:

[...] nos arriesgamos a sucumbir a una ideología de la diferencia, donde la otredad se asimile sin juicio alguno y el infamante *burka* de las mujeres afganas adquiera prestigio de «traje regional» [...] El análisis de lo ajeno se ha desplazado en los últimos treinta años de la sobreinterpretación hacia una posible sobrecomprensión” (Villoro, 2011a: 30).

Más adelante, Villoro hablará con sorna de “el esplendor multi-culti” (Villoro, 2011a: 32). De ahí la recuperación de categorías que se pretendían archivadas, como civilización y barbarie, en un mundo cifrado bajo “el impulso dominante de lo global y el regreso obsesivo a la tradición. Días de mercados virtuales y fogatas que arden por los primeros dioses”. Todo lo anterior en un contexto en el cual hay un renovado colonialismo esta vez a cargo de trasnacionales, porque el “imperio de McDonalds coexiste con etnias que depuran sus mitologías”. Por lo tanto, el ensayo de Villoro está orientado a depurar la forma en la cual entendemos esos fenómenos: “[...] conviene revisar la idea que Occidente ha tenido del salvaje americano y los discursos poscoloniales que lo han transformado en buen salvaje, portador de una incuestionable diferencia” (Villoro, 2011a: 30).

“Identidades fronterizas” es interesante porque además de remitir a Canclini también incluye una referencia a Bartra, quien en sus libros se ha dedicado a desmontar el mito del buen salvaje. Sin embargo, la cita no está exenta de polémica, porque en su intento por criticar la idea de un hombre incólume que el colonialismo habría defenestrado, Bartra (y Villoro con él) desdibuja lo que se conoce como civilización, como puede verse en este fragmento de *El salvaje en el espejo* (1992), el libro de Bartra acerca del tema que Villoro cita:

El llamado proceso de civilización [...] no es, en los hechos históricos, la transición de un comportamiento salvaje hacia una conducta civilizada. La idea misma del contraste entre un estado natural salvaje y una configuración cultural civilizada es parte de un conjunto de mitos que sirve de soporte a la identidad del occidente civilizado (apud Villoro, 2011a: 31).

Sin embargo, Bartra parece referirse a *una cierta idea de civilización* que los conquistadores europeos esgrimían al momento de llegar hasta América, donde, a partir de los hechos, esa idea fue susceptible de modificarse. De cualquier forma, Villoro plantea fenómenos culturales y critica su explicación esencialista:

[Las] lluvias y las genealogías sin término de García Márquez, los dilatados lamentos en la guitarra eléctrica de Carlos Santana o la sangre que

decora los óleos de Frida Kahlo [...], que suelen ser vistos como resultado natural de una realidad desaforada: obras que dependen más de su convulso contexto que de los desafíos técnicos enfrentados por sus autores (Villoro, 2011a: 31).

Especialmente ilustrativa en este sentido es la anécdota que Villoro relata a propósito de la rebeldía de Salvador Elizondo, el autor de *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), novela emblemática en lo que respecta a la experimentación formal, escrita durante el auge del *nouveau roman* en México. Elizondo, un autor cuyas influencias más evidentes suelen ser ubicadas en el extranjero (a veces desdeñando su admiración por Rulfo), fue el protagonista de una polémica en un evento al cual asistió el mismo Villoro como espectador: “Recuerdo una conferencia a la que asistí hacia 1973 o 1974, en la que Salvador Elizondo escandalizó al precario público del Museo de San Carlos por decir que su escritura tenía más relación con Ezra Pound y James Joyce que con la cultura maya” (Villoro, 2011a: 31).

Así Villoro critica la idea de una “denominación de origen”, como la del tequila, para usarse en los contextos artísticos, lo cual obligaría a un artista a ser representativo de determinado sitio, algo con lo cual Villoro se desmarca claramente por medio de una idea de Ricardo Piglia: “las tradiciones no dependen del espacio sino del tiempo y en consecuencia reciben estímulos de diversos lugares”. Una afirmación contraria a la práctica de interpretar a Rulfo en México “como un triunfo telúrico”. Es solo cuestión de tiempo para que aparezca la referencia a los norteamericanos y sus afanes en el continente: “En la academia norteamericana abundan los cursos donde las novelas sirven de meros vehículos para entender el caudillismo, el machismo y otras «esencias latinoamericanas» (Villoro, 2011: 32). Villoro retrata el rescate de culturas e interpretaciones marginales como un intento infructuoso por desmarcarse de las simplificaciones nacionales y además manifiesta sus reservas ante la posmodernidad como tentativa de resolverlas: “el mestizaje de los significados” puede olvidar “a los burros de siempre para concentrarse en exclusiva en los burros posmodernos, pintados de cebrá en Tijuana para que los turistas se retraten con ellos” (Villoro, 2011a: 32).

De particular importancia para los asuntos planteados en esta tesis es la cita que Villoro hace de *Mito, identidad y rito: mexicanos y chicanos en California* (1998), el libro de Mariángela Rodríguez acerca de las nociones de pertenencia de los chicanos en los Estados Unidos, un colectivo muy citado al momento de plantear la pertinencia de uno u otro modelo identitario, como puede verse en “El pachuco y otros extremos”, de

Paz y su reflexión acerca de los pachucos. La experiencia límite de los chicanos, de origen hispano aunque integrados en la dinámica de los EUA, implica otras formas de concebir la mexicanidad que cristalizan en ideas en perfecta consonancia con las de Paz, de las que hemos hablado abundantemente en nuestro análisis de la narrativa Hispanoamericana posterior a Paz y deudora del *Laberinto* y su reivindicación del poder de lo azteca como culmen de la mexicanidad. Dice Villoro:

Para los chicanos, lo «auténtico» está en una etapa anterior al presente corrompido por la cultura criolla. El México contemporáneo no les ofrece una alternativa con fuerza suficiente para contrarrestar la cultura de masas de Estados Unidos. [...] los chicanos buscan «reindianizarse», establecer un contacto con el pasado que México subyugó y en cierta forma canceló. Ser «mexicano» en Los Ángeles tiene que ver con Quetzalcóatl (Villoro, 2011a: 33).

Como se ve, hay una red de relaciones entre la literatura de Villoro, sus precursores y las disciplinas humanísticas, frente al problema de la identidad nacional, que no de forma casual se concreta en un homenaje de las culturas prehispánicas. Como se recordará, el némesis del capitán Keller de “La fiesta brava”, el cuento seminal de José Emilio Pacheco, es un chicano, el descendiente de mexicanos nacido en Buffalo, quien habla un inglés perfecto a pesar de su piel morena y sus ojos rasgados, rasgos indígenas que para el sorprendido militar estadounidense deberían remitir a los tópicos del salvaje que a él le habían resultado tan útiles al momento de clasificar a México como un país bárbaro cuyas contradicciones solo podían ser resueltas por medio del exterminio, como él mismo dictamina con dureza (“habría que fusilarlos a todos”, dice). Un chicano que, en efecto, sin remitir a la hispanidad (es angloparlante) encuentra en un culto prehispánico la medida más coherente, para ser él y no Keller quien extermina a sus enemigos, pero no por medio del napalm sino en las piedras de sacrificio, el significado —brutal—que en su contexto adquiere el neologismo “reindianizarse”. Algo que además demuestra la buena salud de las premisas de Paz, vitales todavía en determinados lugares, como una de las ciudades norteamericanas más emblemáticas, Los Ángeles, al mismo tiempo la más hispanizada. Sin embargo, ante el vigor de esos procesos reaccionarios, ¿cuál es la opinión de Villoro acerca de la *reindianización*?: Así entendida, la «palabra “identidad” ya sólo denota una máscara, un gesto, un proceder transitorio» (Villoro, 2011a: 33).

Villoro, como lo habíamos indicado, afronta esta maraña de conflictos de índole cultural en parte por medio de un estudio de Canclini, *Culturas Híbridas*, cuya premisa

principal, la hibridez, es explicada de esta forma: “[...] lo híbrido se distingue de lo sincrético, lo criollo y lo mestizo en que no se trata de un hecho consumado y codificado sino de un proceso, una fusión en movimiento, con resultados aún imprevistos. Las culturas híbridas no se han asentado en la tradición; son su zona de cambio” (Villoro, 2011a: 33). Una conceptualización de la problemática que remite a la idea de Villoro de la identidad como múltiple y cambiante que había expuesto ya en “La frontera de los ilegales” y acerca de la cual insiste en “Espectros de la ciudad de México”. Todo ello no desprovisto de ironía, para ser consecuente con su estilo: la hibridez es una moda que comienza a imponerse que, de imponerse, provocaría que de la vieja rigidez de lo “auténtico” se diera el paso a lo “combinado y donde el rey de la selva será el ornitorrinco” (Villoro, 2011a: 33). El sentido del humor sistemático, como podemos ver, le permite a Villoro salvar el obstáculo de asumir completamente una de las respuestas al problema de la identidad cultural. La crítica, como hemos dicho, aparece por medio del humor, o bien transversalmente por medio de la crítica literaria, como afirmamos antes con Fazio (2010), como en la siguiente referencia a Robert Musil y a Bolaño:

Toda literatura, como observó Musil, depende de su condición extraterritorial. La extranjería es la condición normal del narrador. En su extensa saga migratoria, *Los detectives salvajes*, Roberto Bolaño recoge voces que buscan un inasequible centro de gravedad. La primera sección lleva el subtítulo de «Mexicanos perdidos en México». La frase captura de manera indeleble el irreal y genuino sentido de pertenencia del tráfugo contemporáneo. La patria es un sitio de extravío, un horizonte escapadizo, siempre extraño, que solo entrega una promesa: mañana será distinto (Villoro, 2011a: 34).

Para dar cuenta de cómo la literatura propone otras formas de debate a propósito de las identidades nacionales, Villoro comenta la obra de tres escritores en lengua española. El primero de ellos es el mexicano nacido en Tijuana Luis Humberto Crosthwaite, de quien ya había hablado en “La frontera de los ilegales” precisamente por su empleo de recursos humorísticos en el contexto del significado de la frontera para el resto de la nación mexicana. En esta ocasión Villoro abunda en uno de los cuentos de Crosthwaite que ya había mencionado brevemente en “La frontera de los ilegales”: se trata de “Where have you gone, Juan Escutia”, protagonizado por un niño de Tijuana seguidor del equipo de beisbol los Padres de San Diego, al cual puede ver jugar gracias a la cercanía de ambas ciudades. El *homerun*, el cuadranglar, es una jugada metafórica

para el niño, porque la pelota sale del estadio, como si cruzara una frontera, en una narración de gran contenido simbólico. Sin embargo, el entusiasmo del niño se acaba cuando se entera de la guerra de México contra Estados Unidos en 1847, cuando murió el cadete Juan Escutia del Colegio Militar, durante el asedio de los norteamericanos en el Castillo de Chapultepec. El personaje se enfrenta así con una contradicción:

¿Puede un descendiente de los vencidos cifrar sus emociones en el porcentaje de bateo de un equipo gringo? Que los Padres lleven un nombre en español acentúa el predominio de los invasores: la frontera actual existe porque se perdió la guerra. Bien mirado, esto es un motivo de alegría para los tijuaneños y un eterno surtidor de culpabilidad. En la geografía anterior, el lugar era un poblacho entre páramos sin gloria [...]. Sólo porque la frontera bajó hasta ahí, el terreno vale (Villoro, 2011a: 35).

De naturaleza parecida es el otro cuento que Villoro critica, ya comentado, “Marcela y el rey”, en esta puesta al día que el autor de *El testigo* hace de su análisis de la obra de Crosthwaite. Villoro agrupa a los autores por su acercamiento poco ortodoxo al análisis de la cuestión nacional, como antes había pasado en el caso de Fuentes, Daniel Sada, Rosina Conde, Federico Campbell y Jesús Gardea, solo que en esta ocasión también incluye autores que no se circunscriben solo a México, como el caso del venezolano Ibsen Martínez (1951), de quien comenta una obra de teatro satírica, *Humboldt & Bonpland, taxidermistas*, que retrata al viajero Alexander von Humboldt como un fraude, porque habría falseado los resultados de sus exploraciones para satisfacer el ansia de novedades de sus mecenas: el investigador asume convertirse en un cazador “de inconsistencias” (Villoro, 2011a: 37), porque las expectativas que despierta América son muy altas: “[...] Humboldt transforma una realidad desordenada —a un tiempo ~~común~~ y compleja— en un espectáculo para la mirada ajena. La experiencia del exotismo pasa por un sutil microscopio: las rarezas no provienen de las observaciones sino de su interpretación” (Villoro, 2011a: 38). La obra de teatro de Martínez se inscribe, así en esa heterodoxia americana que presenta el exotismo no como una realidad intachable sino como una versión amañada.

No es muy diferente el caso del argentino César Aira (1949) y su libro *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000), cuyo personaje central es otro ilustrado decimonónico, en este caso el paisajista Johann Moritz Rugendas, también notable viajero por la América ignota en la cual, a diferencia de Humboldt, él si encuentra especies que lo maravillan. La gran revelación, sin embargo, no llega por medio de la

magia de un animal desconocido, sino por medio del impacto de un rayo: entonces se integra como nunca antes con los indígenas del sitio, pero solo para descubrir que su experiencia no es transmisible.

Villoro explica que las obras de los escritores hispanoamericanos citados, con “sus historias de equivocaciones culturales son el punto de partida de una estética. Lo que fracasó como explicación de una realidad ajena abre una fecunda ruta de exploración personal” (Villoro, 2011a: 40). Una afirmación que, sin problema alguno, se puede hacer extensible al mismo Villoro.

9.5. “Mezcal”, dijo el cónsul

«Algún día encontraré una tierra corrompida hasta la ignominia, donde los niños desfallezcan por falta de leche, una tierra de desdicha e inocente y gritaré: “Me quedaré aquí hasta que éste sea un buen lugar por obra mía.”», escribe el joven Dana Hilliot en *Ultramarina* (1933), la novela de Lowry que sirve para el epígrafe de *Arrecife*, al mismo tiempo que funciona como declaración de intenciones. A lo largo de sus páginas veremos sobre quién cae la responsabilidad de tratar de salvar lo que queda de ese sitio que representa lo peor de México. La cita de *Ultramarina* ya había aparecido en otro texto de Villoro, el ensayo «“Mezcal”, dijo el cónsul»⁹, incluido en *De eso se trata* (2007), un autor que le servirá a Villoro para vincularse con otro paradigma: el del artista fracasado en un ámbito que poco tiene de propicio para que se desarrolle su oficio:

Encandilado ante las posibilidades que la vida y el arte ofrecen para arruinarse, Lowry comentó en una carta a propósito de Melville: «Por alguna razón, su fracaso ejercía en mí una fascinación absoluta, y me parece que desde muy temprana edad estuve determinado a emularlo de cualquier modo posible». No hay duda de que cumplió su propósito de modo sobresaliente (Villoro, 2008a: 256).

⁹ Un fragmento de este ensayo, “Un buen lugar por obra mía”, será utilizado en el diario argentino *Página/12* para anunciar la publicación de *Perseguido por los demonios. Vida de Malcolm Lowry (Pursued by Furies)*, la biografía escrita por el inglés Gordon Bowker (también biógrafo de Joyce) y publicada en México por el Fondo de Cultura Económica. El texto de Villoro iba acompañado por otro de Martín Amis, “El genio de la botella”, publicado originalmente en inglés (año de la aparición del libro de Bowker) y luego recopilado en la antología *La guerra contra el cliché (The War Against Cliché)*, 2001. Hay edición en español de Anagrama, aparecida en 2003). El ensayo de Amis es citado por Villoro al final del suyo. Para más detalles ver la edición del 7 de diciembre de 2008.

Tony Góngora, el protagonista de *Arrecife*, no está en el centro vacacional La Pirámide para ser un artista, sino para encargarse de una extraña tarea: musicalizar el enorme acuario que hay en el hotel. La novela se detiene en la psicología del personaje y en sus recuerdos inconexos de su época de músico, cuando tuvo la oportunidad de ser famoso y la desperdició, de ahí que el libro registre ciertos triunfos más bien fugaces. Ya hemos explicado, con Fazio (2010), que en las palabras de Villoro acerca de otros escritores encontramos la configuración de su programa artístico, de ahí que ahora nos detengamos en Lowry a iniciativa del mismo Villoro y su cita explícita del escritor inglés. Guiados por Villoro vamos a atender el género de *Bajo el volcán* y los otros libros de Lowry para ver de qué forma al describir y analizar los intereses de éste Villoro hace también referencia a la novela que nos ocupa, *Arrecife*, caso del siguiente fragmento, que ahonda en ese paradigma del artista fallido en un ambiente poco favorecedor:

Todos los libros de Lowry son *Künstlerromane*, novelas de artistas. Sus héroes enfrentan el enigma de la creación, pero lo decisivo (y ésta es su mayor deuda con Grieg) es que actúan en escenarios muy poco culturales (el barco de Ultramarina, el hospital de Bellevue en *Piedra infernal*, la fiesta popular del Día de Muertos en *Bajo el volcán*, el viaje sin dinero en *Oscuro como la tumba*). Lowry contrasta la sofisticada formación de sus protagonistas con un entorno crudo, aunque determinado por claves intrincadas. Los tres epígrafes de *Bajo el volcán* se refieren a la grandeza del hombre, pero las palabras de Sófocles, Bunyan y Goethe son ecos que se pierden en el paisaje. Geoffrey Firmin no quiere, como pide Goethe, esforzarse en pos de su liberación. Lo suyo es el abismo asumido. Esta voluntaria inmersión en el infierno lo pone en contacto con el poderío de la naturaleza y fuerzas trascendentales ajenas a la cultura que lo ha formado. Su destrucción es también una búsqueda de sentido, un bárbaro aprendizaje (Villoro, 2008a: 263).

Estamos en el camino, además, de los escritores que citamos al momento de analizar a Bartra, Cernuda, Artaud y tantos otros que Villoro se encarga de citar de forma detallada, escritores marcados por su visita a México, tierra mística y bárbara ante sus ojos:

No podía haber profecía más exacta del sufrimiento y la belleza que Malcolm Lowry encontraría en México. Como D. H. Lawrence, Hart Crane, Graham Greene, Jack Kerouac, William Burroughs, John Reed, Evelyn Waugh,

André Breton, Antonin Artaud, Aldous Huxley, Ambrose Bierce, Paul Morand, Italo Calvino, Joseph Brodsky y tantos otros, Malcolm Lowry llegó a México en pos de oráculos salvajes (Villoro, 2008a: 265).

Luego vamos a ver cómo en *Arrecife* hay una referencia directa a Burroughs y el asesinato de su esposa, un asunto del cual Villoro se ha ocupado en un ensayo, como lo dijimos en uno de los capítulos anteriores. Acerca del autor de *Bajo el volcán*, Villoro agrega: “Seguramente, Lowry se las habría arreglado para sufrir igual en Suiza, pero no hay duda de que México contribuyó de manera específica al deslumbramiento y al desplome que buscaba”, dice Villoro a propósito de la autodestrucción de Lowry, un inglés en un país donde esa nacionalidad no era muy popular en aquellos años, después de la expropiación petrolera: «“estamos –moralmente, claro– en guerra con México”, dice en *Bajo el volcán*», explica Villoro.

En la novela abundan las descripciones sobre el esplendor del paisaje mexicano, la grandeza del muralismo, la peculiar hospitalidad de la gente sencilla, pero el país no deja de ser amenazante. «México es paradisíaco e indudablemente infernal», le escribe a Jonathan Cape [su editor]. A un amigo le confiesa: «México es el sitio más apartado de Dios en el que uno pueda encontrarse si se padece alguna forma de congoja; es una especie de Moloch que se alimenta de almas sufrientes» (Villoro, 2008a: 266).

Lowry fue señalado por su delirio de persecución, nos cuenta Villoro, de ahí que nos parece haya que relativizar su visión de México, un país lleno de espías y de gente interesada en perjudicarlo, como lo dictan las cartas del autor que Villoro cita: habla de “una ciudad llena de perros y de espías” (Villoro, 2008a: 266). O bien, juicios como el siguiente, a propósito de la fisonomía de los indígenas:

Experto en acusaciones indemostrables, Lowry asegura que su edición de *La machine infernale* y sus lentes oscuros le han sido robados por un indio mixteco; en su afán de precisar agrega un dato casi inverosímil: el indio tenía barbas. Detenido con frecuencia por sus borracheras y su carencia de dinero y documentos, Lowry padeció un asedio que su mente refinó con minucioso masoquismo (Villoro, 2008a: 266).

Villoro describe así la percepción que tenía Lowry acerca de los mexicanos, que no se aleja mucho de lo que Paz diría apenas tres años después de la publicación de la novela central del autor inglés:

Muchas veces, se sintió rodeado de verdugos como los que ultiman a su protagonista. Cuernavaca aparece en la novela como un Gólgota elegido. Amabilísimos y violentos, los mexicanos toleran la excentricidad de los extraños hasta que un quiebre de la fortuna les permite tratar a los desconocidos como se tratan a sí mismos y los naturalizan con un asesinato (Villoro, 2008a: 267).

En este ensayo, el mismo Villoro, reticente, como hemos explicado, a los mitos de la identidad, parece ceder ante el poder que estos son capaces de convocar: “En *Bajo el volcán*, también Geoffrey Firmin busca una meta en el descenso; expulsado del paraíso, cae en la selva oscura de Dante, junto a un perro, como el que acompañaba a los aztecas al inframundo” (Villoro, 2008a: 268).

En otras ocasiones, Villoro aclara los malentendidos que Lowry, debido a sus intrincadas obsesiones personales, se encargó de difundir, como la idea de que en el México de entonces estaba prohibido ayudar a los heridos, como se concluye en una escena de la novela: “Lowry estaba convencido de que en México era un delito ayudar a los heridos. Como en tantas ocasiones, buscó la peor explicación para la realidad. No es que la ley prohibiera tocar a los heridos, sino que con frecuencia la indolente policía arrestaba a quien se hallaba más cerca” (Villoro, 2008a: 269). De cualquier forma, el folclore y el despropósito que luego Villoro verá en los retratos literarios de la frontera ya está en la Cuernavaca de Lowry, a la que no por casualidad el protagonista se refiere por su nombre indígena, *Quauhnáhuac*. Dice Villoro:

Estamos en Cuernavaca, donde el más eficaz veneno para insectos se llama 666, como la bestia del Apocalipsis [...]; las estampillas de correo muestran a unos desmedidos guerreros aztecas que lanzan flechas contra el sol; un mendigo confunde a Firmin con el más célebre de los forasteros: Jesucristo; los zopilotes planean en el cielo en espera de una carroña por venir; la rueda de la fortuna gira al revés, y el cónsul piensa en transportar un cadáver por exprés (Villoro, 2008a: 270).

Parece más correcto afirmar que en México Lowry se da cuenta de que en esos rasgos culturales luego querrá verse cada vez con más insistencia el México más auténtico, con todo y sus imágenes más terribles: “Los buitres negros, las barrancas de Cuernavaca adonde va a dar el drenaje, la estratégica presencia de armadillos, perros y alacranes, el juego de las jaulas en la feria, indican que la realidad está peligrosamente de acuerdo con los más sutiles delirios del Cónsul” (Villoro, 2008a: 270). En uno de los capítulos se menciona la ciudad de los tlaxcaltecas, quienes traicionaron a los aztecas

durante la Conquista, de ahí que el sitio “anticipa a los traidores que asediarán a Firmin” (Villoro, 2008a: 270)

No es extraño que el cónsul Firmin encuentre su destrucción en un país que a los ojos del cónsul es incapaz del altruismo, está plagado de espías monstruosos y resulta una trampa particularmente efectiva: «Como en *La máquina infernal* de Cocteau, que Lowry vio en un teatro parisino en dos funciones seguidas, todo parece dispuesto para “el aniquilamiento matemático de un hombre”». De ahí que los personajes de la novela hablen de un “paraíso degradado” después de reconocer las enormes bellezas naturales del país, porque “ahí las nociones de cielo y purgatorio son intercambiables” (271), que es algo que podría haberse escrito acerca de otra ciudad de nombre indígena, la Kukulcán de *Arrecife*.

9.6. Burroughs: El espíritu de Saint Louis

“El espíritu de Saint Louis” es el nombre del ensayo que Villoro dedica a otro visitante de las tierras mexicanas, William S. Burroughs, cuya relación con el país no es menos conflictiva que la de Lowry. En la versión original del ensayo, aparecida en el suplemento cultural *La Jornada Semanal*¹⁰ en 1996, Villoro acompaña el texto de una nota introductoria¹¹ en la cual se explica el interés que tiene Burroughs para la cultura mexicana: un año antes se había presentado el libro de Jorge García Robles *La bala perdida: William S. Burroughs en México, 1949-1952* (1995), que Villoro comenta en su ensayo. La investigación de García Robles no era una excepción, como lo aclara Villoro en la nota, porque ya desde los sesentas el llamado “profeta del *beat*” había sido leído por Salvador Elizondo, de la misma forma que Octavio Paz había señalado los vínculos entre la generación de Jack Kerouac y sus compañeros con el surrealismo, muy influyente en la obra del poeta mexicano. Villoro recogería el ensayo acerca de Burroughs en *Efectos personales* (2000), de ahí que ahora lo comentemos en el contexto de la paradoja que plantea Lowry en su obra: los artistas europeos y norteamericanos son atraídos por el misticismo que se asocia con México, para luego descubrir que no es precisamente el sitio más idóneo para el desarrollo de su oficio. En el caso de

¹⁰ El ensayo se publicó en el número correspondiente al 25 de febrero de 1996 del suplemento, que Villoro editaba por aquellos años (entre 1995 y 1998) para el periódico mexicano *La Jornada*.

¹¹ Ver *La Jornada Semanal* en <http://www.jornada.unam.mx/1996/02/25/sem-villoro.html>

Burroughs vamos a ver que la fascinación del poeta más bien tiene que ver con la impunidad y la corrupción de ese país, algo que finalmente termina por hastiarlo. En *Arrecife* vamos a descubrir que la referencia a Burroughs tiene que ver no con su trabajo como poeta y novelista, sino con el famoso episodio del asesinato de su esposa, Joan, algo de lo que logra evadirse gracias a la corrupción que impera en México, “un infierno transitable”. Como explica Villoro: Burroughs «alcanzó un abismo a su medida en un país donde todo ocurría “sin justificación”, y el tequila y los sobornos suavizan la desagradable realidad», leemos en “El espíritu de Saint Louis” (Villoro, 2000a: 162)

La bala perdida, el texto de García Robles, le interesa a Villoro en la medida en que compendia la visita de Burroughs ya no por un paraíso en donde la utopía se hubiera concretado, sino por un lugar que se distingue por su corrupción. Burroughs va a ser uno de los pocos desengañados que, con sus duras declaraciones a propósito de la faceta más polémica del país donde vivió varios años, elabore un juicio que no se entretiene en el mito:

Entre otras cosas, *La bala perdida* es un documento imprescindible sobre la corrupción mexicana. El propio Burroughs contribuye al volumen con “Mi personaje inolvidable”, un texto sobre Bernabé Jurado, cuyos méritos en la ignominia redefinen palabras como “impunidad” y “abogángster”. Después de la muerte de Joan, el licenciado Jurado sacó a Burroughs de la cárcel en sólo trece días y lo llevó a la Cantina de La Ópera como una prueba ambulante de su talento para pasarse la ley por los huevos (Villoro, 2000a: 163).

Este personaje real, Bernabé Jurado, será una de las referencias de *Arrecife*. Burroughs, defendido por un abogado sin escrúpulos, constata de primera mano hasta dónde puede llegar la descomposición de México:

La bala perdida registra una paradoja extrema del intercambio entre México y Estados Unidos: un descastado de la cultura norteamericana, un *outsider* perseguido por ligas de la decencia y comandos antinarcóticos, encuentra un espacio de libertad en México, no porque la sociedad de la época fuera más tolerante, sino porque era suficientemente corrupta para que los doscientos dólares mensuales que recibía de su familia compraran un destino favorable (Villoro, 2000a: 163).

El autor de *El almuerzo desnudo* va a mostrar cómo su idea de México se modifica desde una inicial y poco duradera emoción hasta sus juicios finales, todo ello en la correspondencia que mantiene con sus amigos los *beatniks*:

En sus cartas a Jack Kerouac y Allen Ginsberg, Burroughs revela un ingenuo entusiasmo inicial por México, el reino de fábula donde la droga es barata, los toros embisten con bravura en el ruedo, todo mundo lleva su pistola al aire y le dispara a quien quiera detenerlo. Poco a poco, su visión se vuelve menos idílica, más comprometida y real; una carta a Jack Kerouac, de 1951, registra en tono casi épico los ambivalentes estímulos de su país de adopción: “México no es sencillo ni festivo ni bucólico. No se parece remotamente a una aldea franco-canadiense. Es un país oriental en el que se reflejan dos mil años de enfermedades y miseria y degradación y estupidez y esclavitud y brutalidad y terrorismo físico y psicológico. México es siniestro y tenebroso y caótico, con el caos propio de los sueños. A mí me encanta” (Villoro, 2000a: 163-164).

Ya hemos hablado de “Coyote”, el cuento de Villoro que toma distancia del México telúrico por medio de las formas de lo cómico. Complementario de esa narración resulta este ensayo que citamos, en la medida en que se dedica a criticar la postura de los biógrafos de Burroughs, quienes insisten en proponerlo como el parangón de la drogadicción trascendente:

Aunque Burroughs insista en que la adicción es una enfermedad surgida del tedio, nunca faltan críticos dispuestos a verlo como explorador trascendente. La biografía de Eric Mottram, *William Burroughs: El álgebra de la necesidad*, es uno de los numerosos ejemplos de esta beatificación; en la hagiografía de Mottram, el protagonista no “toma” drogas: “experimenta” con ellas (Villoro, 2000a: 165).

Un mito que Villoro propone desmontar de nuevo por medio de las formas de lo cómico, que estarían presentes como una muestra de “la innegable comicidad de Burroughs es una de las virtudes que suelen ser soslayadas por quienes buscan en él a un gurú” (Villoro, 2000a:166). Una afirmación en la cual Villoro insiste para además clasificar a Burroughs como positivista: “En sus tiempos de adicción, el positivista William Burroughs repudió el peyote y los hongos. La expansión de la conciencia y los ritos de paso estaban fuera de sus coordenadas. En una carta a Ginsberg, escribió: “el misticismo es sólo una palabra; en todos los niveles de la experiencia sólo me interesan los *datos*” (Villoro, 2000a: 168)

10. El rechazo del México telúrico

10.1. *El disparo de argón*

Partimos, entonces, del rechazo explícito de la idea del México telúrico en los cuentos y los ensayos de Villoro que hemos citado, para ver ahora de qué forma semejante problema es tratado en su novelística, a partir de su primer proyecto en este sentido, *El disparo de argón*. Vamos ahora a analizar lo que la crítica ha dicho acerca de este libro, que se distingue por su estructura policiaca, que sin embargo queda rebasada por el planteamiento de una anécdota delirante. En “*El disparo de argón* by Juan Villoro: a Symbolic Vision of Power, Corruption and Lies¹”, Tim Havard se encarga de estudiar esta novela que ahora nos ocupa y su acercamiento tiene mucho que ver con lo que hemos afirmado hasta ahora:

During the 1990s, many Mexican novels displayed an interest in the question of social and political change, explicitly linking the contemporary Mexican novel to the discourse of transition to democracy which had taken hold in the previous decade. However, despite the apparent “miracle” of 2000, when there was finally a change of party in national government and the right-wing PAN broke with 71 years of PRI rule, events surrounding the last presidential election suggest that perhaps little has changed. The pervasiveness of corruption in the political sphere and the public’s lack of confidence in official institutions have come ever more clearly to the fore in the wake of the 2006 presidential election and serve to highlight the pervasiveness of corruption in the political sphere and the public’s lack of confidence in official institutions² (Havard, 2007: 99).

¹ *Power, corruption & lies* es el nombre del disco de un grupo inglés de música electrónica, New Order, editado en 1983. Como se sabe, las referencias a la música popular y otras manifestaciones artísticas son muy propias de la retórica de ese tipo de estudios. Más adelante en su artículo, Havard hablará expresamente de la postmodernidad como su basamento ideológico.

² «Durante los noventa, muchas novelas mexicanas mostraron interés en la cuestión del cambio político y social, vinculando explícitamente la novela mexicana contemporánea con el discurso de la transición a la democracia que había tenido lugar en la década previa. Sin embargo, a pesar del aparente “milagro” del 2000, cuando hubo finalmente un cambio en el gobierno nacional y el PAN, un partido de derecha rompió con el mandato de 71 años del PRI, los eventos que han rodeado la última elección presidencial sugieren que quizás poco ha cambiado. La persistencia de la corrupción en la esfera política y la falta de confianza del público en las instituciones oficiales han salido al frente con mayor claridad en la estela de la elección

Lo que nos interesa resaltar aquí es la forma en la cual la novela de Villoro es la contrafigura de un mito especialmente oscurantista: la llamada “transición a la democracia”, cristalizada en la figura de Vicente Fox, el candidato ganador en las elecciones del año 2000. Nótese la implantación política de la lectura de Havard, quien enfatiza la pervivencia de la corrupción (patente en los caóticos resultados de la elección de 2006) y la forma en la cual se convirtió en el tema de la novelística mexicana de la época, lo cual sitúa a Havard en las mismas coordenadas que Ruisánchez: *El disparo de argón* es una novela coyuntural, en la medida en que su aparición está en sintonía con cuestiones de mucha actualidad en el aspecto socioeconómico del México de la época:

In this scenario, the 1991 novel by Juan Villoro, *El disparo de argón*, can be fruitfully read for its continuing topicality and relevance given its provocative reading of certain social and political themes that continue to dominate Mexico’s social and political panorama³ (Havard, 2007: 99).

Es decir, *El disparo de argón* es una versión literaria del México reciente, desde que se encarga de contribuir a poner en evidencia un mito oscurantista, la bonanza económica (y política) que habría de traer consigo el neoliberalismo. Havard además está interesado en analizar la transición de la novela mexicana moderna:

At the same time, the novel offers an opportunity to consider a number of aspects of style and technique in the contemporary Mexican novel. This opportunity arises as the novel seeks to adapt itself to this reality and breaks with pervading ideas concerning the nature of the Latin American novel in general and the Mexican novel in particular. Such a situation obliges us to consider the relation of the contemporary Mexican novel to discourses of Modernism and Postmodernism, and in particular the abandonment of a totalizing discourse in favor of a focus on more intimate and fragmented fictions. In all of these areas of analysis the idea of transition is dominant; the political transition to democracy and the literary transition to the *post-avant-garde*, and in both we

presidencial de 2006 y sirvió para poner en evidencia la persistencia de la corrupción en la esfera política y la falta de confianza en las instituciones oficiales» (La traducción, a menos que se indique lo contrario, es nuestra).

³ “En este escenario, la novela de 1991 de Juan Villoro, *El disparo de argón*, puede ser leída de forma fructífera por su persistente contemporaneidad y relevancia, debido a su provocativa lectura de ciertos temas sociales y políticos que continúan dominando el panorama social y político de México”.

also face the possibility that these transitions have yet to run their course⁴ (Havard, 2007: 99).

Como ya se ha indicado con anterioridad, Villoro no es el único escritor mexicano cuya obra es susceptible de interpretarse en ese sentido. Durante años Fuentes mostró, en obras como la ya citada *La región más transparente* (1958) o bien *La muerte de Artemio Cruz* (1962), las contradicciones del PRI nacionalista, igual que lo haría más tarde con el PAN y el régimen de Fox en *La silla del águila* (2003). En este sentido se han expresado analistas de la literatura de la época, como Pereira, para quien el libro de Fuentes “constituiría una especie de síntesis narrativa de muchos de los puntos de vista de Jesús Silva Herzog y Daniel Cosío Villegas sobre la Revolución Mexicana, como una revolución traicionada o institucionalizada, como una revolución esencialmente usurpada por un pequeño grupo contra la gran mayoría” (Pereira, 1995: 198). Sin embargo, la deuda radicaría precisamente en la característica que a continuación Pereira atribuye a Fuentes, es decir su cercanía con las premisas de Paz acerca del ser mexicano. Como hemos explicado, Villoro está lejos de suscribirlas.

Hay muchos otros ejemplos, a fin de cuentas la mexicana es una narrativa de preocupaciones que con mucha frecuencia remiten a problemas sociales. Sin embargo, como se ha insistido aquí, las situaciones humorísticas lo sitúan más cerca de novelas como *Los relámpagos de agosto* (1965), que precisamente parodia los orígenes de la hegemonía priista o la obra de teatro *El atentado* (1963), que relata la muerte del presidente Álvaro Obregón a manos de un cristero, José de León Toral. La total falta de gravedad con la cual Jorge Ibarguengoitia narra las desventuras de un grupo de jefes militares durante la Revolución Mexicana, o bien la puesta en escena de un crimen político, lo identifican de pleno como un escritor plenamente interesado en la revisión en clave humorística de su país, lo cual incluye los momentos más solemnes o intocables. Es precisamente su trabajo el que inspira a Villoro algunos de sus mejores momentos. Havard también insiste en la importancia que tiene Mesoamérica y el pasado

⁴ “Al mismo tiempo, la novela ofrece una oportunidad para considerar un número de aspectos de estilo y técnica en la novela mexicana contemporánea. Esta oportunidad emerge en tanto que la novela busca adaptarse a esta realidad y emerger con ideas permeadas acerca de la naturaleza de la novela latinoamericana en general y la novela mexicana en particular. Una situación así nos obliga a considerar la relación de la novela mexicana contemporánea con los discursos del modernismo y el postmodernismo, y en particular el abandono de los discursos totalizadores a favor de una concentración en ficciones más íntimas y fragmentadas. En todas estas áreas de análisis la idea de transición es dominante: la transición política a la democracia y la transición literaria a la postvanguardista, y en ambos casos enfrentamos la posibilidad de que estas transiciones sigan su curso”.

indígena que entra en conflicto con la renovación de la modernidad, al mismo tiempo que aporta otras cuestiones no menos interesantes:

The decision to recreate Mexico City from a fragment is to a great extent determined by the impossibility of capturing the nature of such a megalopolis in a novel, a project undertaken by Carlos Fuentes in *La región más transparente* from 1958. At that time, Fuentes offered a vast mural of the city incorporating its diverse social strata in which the capital itself was the protagonist. The most ambitious novel of Mexican literature at the time of its publication, Christopher Domínguez considers it the culmination and development of many of Fuentes' obsessions, in particular the duality of modern and pre-Hispanic Mexico. It is also a novel that reflects the determination of Fuentes, as would later be the case with his fellow Boom writers, to offer totalizing novels that strived to capture the collective experiences of peoples and nations⁵.

La gran novela urbana es un proyecto asumido por Fuentes desde el inicio de su carrera y que luego se volverá uno de los proyectos de los escritores del *boom*, que cristalizó en la novela total, como puede ser *Conversación en La Catedral* o *Casa de campo*. Recrear México desde un fragmento, en este caso el barrio de San Lorenzo, es una decisión que habría estado influida por la inoperancia de la gran novela urbana de Fuentes y otros fundadores. Pero una afirmación así es sumamente comprometida si pensamos en una novela posterior de Villoro como *El testigo*, extensa, urbana y compleja, precisamente en la estela del *boom*. La afirmación del mundo fragmentado y que ya no aspira a la totalización bien puede valer para un escritor como Mario Bellatín, digamos, pero en el caso de Villoro semejante afirmación precisa ser contrastada con proyectos como *El testigo*, planteada como un relato de largo aliento.

Como se ha dicho, el interés de Havard es estudiar la novela de Villoro dentro de coordenadas postmodernas. Para lograr lo anterior recurre en parte a una entrevista

⁵ «La decisión de recrear la Ciudad de México desde un fragmento está determinada en gran parte por la imposibilidad de capturar la naturaleza de una megalópolis como la de la novela, un proyecto asumido por Carlos Fuentes en *La región más transparente* desde 1958. En ese momento, Fuentes ofreció un vasto mural de la ciudad incorporando sus diversos estratos y donde la capital misma era la protagonista. La novela más ambiciosa de la literatura mexicana en el momento de su publicación, Christopher Domínguez la considera la culminación y desarrollo de muchas de las obsesiones de Fuentes, en particular la dualidad del México moderno y prehispánico. También es una novela que refleja la determinación de Fuentes, como después sería el caso de sus amigos escritores del “boom”, de ofrecer novelas totalizadoras que luchaban por capturar las experiencias colectivas de la gente y las naciones».

realizada por él mismo al novelista, en la cual éste le explica su postura ante la vanguardia:

Juan Villoro has noted that postmodernism is the product of a fragmentary use of certain modernist discourses and a recovery of elements from previous eras in order to recycle them for new times rather than for their use in the constitution of a new *avant-garde*. The parodic use of, or allusion to, novelistic tendencies from previous eras and their ironic incorporation into the novel, according to Villoro, ‘se trata de un movimiento saludable para curarse de las vanguardias, de la sed y la pasión desaforada por lo nuevo, de la obsesión de modernidad del siglo’ (Interview). This apparent cure for the affliction brought by the *avant garde* does not, its must be emphasized, constitute a philosophy or conscious literary movement in itself but yet another transitional stage for which the term postmodernism is far from definitive. In seeing this period as transitional, Villoro implicitly links the current state of literature to Mexico’s own period of political and social transition as the search for new forms of expression is equally applicable to both. This lack of fixed goals is mirrored in Villoro’s novel *El disparo de argón* by a society which lacks stable co-ordinates and is seemingly locked into an endless period of political and social transition⁶ (Havard, 2007: 99-100).

Hay que decir aquí que las formas de definir la postmodernidad son tan diversas y contradictorias entre sí que la utilidad del término y la muy somera definición que Villoro hace de ella (desde sus intereses como escritor) en todo caso debe ser tomada con reservas. Sin embargo, la idea de Havard es hacer un paralelo entre las características de *El disparo de argón* como novela de transición y la situación política

⁶ «Juan Villoro ha notado que el postmodernismo es producto del uso fragmentario de ciertos discursos y la recuperación de elementos de eras previas para reciclarlos en los nuevos tiempos y usarlos en la constitución de una nueva vanguardia. El uso paródico o la alusión a tendencias novelísticas de eras previas y su incorporación irónica dentro de la novela, de acuerdo con Villoro, “se trata de un movimiento saludable para curarse de las vanguardias, de la sed y la pasión desaforada por lo nuevo, de la obsesión de modernidad del siglo” [Entrevista de Havard]. Esta cura aparente de la aflicción de la vanguardia no constituye (esto debe enfatizarse) una filosofía o un movimiento literario consciente en sí mismo sino apenas otro paso transitorio, por el cual el término “postmodernismo” está lejos de ser definitivo. Al ver este periodo como transitorio, Villoro implícitamente enlaza el estado actual de la literatura con el propio periodo de transición política y social de México, de tal forma que la búsqueda de nuevas formas de expresión es aplicable a ambos casos. Esta ausencia de metas fijas es reflejada en la novela de Villoro *El disparo de argón* por una sociedad que carece de una coordinación y está aparentemente bloqueada dentro de un interminable período de transición social y política».

de México, siempre en espera de un cambio político definitivo. En todo caso, insistimos aquí en la idea de que la corrupción presente en la novela es mucho más que un detalle anecdótico y pretende ser sintomática de un ambiente en realidad más amplio, que desborda los límites de la novela. Havard, resume lo anterior de la siguiente forma:

El disparo de argón is at one and the same time a hospital thriller, an architectonic novel about a city on the verge of collapse, a love story and a detective story. The book could be considered three novels in one: 1) A novel on and of Mexico City, 2) An allegory of the Mexican political system and 3) A detective story⁷.

En un artículo de 1995, “Narrativa mexicana actual. Desintegración del poder y conquista de la libertad”, Juan Antonio Masoliver Ródenas hace un repaso de la narrativa que se publicó en la primera mitad de los noventa en México, un conjunto de escritores muy distintos entre sí y por lo tanto con formas harto disímolas de entender México: *La guerra de Galio* (1990), de Héctor Aguilar Camín (1946), *Vida con mi amigo*, de Bárbara Jacobs (1947), ambos pertenecientes a una generación previa a la de Monterroso. Sin embargo, otras novelas aparecidas en la época pertenecen a escritores de la misma generación de Villoro, como *Una de dos*, de Daniel Sada (1953) y *Duerme*, de Carmen Boullosa (1954).

Masoliver Ródenas realiza un ejercicio de literatura comparada entre las novelas arriba mencionadas. Empieza por relatar el argumento de *La guerra de Galio*, historia de los entretelones de un diario “progresista”, *La República*, así como de sus relaciones con el poder, que en México siempre ha tenido una relación tirante con la prensa. Además, está el trasfondo de la guerrilla de Lucio Cabañas en los setenta, así como otras formas de conflicto político. A continuación, el autor recurre a la biografía de Aguilar Camín para resaltar su papel como director de la revista *Nexos* (competidora de la *Vuelta* de Octavio Paz y Enrique Krauze en el monopolio del *mito de la cultura*) y su cercanía al controversial político priista Carlos Salinas de Gortari, presidente de México entre 1988 y 1994 y desde su salida del cargo un indudable poder fáctico en la política nacional⁸. A decir de Masoliver Ródenas, Aguilar Camín habría aprovechado su

⁷ “*El disparo de argón* es al mismo tiempo un thriller de hospital, una novela arquitectónica acerca de una ciudad al borde del colapso, una historia de amor y de detectives. El libro puede ser considerada tres novelas en una: 1) Una novela acerca y de la Ciudad de México, 2) Una alegoría del sistema político mexicano y 3) Una historia de detectives”.

⁸ Ver en este sentido el interesante ensayo de Ismael Carvallo Robledo, “Los nuevos cargos concretos”, en <http://www.nodulo.org/ec/2006/n049p04.htm>.

cercanía al poder para conocer las entrañas del poder político, desde una situación de privilegio, de ahí que su libro sea una fuente más que confiable para conocer ciertos entresijos de la política mexicana de la época:

De ahí que más que una novela política basada en la crónica sea una novela histórica, una interpretación de la historia contemporánea mexicana que ya no arranca, como era tradicional, en la Revolución sino de las consecuencias del movimiento estudiantil del 68 y de la matanza de Tlatelolco o Plaza de las Tres Culturas en octubre del mismo año «el mayor trauma moral de la vida pública de nuestro país», punto de arranque de los distintos traumas que se van sucediendo a través de los cuatro sexenios que abarca la novela. «Aquí cada seis años llega al poder un desconocido, al que vamos conociendo por sus improvisaciones y luego, cuando sale del poder, por las ruinas que deja a su paso» (Masoliver Ródenas, 1995: 37).

Para Masoliver Ródenas *La guerra de Galio* es un fresco histórico que hace un recorrido de varias décadas, sexenios en este caso, a través de la segunda mitad del siglo XX mexicano, lo cual se sintetiza en las figuras de cuatro presidentes, bajo cuyos mandatos ocurre la acción de la novela:

Estos sexenios son los de Díaz Ordaz (1964-1970), bajo cuya presidencia ocurre la masacre de Tlatelolco; Luis Echeverría (1970-1976), que hunde al país en una crisis política y económica agravada por la guerrilla y por los rumores de un golpe de estado; López Portillo (1976-1982), una presidencia dominada por las falsas expectativas que creó el descubrimiento del petróleo en México [...], la brutal caída de los precios y una corrupción sin precedentes en un país donde la corrupción parece ser un mal endémico; bajo la presidencia de Miguel de la Madrid (1982-1986⁹) [sic] la campaña de lucha contra la corrupción y el intento de crear un aparato político más libre fracasan; y el resto de lo que ya no aparece en *La guerra de Galio* es historia conocida por todos, consecuencia coherente de la realidad histórica y de la realidad ficticia creada por Aguilar Camín (Masoliver Ródenas, 1995: 37-38).

Se cita aquí el juicio de Masoliver Rodenas a propósito de la novela de Aguilar Camín porque luego el autor compara las motivaciones de la generación de Villoro con

⁹ La fecha correcta es 1988.

los intereses del fundador de *Nexos*. Masoliver Ródenas contrasta los intereses de ambos escritores de la misma forma en que lo hemos hecho aquí con Villoro y Fuentes: la realidad mexicana se trenza con la manufactura de ficciones que precisamente entran en relaciones de conflicto con un conjunto de ideologías, pero el enfoque es radicalmente distinto entre uno y otro:

En sus años de formación Aguilar Camín fue testigo de la violencia y de las luchas por el poder o en torno al poder entre el gobierno, los sindicatos y la prensa, violencia y poder han sido, por lo tanto, el eje central de su narrativa. Juan Villoro ha sido testigo también él de las luchas en el interior del poder (las luchas entre los dinosaurios y los reformadores del PRI), así como de la corrupción y el deterioro del poder: su progresiva y ya visible desintegración. Asimismo la generación de Aguilar Camín ha participado activamente, podría decirse que fanáticamente en los conflictos políticos de su época: acción política y discurso político. La generación de Villoro se ha limitado a contemplar un espectáculo tan patético como grotesco, lo que explica que el humor y el desenfado sean las características más notables y que las ideas y la preocupación por la historia se vean sustituidas por la imaginación, por la presencia dominante de la ficción (Masoliver Ródenas, 1995: 38).

Masoliver en este sentido se inclina por situar una novela como *El disparo de argón* del lado de construcciones literarias más apegadas a la imaginación y la ficción¹⁰. Cabe recordar aquí el caso de la literatura fantástica del continente, que en no pocas ocasiones ha sido interpretada en un nivel alegórico, como una referencia a problemas sociales muy concretos¹¹. En cualquier caso, lo importante es resaltar la evolución de la

¹⁰ El texto de Masoliver Ródenas es escrito mucho antes de la aparición de la novela central de Villoro, *El testigo*, que responde a las características que aquel enuncia como representativas de la narrativa de Aguilar Camín, cifrada por el poder y la violencia y con elementos históricos, como las alusiones al triunfo del PAN, las cuales ya se han mencionado aquí.

¹¹ Baste recordar las interpretaciones, políticamente implantadas, que se han hecho de “Casa tomada”, de Julio Cortázar (Ambriz Aguilar, 2009). Es interesante ver lo que dice al respecto, de forma muy crítica, Jaime Alazraki: los resultados han sido “fútiles, cuando no descabellados”. Además: «“Casa tomada” ha sido traducida como una alegoría del peronismo: los hermanos ociosos representan las clases parasitarias y los ruidos que terminan expulsándolos de la casa simbolizan la irrupción de las clases trabajadoras en el escenario de la Historia. Otros, han decidido que el cuento revela el aislamiento de Latinoamérica después de la segunda guerra mundial o, tal vez, la soledad nacional de la Argentina durante esos mismos años. Para algunos es la historia de una pareja incestuosa: la oligarquía decadente matando el tiempo en una casa que excede sus necesidades» (Alazraki, 1994: 72).

literatura mexicana a la par de su convivencia conflictiva con la intriga política. Sin embargo, el mismo Masoliver Ródenas matiza su comentario un poco más adelante:

En *El disparo de argón* no hay evasión de la realidad sino una experiencia distinta de la realidad mexicana, también aquí expresada como un conflicto colectivo y como un conflicto individual, aunque el desplazamiento hacia lo individual se va acentuando progresivamente. Desde el punto de vista de la realidad social hay dos centros: la colonia de San Lorenzo, en la ciudad de México, y la clínica de ojos de Antonio Suárez, en la colonia de San Lorenzo. En lo individual, las relaciones amorosas del protagonista, Fernando, especialmente con Mónica que es, junto con el Maestro, la esencia del misterio (Masoliver Ródenas, 1995: 38-39).

Además de sus referencias sociológicas e históricas, el análisis de Masoliver Ródenas también atiende a cuestiones formales para justificar su idea del cambio generacional entre Aguilar Camín y Villoro. Así pasa al llamar la atención sobre los narradores de las novelas:

Si en *La guerra de Galio* el lector puede sospechar una identificación de Aguilar Camín con algunos de sus personajes, la utilización de la tercera persona subraya el carácter objetivo. La novela se convierte, así, en el testimonio de una generación. En *El disparo de argón*, escrito en primera persona, se sugiere una identificación entre el protagonista y el propio escritor y lo que se quiere subrayar es, en todo caso, el efecto que la realidad social tiene sobre el individuo, convertido también él en detritus, derrotado y sin estímulos [...] (Masoliver Ródenas, 1995: 39).

Como puede verse, en este caso Masoliver apela a cuestiones que tienen que ver directamente con características meramente formales de los textos que somete a su análisis. La falta de interés de la generación de Villoro en la acción política y su posterior cristalización en obras que se distinguen por su “individualismo”, como dice Masoliver Ródenas, es complementada aquí con el desarrollo de Villoro de una voz en primera persona, lo cual lo acercaría más al testimonio individual. En la medida en que la interioridad del oculista Fernando Balmes, sus cuitas de amor y sus frustraciones laborales ocupen el papel más relevante en la historia, estaremos ante una novela centrada en el *sujeto* y su subjetividad, lo cual llegará a un extremo cuando Villoro publique su segunda novela, *Materia dispuesta*. Si bien la aventura de Fernando Balmes

tiene lugar con el trasfondo de una intriga criminal, la novela nunca pierde de vista a este personaje central, alrededor de quien gravitan los otros acontecimientos. Si estuviéramos ante el caso contrario, *El disparo* cobraría la calidad de destino colectivo que Masoliver Ródenas le atribuye a la obra de Aguilar Camín, en la cual hay varios personajes, los mismos que representan a un país. En otros momentos, el contexto de *El disparo de argón* alude a una fatalidad que también podría citarse como un dictamen sarcástico de la metrópoli y sus habitantes, pero que no alude a metafísica alguna:

[...] Pero si la clínica ofrece «el atractivo de los misterios nunca revelados», por fuera, allí donde Fernando encuentra la verdadera revelación, «la clínica es un bloque oscurecido por la contaminación».

Una contaminación que afecta, naturalmente, a todo México, «una ciudad anónima, incontrolable», que rodea a San Lázaro «como una marca sucia y movediza» y que es asimismo «el terco recordatorio del país grande, la nación del polvo, los caseríos sin agua, infectados de aquí a cuarenta gobiernos inútiles» (Masoliver Ródenas, 1995: 40).

La cita pretende resaltar el individualismo del personaje, Fernando Balmes, porque la ciudad no es el espacio que lo trasciende, sino un “terco recordatorio”; solo se recuerda aquello que no está siempre presente. De acuerdo con Tim Havard, las descripciones de la ciudad contaminada no son para nada casuales, tanto así que apuntan hacia una de las peculiaridades estilísticas de Villoro:

As for the nature of the contemporary city, *El disparo de argón* presents a degraded urban landscape enveloped by the smell of faeces, smoke and poisonous chemicals. The air itself is heavy with lead and forms a thick cloud that blocks the horizon, raindrops fall to earth like dying birds, and the city’s residents suffer constant power cuts¹² (Havard, 2007: 101).

La ciudad, en efecto, tiene un aspecto apocalíptico, pero aún más importante es el estado de los personajes, para Havard de obvia vocación simbólica:

However, despite the preceding list providing more than enough material in itself for a novel, Villoro does more than simply present a portrait of a city on

¹² “En cuanto a la naturaleza de la ciudad contemporánea, *El disparo de argón* presenta un paisaje urbano degradado envuelto por el olor de las heces, el humo y los venenos químicos. El aire mismo está contaminado con plomo y una densa nube que bloquea el horizonte, gotas de lluvia que caen hasta la tierra como pájaros muertos y los residentes de la ciudad sufren frecuentes cortes de energía”.

the verge of ecological suicide. What he does is convert it into a sick body whose physical infirmities are reflected in its inhabitants. This shift is emphasized by the use of a first-person narrative suggesting not only identification between the protagonist Balmes and the writer, but also between Balmes and the city he inhabits. Balmes' point of view is wholly determined by his surroundings as everyone he meets or knows is referred to in biological terms, being little more than the sum of their illnesses and infirmities. But rather than this being merely a symptom of Balmes' own incipient glaucoma, the state of decomposition, with its emphasis on bodily functions, increases the crudity of a situation that seems increasingly beyond redemption¹³ (Havard, 2007: 101).

Es decir, hay pasajes naturalistas que apelan al organismo maltrecho del personaje como una forma de aludir a un problema mucho mayor que trasciende el cuerpo. Ahí es donde empieza la ciudad y el país, en la lectura para nada inocente de un asunto doméstico y escatológico, en palabras de Masoliver Ródenas:

Del mismo modo, la descomposición real, «el asco de vivir mis últimos años en disfunciones intestinales en contacto con mi cloaca», se convierte en expresión de la descomposición nacional («defequé un líquido de una fetidez extrema. En cientos de cantinas he visto las blanduzcas y amarillentas cagadas de la dieta mexicana, como si padeciéramos una monomanía vegetariana. Lo mío era un chorro negro, intoxicado») que es, a su vez, metáfora de una descomposición que va más allá de lo físico: «¿Cuántas señas de descomposición pasan inadvertidas?» (Masoliver Ródenas, 1995: 40).

Como hemos dicho, el barrio tiene una función simbólica en la medida en que la realidad de la ciudad y el país lo trascienden, al mismo tiempo que se pone de relieve la psicología del protagonista, Fernando Balmes. Como aprehender la urbe es demasiado complejo (por no hablar de la “realidad nacional”), se acentúan en este caso los

¹³ “Sin embargo, a pesar de que la lista anterior provee material más que suficiente para una novela, Villoro hace más que simplemente presentar un retrato de una ciudad al borde del suicidio ecológico. Lo que hace es convertirla en un cuerpo cuyas enfermedades físicas se reflejan en sus habitantes. Este cambio está enfatizado por el uso de la primera persona narrativa, lo cual sugiere no sólo la identificación entre el protagonista, Balmes, y el escritor, sino también entre Balmes y la ciudad que él habita. El punto de vista de Balmes está totalmente determinado por lo que lo rodea, en tanto que todo aquél con el cual se encuentra está referido en términos biológicos, lo que lo convierte en más que la suma de sus enfermedades. Pero en lugar de que esto sea un simple síntoma del incipiente glaucoma de Balmes, el estado de descomposición, con sus énfasis en las funciones corporales, incrementa la crudeza de una situación que cada vez parece más allá de redimirse”.

problemas de una colonia que son también los del país en su conjunto. A este respecto, Havard dice lo siguiente: “Such a reduction in *El disparo de argón* offers a means to give literary form to the chaos of Mexico City as San Lorenzo functions as both a typical inner city barrio and a unique imaginary creation¹⁴” (Havard, 2007: 100).

Nuevamente, Havard refuerza su afirmación con una cita del mismo Villoro a propósito de su novela: “[...]en El disparo de argón lo que quería escribir era básicamente [sic] una historia y pensar la ciudad a partir de una novela. Uno de los aspectos que me interesaba era crear un barrio imaginario, que en la novela se llama San Lorenzo, y a partir de ese barrio reproducir el macrocosmos que es la Ciudad de México” (Havard, 2007: 100). Havard además recurre a Fabienne Bradu para argumentar cómo Villoro toma distancia con respecto a la literatura de la Onda. En su reseña de *El disparo de argón*, Bradu distingue a Villoro de los escritores de la Onda y al mismo tiempo recurre de nuevo a Fuentes como paradigma innegable:

Con las novelas de la llamada “onda”, se perfilaba ya la imposibilidad de un retrato global: la ciudad se limita a un barrio y a un grupo social. Carlos Fuentes, en su ambicioso fresco de *La región más transparente*, hace un recorrido más completo, pero su estilo sugiere más bien la ebullición carnavalesca que está en el origen de la monstruosa urbanidad. Faltaba la novela que “ordenara” en una forma literaria la imagen actual del caos erizado de varillas. Juan Villoro nos propone una convincente en su novela *El disparo de Argón* [sic] (Bradú, 2006: 77).

El disparo de argón aparece en un contexto histórico en el cual se reconoce su originalidad en el tratamiento de la “ficción urbana” (Havard, 2007: 100). Havard habla de un cambio entre cierta narrativa y a continuación trata de explicarla:

[...] we could perhaps best explain this break by understanding the fiction of Villoro as a deforming mirror that reflects a sense of indifference with respect to a previous generation’s passion for utopia and demonstrates what Christopher Domínguez refers to as ‘la progresiva anulación del espíritu juvenilista de 1968¹⁵’ (Havard, 2007: 100).

¹⁴ “Semejante reducción en *El disparo de argón* ofrece medios para dar forma literaria al caos de la Ciudad de México, de tal forma que San Lorenzo funciona como el típico barrio interno de la ciudad y como una creación imaginaria única”.

¹⁵ «[...] quizás podríamos explicar este quiebre si entendemos la ficción de Villoro como un espejo deformante que refleja el sentido de indiferencia respecto a la pasión de las generaciones previas por la

Hay que mencionar un detalle muy interesante y es que Havard concuerda en este sentido con Masoliver Ródenas, quien caracterizaba a la generación de Villoro como simple espectadora (Masoliver Ródenas, 1995: 38) de una realidad política y social en la cual ya no toman parte de forma directa. Es decir, hay consenso entre ambos críticos al momento de estipular lo anterior. Especialmente interesantes son los comentarios de Juan Antonio Masoliver Ródenas con respecto a la mexicanidad en *El disparo de argón*:

El torrencial *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes, con todo su desenfado y su fecundidad creadora, sigue estando cerca de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz: sigue hurgando en la identidad del mexicano. También lo está Aguilar Camín al hurgar la historia de México. Para Juan Villoro, el único México que le preocupa es el que le ha tocado vivir: se explica así que el profesor Balmes pudiese: «concentrar los anhelos más diversos en un ideal que nadie había tenido: la Patria (siempre y cuando la patria fuera de la fábrica de raquetas a la cancha de basquetbol)», es decir, siempre que no se saliera de la colonia de San Lorenzo. La clínica representa la realidad interior. Es «la casa de los ojos donde Mónica me amaba», pero a Mónica la recupera en el barrio, «tomado por el humo, el polvo» (Masoliver Ródenas, 1995: 39).

Los iconos indígenas como fundamentales en la estructura de la mexicanidad ya no resultan compatibles con el sentido del humor de Villoro. Masoliver Ródenas abunda sobre este asunto:

El interior de la clínica es, también, el centro de las intrigas y de la corrupción y, asimismo, el último vestigio de la identidad mexicana con sus bajorrelieves aztecas, las efigies de Xipe-Totec y el ojo de piedra de Tezcatlipoca y el espejo humeante que Tezcatlipoca lleva consigo «y donde el hombre escruta su condición inescapable; es la pesadilla, el diagnóstico, la riqueza, el sufrimiento deificado» (Masoliver Ródenas, 1995: 39).

El análisis de Masoliver Ródenas pone de manifiesto el papel de la clínica y el barrio como material con un componente simbólico que bien puede ser interpretado como apunte paródico del pasado azteca de la Ciudad de México, porque lo que antes era una ciudad grandiosa ahora está reducido a los dudosos elementos decorativos de

utopía, lo cual demuestra lo que Christopher Domínguez llama “la progresiva anulación del espíritu juvenilista de 1968”».

una clínica, la puesta en escena de los caprichos de un excéntrico que estarían completamente fuera de contexto en una ciudad donde su aparición debería ser natural.

El disparo de argón, de Juan Villoro, es una novela que ha sido interpretada como una parodia de la novela policiaca, desde el momento en que los implicados aquí no son criminales al uso, sino médicos de una clínica de ojos. Los doctores participan en una conspiración para traficar con órganos en un hospital que supuestamente habría de mejorar la vida del barrio de San Lorenzo, situado en la conflictiva Ciudad de México. Sin embargo, el resultado es bien distinto, cuando la peligrosidad del lugar se ve incrementada precisamente por la presencia de la clínica, que se vuelve uno más de los síntomas de la decadencia del DF. Esa dolorosa ironía, las continuas referencias a una ciudad cada vez más inhabitable, marca la novela y gran parte de la obra de Villoro como narrador, cronista desde hace años de las particularidades de su ciudad natal. Tanto desde la nostalgia como desde la crítica y el desencanto, Villoro ha percibido como pocos la especificidad del caos de la Ciudad de México; de la misma forma, se las ha arreglado para que sus personajes queden marcados por la ciudad, que los sigue allá adonde vayan, aunque traten de evadirla, como le ocurre al Julio Valdivieso de *El testigo*, quien regresa de su exilio europeo de años para enfrentarse con las viejas taras de sus años de formación. El tema de la ciudad que impone un reto a los personajes puede encontrarse en el Villoro primerizo, ya desde su libro *La noche navegable*, en el cual uno de los cuentos, “Huellas de caracol”, describe los rituales de iniciación de los jóvenes capitalinos, en uno de los tantos barrios de la urbe.

Para Tim Havard, la ciudad es lo siguiente: “a mythic space which offers an allegory of the Mexican political system¹⁶” (Havard, 2007: 102). En *El disparo de argón*, el lado más lumpen de la Ciudad de México pone de manifiesto la corrupción de un sistema político y de un país. Es decir, si en el DF los problemas están a la vista, bajo la forma de la contaminación ambiental, la inseguridad y la preeminencia del crimen organizado, todo lo anterior es la prueba fehaciente de que la ciudad es el síntoma del fracaso del sistema político. No negamos los elementos simbólicos del relato, ya citados (la parafernalia azteca, la putrefacción de la ciudad que se corresponde con los problemas digestivos de sus habitantes), sino que *El disparo de argón* sea un relato

¹⁶ “[...] un espacio mítico que ofrece una alegoría del sistema político mexicano”.

alegórico al uso, en el sentido típico del término. Con todo y eso, hay un manejo expreso de símbolos, como bien lo explica Havard:

As a minor scale reproduction of the world outside, the interior of the clinic is a place of intrigues and corruption. In addition to its symbolic function as the last refuge of Mexican identity, indicated by its Aztec relieves and Xipe-Totec effigies, there is the Tezcatlipoca stone eye with which 'el hombre escruta su condición inescapable; es la pesadilla, el diagnóstico, la riqueza, el sufrimiento deificado' [...]. It is a place with the appearance of a ceremonial site of sacrifice as Suárez chooses the most restless of the Aztec pantheon, Tezcatlipoca, to symbolize his clinic. This god of fate serves as a permanent reminder of fragile destiny and, according to Balmes, says more about Suárez than all of his newspaper eulogies. But the dominant symbol of the clinic is the O over its door, signifying both an eye and the inert gas used to fire up the clinic's lasers and lighting. This blend of inertia and vigilance in the clinic also serves as a metaphor for Mexican reality¹⁷ (Havard, 2007: 104).

Es decir, Antonio Suárez es un líder que emula el poder político tal y como se ejercía en el México priista de la época, de forma vertical, es decir, su figura es *presidencialista*: así se llamaba a la centralización del poder en los años de la hegemonía priista, cuando los designios del titular del Ejecutivo se seguían al pie de la letra, de una forma por demás sumisa. Será con los panistas cuando la figura presidencial comience a desmontarse. Una estructura que, como explicamos en su momento, es piramidal, en la interpretación de Paz. En este sentido, Suárez es un líder caciquil en el sentido priista del término:

The clinic's founder, Antonio Suárez, is the incarnation of power and chooses to direct the clinic's operations from behind the scenes. In a place where

¹⁷ «Como una reproducción en menor escala del mundo exterior, el interior de la clínica es un lugar de intrigas y corrupción. Además de su función simbólica como el último refugio de la identidad mexicana, indicada por los relieves aztecas de las efigies de Xipe-Totec, hay un ojo de piedra de Tezcatlipoca con el cual "el hombre escruta su condición inescapable; es la pesadilla, el diagnóstico, la riqueza, el sufrimiento deificado" [...]. Es un lugar con la apariencia de un ceremonial de sacrificios en tanto que Suárez escogió al más incansable del panteón azteca, Tezcatlipoca, para simbolizar su clínica. Este dios del destino sirve como un permanente recuerdo del frágil destino y, según Balmes, dice más acerca de Suárez que todas sus esquelas. Pero el símbolo dominante de la clínica es la "O" sobre su puerta, el cual significa tanto un ojo como un gas inerte que se usa para que funcionen los rayos láser de la clínica. Esta mezcla de inercia y vigilancia en la clínica también sirve como metáfora de la realidad mexicana».

sight is returned a blind and invisible power is exercised leading to an allegory¹⁸ [...] (Havard, 2007: 104).

Havard se apoya nuevamente en Bradu, quien en su crítica de *El disparo de argón* trae a colación las reflexiones sobre el poder de la teoría del panóptico del filósofo inglés Jeremy Bentham (1748-1832) quien, como se sabe, por encargo de la realcía proyectó una cárcel ideal de celdas transparentes para que un solo vigilante pudiera controlarlas todas desde una torre. Foucault reflexionó acerca del proyecto de Bentham y su relación con el poder en su famoso libro *Vigilar y castigar*. Havard argumenta que tanto Foucault como Villoro se interesaron, de esa forma, en el ejercicio del poder, más efectivo cuando no se puede localizar su origen:

[...] the way power is more effectively deployed if it cannot be localized. For Villoro this invisible exercising of power ‘tiene mucho que ver con la sociedad mexicana que es una sociedad muy piramidal y autoritaria, en la que no se conoce muy bien de dónde provienen las órdenes y las iniciativas’ (Interview). The invisible dimension of power is of particular interest when incorporated into a novel concerned with the act of seeing and in which one of the principal characters – the clinic’s director Adolfo Suárez – is absent. Villoro approaches this problem in an essentially intuitive and pragmatic manner derived from his first-hand experience of how power is exercised in Mexico, converting the novel into ‘una especie de metáfora de lo que es México y de cómo se ejerce el poder ahí¹⁹’ (Interview). (Havard, 2007: 104).

El poder, tanto en México como en clínica, es vertical, como se ha dicho, presidencialista y caciquil. Eso convierte a Suárez en un personaje literario muy característico, a decir de Havard:

¹⁸ “El fundador de la clínica, Antonio Suárez, es la encarnación del poder y elige dirigir las operaciones de la clínica detrás de las cámaras. En un lugar donde ver se ha vuelto ceguera y un poder invisible es ejercido, lo cual lleva a una alegoría [...]”.

¹⁹ «[...] La forma en la cual el poder es desplegado más efectivamente si no puede ser localizado. Para Villoro este ejercicio invisible de poder “tiene mucho que ver con la sociedad mexicana que es una sociedad muy piramidal y autoritaria, en la que no se conoce muy bien de dónde provienen las órdenes y las iniciativas” [Entrevista de Havard]. La dimensión invisible de poder es de particular interés cuando se incorpora dentro de una novela relacionado con el acto de ver y donde uno de los personajes principales – el director de la clínica, Adolfo Suárez– está ausente. Villoro se acerca al problema de una manera esencialmente intuitiva y pragmática, derivada de sus experiencias de primera mano acerca de cómo el poder es ejercido en México, lo cual convierte la novela en “una especie de metáfora de lo que es México y de cómo se ejerce el poder ahí” [Entrevista...].».

On the literary plane this exercising of power presents the challenge of speaking of a character that is absent but nevertheless capable of exercising a strong influence over others. Suárez exercises his power from anonymity and only appears towards the end of the novel to symbolically represent the way Mexico City has redefined the act of seeing²⁰ (Havard, 2007: 104).

La relación de Villoro con la obra de Foucault es planteada por Havard desde el momento en que ambas son reflexiones acerca del poder y la forma en la cual se organiza. Luego, Havard insiste en las relaciones entre el panóptico y la clínica:

He is the incarnation of power and the clinic in San Lorenzo resembles Bentham's Panopticon with Suárez controlling operations from a light panel in his office that, together with short circuit TV, offers a global vision of what takes place within it²¹ (Havard, 2007: 104).

En todo caso, Foucault resulta un referente indispensable al momento de reflexionar acerca de las relaciones de poder que él señaló como constitutivas de nuestras sociedades²². El estudioso explica el gran misterio de la novela y uno de sus componentes más importantes, el secreto que esconde la clínica de Antonio Suárez y que es la clave de su corrupción:

Villoro witnessed at first hand the internal disputes of the PRI, between the dinosaurs and reformers, as well as the endemic corruption and deterioration of power leading to progressive social disintegration. This corruption is exemplified by an industry that has converted the country into a network of

²⁰ “En el plano literario este ejercicio de poder presenta el reto de hablar de un personaje que está ausente pero sin embargo es capaz de ejercer una fuerte influencia sobre los demás. Suárez ejercita su poder desde el anonimato y solo aparece hacia el final de la novela, para representar simbólicamente la forma en la cual la Ciudad de México ha redefinido el acto de ver”.

²¹ “[Suárez] es la encarnación del poder y la clínica San Lorenzo recuerda el panóptico de Bentham, con Suárez al control de las operaciones desde un panel luminoso en su oficina, que junto con un circuito cerrado de TV ofrece una visión global de lo que tiene lugar dentro”.

²² Otras interpretaciones de Foucault, sin embargo, se alejan de la propuesta de Havard: «[Bentham] ideó un tipo de cárcel revolucionaria, el panóptico, en la cual, el oscuro y frío calabozo tradicional era sustituido por unas celdas de paredes transparentes en función de un determinado ideal de *economía de la vigilancia*: un sólo vigilante real debía bastar para mantener el orden en cada fábrica o en cada penitenciaría. Foucault interpretó el aspecto de la iluminación del panóptico, como manifestación de la razón ilustrada en oposición al oscurantismo escolástico, contrarreformista y barroco, olvidando a nuestro juicio, que si las celdas o las paredes de las fábricas eran transparentes en el ideal panóptico, no era para que “entraran las luces de la razón”, sino más bien, para no perder ni un segundo de producción y control, en una época en la que todavía no se podía perforar los cuerpos opacos con cámaras de televisión». Ver entrada dedicada al filósofo Jeremías Bentham en la *Enciclopedia Filosófica Symploké*: <http://symploke.trujaman.org/index.php?title=Bentham>.

countless *maquiladoras* dependent on the quick fingers sewing raw materials arriving from Taiwan and South Korea. In the process an opportunity has opened up to get rich quick with sales of glasses and retinal operations while at the same time the border economy offers a point of entry to the lucrative US eye transplant market. In the novel the opening of this opportunity is linked to the disappearance of 52 minors from Mexico City in a matter of months. The secret at the heart of the clinic is its involvement in this organ trafficking, sending corneas to the US-Mexico border where another clinic changes the packaging since ‘los “primos” no comprarían ojos mexicanos’ [...]. From here they are sent on to another clinic in California. It is this operation that keeps the clinic afloat and which functions as the novel’s axis, a metaphor for the country’s moral and intellectual corruption [...]. The novel also offers a metaphor for the country at the beginning of the 1990s when it was locked in negotiations that eventually led to the signing of the North American Free Trade Agreement (NAFTA) with the US and Canada²³ (Havard, 2007: 105).

Aquí es donde cobra su sentido la interpretación de Ruisánchez Serra (2007), a propósito del TLCAN y sus consecuencias negativas para la economía Mexicana, debido a la implantación política de la novela a la vista de una lectura coyuntural, es decir, que la pone en correspondencia con la realidad socioeconómica de determinado país, en este caso México. Havard explica que, como novela policiaca, *El disparo de argón* no apela a la tradición de este tipo de relatos, si consideramos que al final no se castiga a los culpables del tráfico de órganos:

²³ «Villoro presenció de primera mano las disputas internas del PRI, entre los dinosaurios y los reformadores, así como la corrupción endémica y el deterioro del poder que llevó a una progresiva desintegración social. Esta corrupción es ejemplificada por una industria que ha convertido el país en una red de infinitas maquiladoras que dependen de las manos hábiles que ensamblan materias primas que llegan de Taiwán y Corea del Sur. En el proceso una oportunidad surge para enriquecerse rápidamente con ventas de anteojos y operaciones de retina, mientras la economía fronteriza ofrece un punto de entrada al lucrativo mercado norteamericano de trasplante de ojos. En la novela, la apertura de esta oportunidad está relacionada con la desaparición, en cuestión de meses, de 52 menores de la Ciudad de México. El secreto en el corazón de la clínica es que está envuelta en el tráfico de órganos, al mandar corneas a la frontera México-EU, donde otra clínica altera los paquetes en tanto que “los ‘primos’ no comprarían ojos mexicanos” [...]. Desde aquí son enviadas a otra clínica en California. Esta operación es la que mantiene a flote la clínica y funciona como eje de la novela, una metáfora de la moral del país y la corrupción intelectual [...]. La novela también ofrece una metáfora del país al inicio de los noventa, cuando estaba bloqueado en las negociaciones que eventualmente conducirían a la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) con EU y Canadá».

The problem presented by the trafficking of corneas across the northern border is not, however, resolved by the simple administration of justice and punishment for the guilty parties as would be the case in a novel adhering to the generic conventions of detective fiction because in Mexico ‘los crímenes no se resuelven (pero) quedan totalmente abiertos’ (Interview). The conventions of the detective novel are therefore deployed to present a criminal case but are then abandoned in order to remain faithful to Mexican reality²⁴ (Havard, 2007: 105).

Entrevistado por Havard, Villoro establece una relación entre *El disparo de argón* y la narrativa de Franz Kafka, porque como se recordará en los relatos de este la autoridad es inefable y los personajes se someten a la voluntad de fuerzas cuya procedencia e intención son siempre difíciles de conocer. Bajo esta óptica, la corrupción del sistema político mexicano habría dado como resultado la aparición de una narrativa policiaca específicamente mexicana, característica que, de una forma patética, se basa en la imposibilidad de un sistema corrupto para castigar a los criminales:

[...] toda trama policiaca desemboca en una trama de Kafka; toda trama policiaca en México desemboca en la proposición de una posible salida: no hay forma de solucionar el crimen. Entonces, en *El disparo de argón* planteo la situación del tráfico de órganos, planteo que son situaciones reales (Interview) (Havard, 2007: 105).

Se confirma, de nuevo, la ascendencia extranjera de ciertos de los intereses de Villoro como ensayista y escritor, en este caso en referencia a Kafka, un escritor checo quien, como se sabe, concibió su producción en alemán. De tal forma, Villoro retoma la escritura de Kafka para incorporar las innovaciones de éste en su narrativa. Como es de suponerse, no supone mayor problema incorporar lo “kafkiano” en una sociedad como la mexicana:

In opposition to the traditional deductive manner of detective fiction, *El disparo de argón* remains faithful to a speculative fiction proposing the existence of higher forces that do not seek a solution to the crime but its incorporation into a larger problem. For this reason ‘el tráfico de córneas de

²⁴ «El problema presentado por el tráfico de corneas a través de la frontera norte no es, sin embargo, resuelto por la simple administración de la justicia y el castigo de los culpables, como sería el caso de acuerdo con las convenciones genéricas de la ficción detectivesca, porque en México “los crímenes [...] no se resuelven (pero) quedan totalmente abiertos” [Entrevista...]. Las convenciones de la novela de detectives son por lo tanto desarrolladas para presentar un caso criminal, pero después son abandonadas para permanecer fiel a la realidad mexicana».

alguna manera queda sumergida en una negociación superior, que no se sabe muy bien cuál es, tipo TLC²⁵ (Interview) (Havard, 2007: 106).

De talente postmoderno, como se ha dicho, en su estudio Havard trata de caracterizar este cambio que él aprecia en la ascensión de una nueva forma de interpretar la realidad. Recurre, como ejemplo, a la narrativa del también mexicano Paco Ignacio Taibo II, uno de los autores de novela policiaca más importantes del país, uno de los últimos reductos del pensamiento utópico de la narrativa mexicana, en tanto que en sus relatos, los protagonizados por el detective Héctor Belascoarán Shayne, los crímenes son resueltos. A la generación de Villoro, en palabras de Havard, ya no le preocupan la utopía y el activismo político, sino la ironía y la burla sistemática contra el poderoso, porque han comprobado que aquello es inútil, ante la falta de posibilidades de influir positivamente en el sistema y provocar un cambio real:

The overwhelming problem faced by the detective novel in Mexico, a problem dramatized by *El disparo de argón*, is the question of justice. Mexican society is inherently violent and corrupt, according to the novel, and this is reflected in the public's lack of faith in the ability and disposition of police to solve crimes. There is, consequently, a necessary re-reading of the canonical detective story as well as the adoption of a different approach to the question of legal responsibility. Rather than the political activism of a generation of writers from 1968, the generation of Villoro has been left to contemplate a pathetic and grotesque political spectacle that has led to a comic treatment of national politics²⁶ (Havard, 2007: 106).

Havard ubica de esa forma a Villoro en una tradición alejada de la solemnidad que habitualmente se asocia con la literatura mexicana, lo cual lo acerca a la interpretación de Masoliver Ródenas, que como se recordará contrastaba la intervención

²⁵ «Al contrario de la ficción detectivesca, tradicionalmente deductiva, *El disparo de argón* permanece fiel a una ficción especulativa que propone la existencia de fuerzas superiores que no buscan solucionar un crimen sino incorporarlo a un problema más grave. Por esta razón “el tráfico de córneas de alguna manera queda sumergida [...] en una negociación superior, que no se sabe muy bien cuál es, tipo TLC”».

²⁶ “El abrumador problema enfrentado por la novela de detectives en México, un problema dramatizado por *El disparo de argón*, es la cuestión de la justicia. La sociedad mexicana es intrínsecamente violenta y corrupta, de acuerdo con la novela, y esto es reflejado en la falta de fe de la gente en la habilidad y disposición de la policía para resolver crímenes. Por lo tanto, hay una necesaria relectura de la historia de detectives canónica así como la adopción de un enfoque diferente a la cuestión de la responsabilidad legal. En lugar del activismo político de la generación de escritores de 1968, la generación de Villoro ha dejado de contemplar un patético y grotesco espectáculo político que los ha llevado a un tratamiento cómico de los políticos nacionales”.

directa en la política de las generaciones anteriores a Villoro con el individualismo de la generación de este. Ciertamente, el humor apenas tiene representantes en México, como ocurre en el caso de Efrén Hernández (1904-1958) y el ya mencionado Jorge Ibarguengoitia. Villoro y otros escritores de su generación, como Francisco Hinojosa y Enrique Serna, recuperan una tradición poco frecuentada en las letras mexicanas.

En su análisis de la novela, Havard establece un paralelo entre los políticos mexicanos y las autoridades de la clínica, quienes defienden una perspectiva obsoleta e incapaz de superar los problemas de la clínica y del país:

Although designed as a paradigm of modernity the clinic is run by dinosaurs old enough to have removed cataracts with tweezers and where the maintenance of up-to-the-minute technology is conducted in a country where the water and electricity are cut every third day. Politicians feigning blindness lead this nation to the verge of social collapse and the revelation offered by Suárez towards the end of the novel, his new way of seeing, is blindness. In a country of institutionalized transition, *El disparo de argón* therefore offers a portrait of the violent limbo brought on by the corrosive democratic transition experienced by Mexico, a process that the elections of 2006 clearly demonstrated has taken yet another step backwards and will be drawn out deep into the 21st century²⁷.

Hacia el final de su análisis, Havard hace alusión a la postmodernidad como característica ya no solo de obras artísticas, sino como algo propio de los gobiernos de México:

From such a reading there is a sense in which the behavior of Mexico's political elite dovetails nicely with ideas of the postmodern generated in the US and Europe, in particular the way they seem to have opted for 'el pastiche y el simulacro' in the words of Roger Bartra [...]. This is evident in the way

²⁷ “Aunque fue designada como un paradigma de modernidad, la clínica está a cargo de unos dinosaurios tan viejos que han removido cataratas con pinzas y donde el mantenimiento de la tecnología de último minuto es llevado a cabo en un país donde el agua y la electricidad son cortadas cada tercer día. La ceguera fingida de los políticos ha llevado esta nación al borde un colapso político y a la revelación ofrecida por Suárez al final de la novela, su nueva manera de ver, es la ceguera. En un país de transición institucionalizada, *El disparo de argón* ofrece un retrato del violento limbo llevado pro la corrosiva transición democrática experimentada en México, un proceso que las elecciones de 2006 claramente demostraron que ha retrocedido, como ocurrirá a lo largo del siglo XXI”.

politicians refuse to accept democracy and fail to acknowledge a serious problem with electoral fraud²⁸ [...] (Havard, 2007: 106).

La interpretación de Havard, como puede verse, se inclina por un enfoque que podríamos caracterizar como altamente politizado y simbólico, en la medida en que sus afirmaciones vinculan la novela con la corrupción imperante en México a raíz de la intervención en el gobierno de ciertas élites que habrían corrompido el país; eso en cuanto al plano de la política. En cuanto a lo simbólico, *El disparo de argón* emplea la figura de un poderoso patriarca en decadencia, Antonio Suárez, figura mesiánica de la cual se espera la sabiduría y una sanación no exclusivamente en su sentido literal, en tanto que del doctor se espera la cura también de un barrio enfermo que a la vez funciona como sinécdoque del país que lo incluye.

El análisis de Ruisánchez también se va a inclinar por proponer un análisis de la materia política del libro, en este caso por la influencia negativa que pueden tener los Estados Unidos en México.

Resulta doblemente interesante el hecho de que San Lorenzo, este barrio, haya logrado permanecer aislado del ordenamiento urbano y su avance furioso hacia el futuro. Y aún más porque el doctor Balmes, protagonista de la novela, oriundo de San Lorenzo, siente un miedo casi visceral a salir de allí (Ruisánchez, 2007: 1).

Así, el autor pone el acento en categorías muy en boga, relacionadas con el replanteamiento de las iniciativas regionales en un mundo que se supone globalizado, como el descenso de la lógica nacional de la que hablaba Usandizaga. Ruisánchez, en ese orden de ideas, habla de una dinámica de reacomodo de lo que México significa en el mundo, con base en “la reflexión que plantea Villoro sobre la conexión entre lo local y la lógica supranacional del mercado como determinación crucial que marca el fin de un modelo de soberanía, como condición de su imposibilidad” (Ruisánchez, 2007: 1-2). San Lorenzo representa un México agonizante, que en palabras de este estudioso se ha *infectado* por la corrupción que se practica entre la clínica y los traficantes del extranjero, en una suerte de proceso irreversible, en demérito de una idea de México

²⁸ “Esta lectura significa que el comportamiento de la élite política de México combina armónicamente con las ideas de la postmodernidad nacidas en EU y Europa, en particular con el camino por el cual han optado, ‘el pastiche y el simulacro’, en palabras de Roger Bartra [...]. Esto es evidente en la forma en la cual los políticos rechazan aceptar la democracia y en reconocer los serios problemas del fraude electoral”.

más bien frágil que habría encontrado su fin: “Este cambio final de la economía (en el sentido más amplio del término) que se representa con la caída del hospital de ojos para el que trabaja Balmes, en realidad infecta a la totalidad del espacio de la nación y convierte a la clínica y al barrio en espacios alegóricos” (Ruisánchez, 2007: 2).

La utopía del doctor Suárez, quien deseaba reformar el barrio con una presencia modernizadora, se convierte en distopía. En ese escenario, para Ruisánchez solo es rescatable la solidaridad entre los habitantes de San Lorenzo:

La novela no sólo logra una reflexión agrídulce, llena de méritos literarios y clarividente en cuanto a lo que traería la década de los noventa. También representa distintas maneras de estar en el mundo ante la omnipresencia de la lógica transnacional del mercado. Por una parte la resistencia cartográfica-utópica representada por la Clínica Suárez, que finalmente fracasa (Ruisánchez, 2007: 2).

El disparo de argón da inicio con un pequeño fragmento, una escena en el cual el multicitado doctor Antonio Suárez interrumpe una de sus clases en la universidad para contar una enigmática historia:

Un invierno lejano, cuando aún se podían ver los volcanes desde Ciudad Universitaria, el doctor Antonio Suárez interrumpió su lección de oftalmología para contar una historia que no logré olvidar:

Un hombre recorre el desierto y al cabo de días infinitos encuentra un objeto brillante en la arena. Es un espejo. Lo recoge y, al verse reflejado, dice: «Perdone, no sabía que tenía dueño.» (Villoro, 2005a: 11)

Desde el principio, la novela desvela su calidad simbólica, con lo cual no hay problema en inscribirla en las interpretaciones que hemos comentado hasta el momento, al menos en lo que concierne a la cuestión alegórica que quiere ver en el barrio de San Lorenzo una representación de la Ciudad de México y del país, en tanto que una región especialmente caótica y cuyos problemas no parecen ser reversibles pero en cambio siempre serán capaces de agravarse, como de hecho ocurre en el relato. La novela solo es inteligible en tanto que tomemos en cuenta a su referente, la Ciudad de México real, que le da sentido al San Lorenzo de la narrativa en tanto que espacio mítico y que resume las desventuras de los habitantes de la ciudad hispanoamericana al uso. No está claro el sentido del pasaje del desierto y se puede dar cuenta de él de maneras diversas, de ahí que en este caso apoyemos la versión del simbolismo: es en la variedad de

lecturas del pasaje precisamente donde éste puede encontrar su sentido. El relato del hombre y el espejo, como ciertos pasajes de la novela, encuentra su cabal interpretación en un referente que desborda el texto.

Como dice el mismo protagonista, para Antonio Suárez “la sabiduría consistía en descubrir, cada vez con mayor precisión, la medida de la ignorancia; su forma de hablar a través de historias, de proteger la verdad al hacerla aparente [...]” (Villoro, 2005a: 28). Si nos atenemos a la propia información que el texto nos da, el críptico personaje recurre a las historias en sus cátedras para “proteger la verdad”, como si la instrucción científica (o cualquier otra) tuviera que ser obligadamente oscura. Íntimamente emparentada con la anterior hay otra escena, en la cual se nos explica que el doctor Suárez enseña en una lengua muerta:

En la Facultad supe que un aura de misteriosa admiración rodeaba al doctor Antonio Suárez. Digo «misteriosa» porque los alumnos de los cursos superiores, los mismos sátrapas que introdujeron un páncreas en mi portafolios, salían pálidos de las clases de Suárez y se referían a ellas con el respetuoso temor que infunde lo que no se entiende. Todo indicaba que el astro de la oftalmología impartía su curso en latín (Villoro, 2005a: 33).

Además de esa voluntad por envolver la verdad con el misterio, la historia del hombre y el espejo pone de manifiesto el sentido del humor de Villoro, aquí muy sutil, apenas insinuado en un contexto absurdo, en el cual un hombre deambula por un lugar desolado —no se sabe bien con qué objetivo, si lo tiene—y al cabo de “das infinitos” todavía está interesado en decir “perdone”, como si del lugar más cotidiano se tratara y la educación fuera indispensable.

Sin embargo, las primeras imágenes de la novela, del barrio de San Lorenzo que el lector está a punto de conocer, también son enigmáticas. Como muestra las primeras líneas: “Era de mañana, pero no de día”. De inmediato el narrador nos aclara la situación: “Un cielo cerrado, artificial” (Villoro, 2005a: 13). El cielo de San Lorenzo ya no es más la región más transparente de la cual nos hablaban en el pasado, sino que ahora estamos ante un cielo que ni siquiera deja pasar el sol. Los días parecen contados para el barrio, que amanece pesimista bajo un firmamento contaminado: “¿Cuánto falta para que nos desplomemos sintiendo una moneda amarga en la boca” (Villoro, 2005a: 13). Un cielo cerrado por los desastres de la modernidad convertida en polución agobia al protagonista porque “es un agravio médico respirar este aire” (Villoro, 2005a: 14).

Al mismo tiempo, comienza a perfilarse las referencias a la mexicanidad, pero ya no entendida como una identidad cultural válida para todos los mexicanos, sino como la parodia sistemática de ésta y, hay que decirlo, de forma plenamente consciente en el caso de Villoro; o bien, se explica que esa ideología que reivindica una mexicanidad es propia de las generaciones del pasado:

Por enésima vez me pregunté qué me retiene en la ciudad. ¿Será la cultura del aguante tan *propagada* por mi padre, ese gusto por la resistencia inútil? Desde que tengo uso de razón he oído discursos sobre los valientes que le sonríen a la metralla y se desbarrancan gustosos por cañadas. Mi padre enseña Historia en escuelas secundarias con nombres de célebres derrotas (Héroes de Churubusco, Mártires Irlandeses, Defensores de Chapultepec) y vive para enaltecer momentos de resistencia sin visos de triunfo: el pasado es un fantástico desastre, una épica con geniales maneras de morir (Villoro, 2005a: 14). (Las cursivas son nuestras)

La identidad cultural psicologista y estética de la perpetua derrota ya no se corresponde acriticamente con México, como en los tiempos de Fuentes y Paz, cuando se podía aludir a una esencia independiente de la voluntad de los individuos, en este caso los mexicanos, que tenían que acogerse sin más al dicho de Paz: la identidad precede a la persona y habrá de perdurarle, está en todas partes. Fernando Balmes reconoce esas ideas en su padre, representante de ese pasado en el cual se encumbra el martirologio y el victimismo. En la ficción de Villoro ahora estamos ante una tradición que los padres (algunos de ellos) propagan. Sin embargo (y aquí es donde aparece la crítica de nuevo por parte de Villoro a la mexicanidad unívoca), el narrador no está entre esas personas interesadas en atestiguar la tradición, más bien parece ilusionado con la idea de contenerla, con todo lo que tiene de sangrienta y tremenda: “Tal vez elegí la medicina como una forma secreta de compensar las heridas, la sangre caliente, deliciosa, que atraviesa las conversaciones” (Villoro, 2005a: 14).

La cuestión de la mexicanidad no es una simple cuestión anecdótica en *El disparo de argón* y la obra de Villoro, sino que estamos ante un elemento estructural, dominante en varios de sus libros. Así como el inicio es un enigma y la novela es susceptible de ser interpretada como alegoría, el mexicano es una incógnita que muchos han tratado de desentrañar. En el mismo pasaje que citábamos con anterioridad, el

narrador insiste en el tema ya desde la perspectiva “moderna”, digamos, de un médico que trata de entender a su pueblo:

De cualquier forma, mi padre no hace sino otorgarle prestigio histórico a una tradición profunda; que yo sepa, no hay otro pueblo más propenso a infligirse molestias, a soportar una golpiza sin pedir perdón, a comer suficiente picante para perforar el duodeno, a beber los seis litros de pulque que duermen la lengua, a tener aguante. En mis noches en la Cruz Verde encontré a más de un acuchillado que me pidió que lo cosiera sin anestesia «a valor mexicano» (Villoro, 2005a: 14).

La novela da inicio con el personaje que recorre su barrio y pone al lector en contexto. Así, se topa con un vendedor callejero de artesanías que también sirven como parodia de la identidad:

Justo en ese momento pasé junto a un tablón en la acera que ofrecía artesanías. A pesar de la oscuridad distinguí las espirales de barro que imitaban excrementos; en un alarde de realismo, el alfarero había colocado semillas; aquello era el saldo de una indigestión con chile. Pensé en los dibujos de excrementos en los códices aztecas que tanto le interesan al Maestro Antonio Suárez: los pecados de una cosmogonía cuyo infierno es la vida (Villoro, 2005a: 14).

Si se quiere ver en el gusto por el chile un componente de la identidad, hay que asociar su imagen con las grotescas artesanías que Balmes encuentra durante su paseo matinal. En las repugnantes réplicas de las heces humanas la identidad mexicana queda asociada con lo más bajo y recibe un cuestionable homenaje. La dicotomía es clara: por un lado, un barrio brutal en el cual la contaminación ha menguado el sol y las heces son materia prima de la artesanía; del otro, el doctor Antonio Suárez y sus discípulos como los guardianes (como se verá, no muy exitosos) de la modernidad, de la ciencia que habría de sanar el barrio:

«Tenemos luz, tenemos», decía Antonio Suárez al extraer una catarata. «Tenemos luz», pensé al recibir el sol y las miradas de los vecinos que veían mi bata como si se impusiera por sí misma, como si algo mejorara con un médico caminando entre las primeras luces y el vapor de los elotes (Villoro, 2005a: 14).

A la medicina le corresponde iluminar el ojo cegado del paciente y a la vez la densa oscuridad de un barrio lumpen, en el cual la *Clínica de Ojos Antonio Suárez* es un

bastión de ese proyecto benefactor. El objetivo de la novela es precisamente poner a prueba los alcances de la clínica. La luz es una de las claves de la novela; a veces la clave no está en la luz sino en la falta de ella. El momento en el cual Balmes conoce a la joven que se volverá el objeto de su afecto está subrayado por un efecto dramático que se “ilumina”, como si se tratara de una escena teatral:

Entre las puertas de los elevadores hay una silla que siempre me ha parecido perfectamente inútil. ¿Quién puede escoger ese sitio para descansar? Ella, por lo visto. La muchacha recibía *el dorado resplandor* de un arbotante en el techo; aunque tenía los ojos cerrados, algo me hizo suponer que no dormía. Un rostro esbelto, con *suaves ojeras azules que no supe si atribuir al efecto de la luz* (Villoro, 2005a: 22). (Las cursivas son nuestras).

Más adelante, el narrador conversa con la misma muchacha en un cuarto a media luz: “Me costó trabajo seguir mirándola, algo insólito, dado lo mucho que me gustó el cuello frágil, los ojos que tal vez la oscuridad volvía grisáceos [...]” (Villoro, 2005a: 22).

Para poner en jaque la existencia de la clínica hace falta que la realidad se imponga y Villoro recurre para ello al crimen. Será por medio del género policiaco como el proyecto de la clínica será puesto en evidencia como utópico; la atmósfera de ese tipo de relatos comenzará a insinuarse en la novela, al principio de una forma gradual y que más tarde será patente: “Tal vez era el momento de arrancarme el tapabocas y gritar que estaba harto de esos cuidados excesivos, harto de la rebuscada eficiencia de los últimos días, tan parecida a una conspiración” (Villoro, 2005a: 14). La clínica, lejos de estar a salvo del barrio, aparece sometida ya a las dinámicas de éste, capaz no sólo de envolverla sino de alterarla:

Cuando la clínica se instaló en San Lorenzo los vecinos pensamos que el barrio cambiaría como una expansión eficiente del hospital. Ha ocurrido lo contrario. En el vestíbulo de los gases nobles no es raro encontrar vendedores ambulantes. Ayer, uno de ellos estuvo a punto de subir conmigo al tercer piso (Villoro, 2005a: 21).

La enunciación de Balmes es posterior, como se ha dicho antes. Cualquiera que sea su situación al momento de hacer el relato de sus últimos días en la clínica y en el barrio sabemos que está salvo de la violencia de éste, al menos lo suficiente como para erigirse en narrador:

Permanecí unos segundos junto al entrevero. El ruido cesó, escuché una voz. ¿Suárez? Supongo que actué de un modo inexplicable, pues *al recordar ese momento* son otras las circunstancias que me vienen a la mente, otras imágenes, como si hubiera estado en un quicio, protegiéndome de la lluvia, y después de dos horas decidiera mojarme (Villoro, 2005a: 21). (Las cursivas son nuestras)

Sin embargo, Balmes no solamente recuerda, sino que esta acción suya cobra forma de relato; el Balmes que leemos es un escritor aficionado:

Ahora que escribo me siento capaz de hacerla desmerecer: una muchacha prepotente y aburrída, delgada en exceso, con movimientos abruptos (debía ser pésima bailarina). Sin embargo, recuperar la franqueza del momento es ver las piernas cruzadas, el zapato que se zafa en el talón y la mano que juega distraídamente a calzarlo y descalzarlo (Villoro, 2005a: 25). (Las cursivas son nuestras)

Villoro dedica varios fragmentos a resaltar el pintoresquismo del barrio y de sus habitantes, como una forma de diferenciar, por contraste, el proyecto de la clínica:

La vida de Maximiano Luengas se repartía en las tres secciones del establecimiento: la peluquería propiamente dicha (un sillón de cuero guinda y un tablón lleno de revistas despellejadas), la vitrina con sus trofeos de ciclista y, ya al fondo, el refrigerador donde enfriaba pollos y trozos de cerdo para los puestos de tacos de la calzada Anáhuac. Más o menos del 67 al 74, los años terribles en que el pelo largo estuvo de moda en San Lorenzo, Maximiano mantuvo abierto el negocio gracias al refrigerador y que le puso nueva cadena a su bicicleta y me contrató de recadero (Villoro, 2005a: 26).

En este sentido, otra de las claves de la novela es la forma en la cual se atiende a los enfermos antes de la llegada de la clínica, con la presencia de un médico dudoso, en realidad el curandero del barrio, el doctor Felipe: “Aunque su título debía ser tan inencontrable como su apellido, la colonia se acostumbró a confiarle sus enfermos intermedios, los que no se aliviaban con té de poleo, ajo o boldo ni ameritaban cirugía” (Villoro, 2005a: 26).

Fernando Balmes recuerda cómo viajaba en la parte de atrás de la bicicleta del doctor para que visitara a los enfermos del barrio, otro detalle que, con la falta de higiene del galeno, dibuja su personalidad atípica: “Su dispensario estaba en los altos de una tortillería, según demostraba su saco lleno de lamparones harinosos” (Villoro,

2005a: 27). Los fracasos del médico quedan soslayados por la tradición local: «Por lo demás, los familiares del enfermo se limitaban a decir “ya estaba de Dios que se mudara al *otro barrio*”, es decir, a una colonia con hospital o al más allá». La fundación del hospital queda signada por las supersticiones de los habitantes del barrio: “[...] muchos juzgaron agravante que el primer hospital llegara tan especializado y trajera a ciegos de tantas colonias, una señal de mal agüero, sin duda” (Villoro, 2005a: 29).

La modernidad llega al barrio también en forma de parodia, con el uso de una *neolengua* que envuelve en un halo de prestigio las cosas más prosaicas: «Todavía alcanzó a padecer la ola de modernización que hizo que la tortillería se llamara “tortilladora” y la panadería “panificadora”, como si hubiera mayor virtud tecnológica en las palabras forzadas» (Villoro, 2005a: 29).

Al igual que le ocurrió al viejo curandero, Balmes se tiene que resignar al pago “en especie”: Desde que entré a la clínica, la gente de la colonia viene a consulta para librarse de malestares que casi nunca tienen que ver con la vista. Me pagan con los productos de su profesión, y mi madre se queja de todas las cestas de paja que le regalo (Villoro, 2005a: 30).

La referencia a Barcelona en San Lorenzo, algo relacionado directamente con la biografía de Villoro, se presenta por medio de guiños al lector enterado de los antecedentes del autor: “Aunque no abarca más de dos cuadras, Filatelistas es conflictiva: es nuestra única diagonal [...]” (Villoro, 2005a: 34). El barrio, al igual que el Ensanche de Barcelona, tiene un trazo reticular: “San Lorenzo tiene un trazo de retícula, de acuerdo con la parrilla donde ardió el mártir” (Villoro, 2005a: 34). Así, la ironía es que la fundación del barrio está asociada con el nombre de un mártir católico, quien sufrió una tortura terrible:

Después de haber desgarrado sus carnes con garfios, y de haber lacerado sus miembros a fuerza de azotes y flagelaciones, decidieron asarlo, y lo asaron tendiéndolo sobre una enorme parrilla puesta al fuego; después, para que sus sufrimientos fueran más horribles, cuando su cuerpo, colocado sobre la trama de rejas incandescentes y al rojo vivo, estaba asado, dábanle la vuelta a fin de que se asase y requemase por el otro, procurando de ese modo que el suplicio fuese lento y cada vez más espantoso (Villoro, 2005a: 34-35).

Como en *El testigo*, la historia del país y de sus héroes se concreta en tareas más bien cómicas, un patetismo que los personajes (además del narrador) no interpretan como tal:

Las paralelas a calzada Anáhuac llevan nombres de frutas y las perpendiculares de héroes difusos que cambiaron cinco veces de bando y murieron del lado incorrecto de la Revolución. La solución de compromiso era encontrar un prócer no muy acreditado y con apellido de fruta. Nadie sabe tanto de héroes como mi padre, de modo que Félix empezó a frecuentar la casa. En las tardes revisaban candidatos y comían pepitas. Para mi padre el caso cobro visos de una disputa de soberanía, como si Filatelistas llevara a otro país. Lo más próximo a una solución fue el descubrimiento de Esteban Manzano, coronel acribillado en un sembradío de Puebla (Villoro, 2005a: 35).

El final de la novela, que privilegia la trama amorosa, será una constante en todas las novelas extensas de Villoro, con la excepción de *Llamadas de Ámsterdam*. En el resto, la última escena recreará el encuentro de los personajes masculinos con la mujer que muchas veces se asocia con la redención. Pero, en el caso de la siguiente novela, ese final marcado por el encuentro amoroso tendrá varias interpretaciones.

10.2. *Materia dispuesta*

En su segunda novela, *Materia dispuesta* (1997), el autor continúa con su problematización de la identidad colectiva asimilada con la ideología del México telúrico, con una nueva revisión de ese mito. La novela está protagonizada por Mauricio Guardiola, un niño al cual el lector luego verá crecer hasta convertirse en un adulto, entre los años de 1957 hasta 1985. Mauricio ha nacido en la Ciudad de México en 1957, el 28 de julio, fecha del gran temblor que sacude la ciudad y hace caer el Ángel de la Independencia de su columna; en un juego de simetrías, la novela termina con el temblor del 19 de septiembre de 1985, cuando tiene lugar el otro gran movimiento sísmico que destruye la ciudad, un arco temporal que abarca 28 años en la vida del protagonista, que en las primeras escenas tiene aproximadamente seis años²⁹ (Villoro,

²⁹ En un momento el narrador explica que en aquella época de su infancia que describe al principio de la novela el gobierno norteamericano había devuelto una franja de territorio a los mexicanos, El Chamizal.

1997: 18). Los primeros capítulos están narrados por Mauricio, quien como adulto evoca sus años de infancia. Después de un capítulo híbrido, la novela termina con un narrador en tercera persona, algo que el autor ha señalado como un recurso técnico para representar la evolución del personaje.

Como en *El disparo de argón*, el espacio va a cobrar enorme importancia en esta segunda novela de Villoro, porque Guardiola es habitante de Terminal Progreso, una colonia apócrifa situada cerca de los canales de Xochimilco. En su estudio acerca de la novela, An Van Hecke (2010³⁰) apreciará cómo en efecto hay un cambio de paradigma en la forma de representar la Ciudad de México, que en el pasado había sido una suerte de superestructura de la cultura precolombina. Sin embargo, los elementos para una filiación de *Materia dispuesta* con la ideología del México telúrico están dados en la novela, como Van Hecke advierte en un principio:

El relato está situado a orillas de la Ciudad de México, por los lagos de Xochimilco, donde el pasado sigue dominando fuertemente el curso de la historia y la vida de los personajes. Esto se ve claramente en la supervivencia de un animal prehistórico como el ajolote y en la recuperación de mitos antiguos como el del Quinto Sol (Van Hecke, 2010: 531).

Sin embargo, luego vamos a ver que el protagonismo de los iconos del viejo México, como los canales de Xochimilco que tanto impactaron a Cernuda, no va a tener lugar en *Materia dispuesta*: “la zona carecía de encanto rural” (Villoro: 1997: 28), dice el protagonista. En cambio, lo que “les llega de la ciudad son las cosas que ya no sirven, residuos que flotan en los arroyos del barrio, es decir, basura” (Van Hecke, 2010: 531). La autora advierte el contraste entre la ciudad moderna y a la vez decadente con los antiguos relatos de un México mítico, lo que se resume en la presencia del ajolote, que los niños como el protagonista atrapan por diversión en la zona: “En la novela de Villoro, el ajolote, siendo real, aparece al mismo tiempo como un animal fabuloso que evoca además una época fabulosa y prehistórica [...]. Es la naturaleza la que guarda y

El pequeño territorio estaba en litigio después de la Guerra México-EE.UU. y el problema se resolvió finalmente el 14 de enero de 1963, cuando el personaje tiene seis años. Casi de inmediato, Mauricio menciona además que uno de sus amigos, Pancho, tiene “siete u ocho años” (Villoro, 1997: 19).

³⁰ El texto de Van Hecke, “El ajolote y el quinto sol [...]” forma parte de las ponencias presentadas en el XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, *Nuevos caminos del hispanismo*, que se llevó a cabo en París del 9 hasta el 13 de julio de 2007. Citamos de esta forma el origen del texto porque la autora se ocupará de nuevo de *Materia dispuesta* en una segunda versión de su artículo, que se publicará en 2009 y que comentaremos inmediatamente después de este.

revela todavía sus secretos más profundos de épocas antiguas y que de esta forma entra en conflicto con la ciudad moderna, que se va extendiendo (Van Hecke, 2010: 532).

Nos parece, no obstante, que el rompimiento del personaje con la naturaleza idílica es más radical e inmediato, como puede verse en esta caracterización que Mauricio hace de su vida en el campo: “Vivir en las afueras equivalía a crecer contra la naturaleza; anhelaba el día en que las milpas donde verdeaba el maíz fueran sustituidas por cines y centros comerciales” (Villoro, 1997: 29). Todo ello sin perjuicio de que el narrador en efecto recuerde su fascinación por los ajolotes, aunque de una forma muy contradictoria que revela la condición híbrida del sitio donde vive, sin las ventajas de la urbe y con los restos de una vieja cultura precolombina cuya remembranza está marcada además por la exageración, en la que los pequeños ajolotes son lo que queda de los “saurios fabulosos”, todo de acuerdo con la psique de un personaje infantil:

Las diversiones locales consistían en desenterrar flechas de obsidiana en los lotes baldíos o pescar ajolotes en los arroyos y meandros cercanos a Xochimilco. Larvarios, fríos, gelatinosos, los ajolotes recordaban una era de volcanes activos y saurios fabulosos; por desgracia, su hábitat se reducía al agua castigada de Xochimilco, lo único que quedaba del lago de los aztecas. Aquel paisaje era un híbrido sin gloria; la ciudad sitiaba al campo sin derrotarlo y llegaba a nosotros en forma precaria: en los riachuelos, los celofanes de golosinas devoradas desde hacía varios meses, flotaban junto a los lirios (Villoro, 1997: 29).

La autora llama la atención acerca de la ironía del nombre de la colonia, Terminal Progreso, que es un lugar apócrifo y cuyo nombre evoca de nuevo una de las formas de lo cómico más recurrentes en Villoro, la ironía, porque el lugar en realidad está lejos de representar evolución positiva alguna, más bien estamos ante lo contrario: un sitio patético cuyos intentos de simulación son contraproducentes (Van Hecke, 2010: 531). El siguiente párrafo que citamos es bastante ilustrativo en ese sentido:

Estábamos en la incierta frontera de las familias recién perjudicadas o que mejoraron apenas lo suficiente para salir de una decrepita vecindad en el centro. Terminal Progreso era sucesión de casas hechas en serie, con paredes de tabla-roca y candiles decorados en las puertas que sólo servían para enfatizar que no eran mansiones (Villoro, 1997: 29).

En la descripción del sitio, Mauricio menciona cómo frente a la urbanización hay unos cerros “con las iniciales del dignatario” (Villoro, 1997: 28), “enormes letras de cal, las iniciales que un presidente mandó rubricar durante su campaña” (Villoro, 1997: 27), en referencia a un político relevante del régimen priista, imagen que remite al enorme poder del partido, por aquel entonces sin rival en el espectro político. Mauricio es apenas un año mayor que Villoro, así que ambos nacen cuando el PRI ya está instituido como máximo poder, lo que será muy importante en la novela. Además, las fechas son importantes porque por aquellos años *El laberinto de la soledad* tiene siete años de publicarse, de ahí que los comentarios irónicos del narrador tengan una mayor trascendencia debido a que nos encontramos en los años de mayor vigor de la identidad nacional promovida por el partido en el poder.

Van Hecke consigna el uso de la ironía en la novela, de ahí que reconozca su carácter problemático al momento de clasificar los elementos simbólicos del relato, como el espacio de la colonia y los ajolotes, animales literarios por antonomasia, como queda claro con Bartra y *La jaula de la melancolía*, que la autora cita más adelante; todo lo anterior en contraste con la novelística previa, que no establecía una relación conflictiva con ese México telúrico, lo que sí se da, con creces, en Villoro: “¿Cuáles pueden ser ahora los diferentes significados simbólicos del ajolote en *Materia dispuesta*, tomando en cuenta el alto grado de ironía de la novela, y el hecho de que los antiguos mitos y creencias han perdido su significado original para el mexicano contemporáneo?” (Van Hecke, 2010: 532).

Interesada sobre todo en el aspecto simbólico de la novela, algo que desde luego no es gratuito si consideramos el papel que ha tenido el ajolote en los relatos científicos citados por Bartra y desde luego en la ficción literaria de Cortázar, por ejemplo. El ajolote pide ser interpretado, podría decirse, de ahí que la autora baraje varias posibilidades; una de ellas, la relación que puede haber entre las metamorfosis del ajolote y la formación de Mauricio, cuyo desarrollo vamos atestiguando y al cual Van Hecke le da un rol central en la novela:

[...] el tema principal de la novela es la transformación de niño en adolescente. La dualidad del ajolote puede ser símbolo de la dualidad del adolescente [...], un ser híbrido. El padre de Mauricio le avisaba que “los ajolotes podían mutar, no todos, sino los escogidos. Yo tenía que vigilarlos, cuidar la temperatura del agua, revisar que siguieran siendo tres” [Villoro, 1997:

85]. Así como el niño no quiere que sus ajolotes se transformen en salamandras, él tampoco quiere transformarse en hombre. En términos del padre, y de acuerdo con el ideario del machismo mexicano, sólo “los escogidos” se transforman en hombres (Van Hecke, 2010: 532).

Van Hecke señala lo que viene a ser una educación sentimental de cuño machista, alimentada además por ciertas ideas del padre, como su admiración por los espartanos, que trata de transmitir a su hijo Mauricio: “Ignoraba casi todo, pero no que hubo una civilización con las manías paternas: Esparta”, dice el narrador al inicio de la novela. Sin embargo: la educación del hijo en esos ideales es un fracaso:

A los seis años recibí un inútil globo terráqueo y mi índice asalchichado trató de posarse en Esparta. En vano. La nación de las molestias edificantes, donde las manzanas se comían verdes, fue derrotada por tribus confortables.

—¿Y eso qué? —preguntó mi padre.

No me atreví a responder “eso demuestra que se equivocaron”. Para él los rigores eran un fin en sí mismos (Villoro, 1997: 15).

Cuando no ocurre que la hombría se quiere inculcar apelando a un esplendor griego desdibujado, hay otras ideologías que se quieren presentar como legítimas, como se ve en el desempeño de otro de los personajes masculinos del libro: “También el tío Roberto establece explícitamente la relación entre el ajolote y la adolescencia. Este tío es miembro de la sociedad Quinto Sol, un grupo esotérico o teosófico, fascinado por la leyenda de Quetzalcóatl, y le enseña a su sobrino Mauricio la importancia del ajolote” (Van Hecke, 2010: 532). Un grupo de ese tipo solo puede tener una resonancia cómica en la novela.

De la misma forma que ocurrirá luego en su novela *Arrecife*, los problemas sociales de 1968 que en México estuvieron marcados por la ya citada represión contra los estudiantes, el protagonista de la novela vive al margen de semejante tragedia:

En la novela, el tránsito hacia la edad adulta se vuelve aún más conflictivo, ya que ocurre en los años sesenta y setenta, época turbulenta de los movimientos estudiantiles, y época dolorosa para muchos jóvenes mexicanos que lucharon contra la represión. Ahora bien, Mauricio no es el típico adolescente rebelde, sino que es un personaje pasivo, desorientado e indeciso, además de gordito y ocioso (Van Hecke, 2010: 532).

Así, la indolencia del personaje puede parecer hasta subversiva si se piensa que los años que describe como plenos de hedonismo resultaban dramáticos para otros sectores de la población como los estudiantes universitarios: “Este antihéroe vive en un entorno que tiene muy poco que enseñarle: tanto en su familia, como en su ciudad y su país, todo es ambiguo”. De esa forma, al momento de establecer una relación entre el ajolote y Mauricio, Van Hecke concluye que en este último sí tiene lugar una metamorfosis, “pero incumplida y fallada” (Van Hecke, 2010: 533). De esa forma, *Materia dispuesta* puede interpretarse a la luz de lo que niega: el machismo, al cual el personaje responde con una sexualidad indefinida y las actitudes heroicas de los espartanos, porque Mauricio se identifica con los enemigos de estos. Van Hecke se pregunta si será posible hablar lo que ella llama *nahualismo*, es decir, la tutela mágica entre un animal, en este caso el ajolote, y un hombre, como podría pensarse ante la cercanía de Mauricio con esos animales:

Esta asociación entre el ajolote y el joven protagonista fácilmente podría llevarnos a considerar este animal como el nahual de Mauricio, es decir, el doble animal del ser humano, con quien se establece una fuerte identificación, y con quien se pueden intercambiar ciertas características, como en *Hombres de Maíz* de Miguel Ángel Asturias, por ejemplo. También la representación de los dioses aztecas como animales, como Xólotl, el dios perro, refuerza la idea de metamorfosis e identificación (Van Hecke, 2010: 533).

Sin embargo, Van Hecke concluye que no parece conveniente establecer ese tipo de relaciones entre el personaje y la naturaleza, porque *Materia dispuesta* ya no ofrece esos asideros que aquí hemos visto como constitutivos de ese México sobrenatural acerca del cual tanto se ha insistido:

[...] es casi imposible hablar de nahualismo en *Materia dispuesta* ya que en el mundo vacío en el que vive Mauricio, no hay lugar para la magia. El niño Mauricio sí expresa todavía el deseo de poder participar en lo mágico al creer que una especie de “ósmosis” despertará a Verónica, su amiga que está en coma. Constata que esto es imposible, y curiosamente concluye que “entre nosotros sólo los ajolotes parecían dignos de ósmosis” [Villoro, 1997: 46]. Hombres y ajolotes son demasiado diferentes. Los últimos sí son mágicos (Van Hecke, 2010: 533).

Hemos explicado que Villoro ya no responde a la ideología que había tomado cuerpo con la hegemonía priista, *El laberinto de la soledad* y el indígena como icono nacionalista: “La imagen del mexicano tal como lo representa el padre es tan falsa que el niño se niega a seguir su nacionalismo ilusorio” (Van Hecke, 2010: 533). El adulto que recuerda menciona en este sentido un dato histórico, que deja caer como con descuido: “Por entonces Estados Unidos acababa de devolvernos un pedazo de país: El Chamizal, una franja seca, que a pesar de los discursos no valía gran cosa” (Villoro, 1997: 18), lo que refuerza el escepticismo del personaje. En la actitud de Mauricio Guardiola, Van Hecke ve la crisis de un colectivo que ya no respondería a los intentos clasificatorios del pasado, en una suerte de nihilismo generacional: “Debido a una crisis de valores, los jóvenes ya no creen en los discursos nacionalistas sobre el mexicano, pero lo trágico es que no haya una alternativa, lo que coincide de hecho con el ideario de muchos escritores de finales del siglo XX cuyos textos están marcados por la indeterminación, la ambigüedad y la anarquía (Van Hecke, 2010: 534).

Van Hecke interpreta ciertas imágenes de la novela como reivindicaciones (si bien algo tímidas) del carácter mágico que antes se atribuía a Xochimilco (como pasaba en Cernuda), con los problemas de la capital relacionados con el agua, en una ciudad originalmente construida sobre un lago:

En *Materia dispuesta* surge esta problemática del agua en una frase que refleja el estilo aforístico tan típico de Villoro: “Las desgracias de México tenían que ver con la muerte del agua” [Villoro, 1997: 33], y Mauricio continúa: “Xochimilco era otra prueba del fracaso; en unos años sólo quedaría un ojo de agua que adoraríamos como un altar” [Villoro, 1997: 34]. Es evidente aquí el tono irónico, pero al mismo tiempo se reivindica el carácter sagrado del agua (Van Hecke, 2010: 534).

Como en su momento lo hace Bartra, Van Hecke cita el caso del paisajista mexicano José María Velasco, quien alguna vez se interesó por el ajolote, en tanto que representativo del campo que siempre está presente en este pintor:

El padre de Mauricio les muestra a los niños algunas láminas del paisajista Velasco “que ilustraban la metamorfosis del ajolote en salamandra” [Villoro, 1997: 44]. Al niño Mauricio no le interesan en absoluto estas enseñanzas del padre, y se observa nuevamente la resistencia a aprender, a

conocer la cultura, porque para el niño, la pasión del padre no es nada auténtica, es sólo una “pasión representativa” [Villoro, 1997: 43] (Van Hecke, 2010: 534).

Además de mencionar a Velasco y el poco interés que despierta en Mauricio, la autora trae a colación el conocido cuento de Cortázar inspirado en el ajolote, así como el poema de Octavio Paz llamado “Salamandra”. El cuento de Cortázar, en tanto que fantástico, es una muestra del carácter trascendental que se le quiere atribuir a la bestia acuática, algo parecido a lo que ocurre con el poema de Paz. En cambio, la representación del ajolote es muy diferente en Villoro: [...] lo propio de Villoro, a diferencia de Cortázar y de Paz, es que nunca acepta tal cual la simbología, ni de la cultura precolombina, ni de la cultura actual mexicana. Por más ricos que puedan ser los significados simbólicos, en Villoro no falta, como dice Mihály Dés, “el trato irónico y escéptico de esa simbología” [Dés, 2005: 122] (Van Hecke, 2010: 535).

El rechazo de Villoro a esa simbología tradicional es para Van Hecke un rechazo de la mirada eurocentrista, como a su manera de ver el autor ya lo había explicado en “Iguanas y dinosaurios”, su crítica del exotismo como icono de la América ignota, ensayo en el cual efectivamente critica las manías de los europeos por buscar en México la permanencia de la barbarie y el caos que no encuentran en sus países.

En el caso concreto del ajolote y de la leyenda del Quinto Sol aparece también esta doble mirada: por un lado, una mirada que podríamos llamar “directa” y “sincera”, que revela una riqueza de significados, al igual que en Cortázar y Paz, otra que es más bien una mirada oblicua, escéptica, que deconstruye la primera. Ahora, es evidente que el problema no está en el ajolote, un animal “inocente”, ni en la leyenda del Quinto Sol, sino en la mirada de este animal como animal exótico, raro, típico de los mexicanos, y en la interpretación de esta leyenda como una historia lejana, misteriosa y oscura. Es decir, lo que critica Villoro siempre en sus obras, es la mirada eurocentrista [...] (Van Hecke, 2010: 535)

Sin embargo, en esa búsqueda de la “otredad” no hay rastro de eurocentrismo, sino precisamente un intento por romper esa visión por medio del conocimiento respetuoso de otras culturas, que gracias a siglos de relatos míticos se asumen como bárbaras y por lo tanto más auténticas. Lo cierto es que plantear un nuevo paradigma frente a mitos tan asentados es, efectivamente, muy problemático, de ahí que Villoro rechace, en efecto, el México de *El laberinto de la soledad*, para abrazar proyectos que

sin embargo no deja de reconocer como inestables, lejos de la solidez que alguna vez tuvo el proyecto de un mexicano unívoco:

Ahora, Villoro se opone a situar lo auténtico, la esencia del mexicano, en un pasado remoto, ideal, primitivo e indígena, pero no hay duda de que esta deconstrucción de símbolos y mitos en Villoro es problemática. Rechazar el ajolote, tal como lo hace Mauricio a los quince años, no parece ser el camino más adecuado en la búsqueda de identidad. Sin embargo, la novela no termina en un tono negativo, al contrario, se vislumbra un nuevo amanecer y el anuncio de un futuro distinto [Villoro, 1997: 311]. Es importante destacar que la pérdida de valores en la sociedad y la tendencia deconstruccionista del autor no implican que todo desemboque en el pesimismo (Van Hecke, 2010: 535).

El simbolismo de la novela finalmente se resuelve en una propuesta de la autora, quien recuerda la caracterización del ensayo como “el centauro de la prosa”, en la fórmula inmortalizada por Alfonso Reyes. De ahí que a manera de acercamiento un tanto lúdico Van Hecke haga una paráfrasis de la definición del escritor mexicano:

[...] en el caso de Villoro, la novela bien podría ser llamada “el ajolote de la prosa”. La prosa de Villoro no se deja definir fácilmente. Sus textos son híbridos, tanto por su contenido como por su estilo: mezclan una mirada directa con una mirada irónica, se balancean entre la seriedad y el humor, lo joven y lo maduro, lo antiguo y lo moderno, lo rasposo y lo suave. Son textos que llevan en sí la posibilidad de múltiples metamorfosis, y que están siempre en movimiento, como la propia tierra en México afectada por los terremotos, siempre vacilantes (Van Hecke, 2010: 536).

En este sentido, Van Hecke recordará el planteamiento de Roger Bartra a propósito de la hegemonía priista como anacronismo, un pronunciamiento que el antropólogo lleva a cabo en 1986, año de la publicación de su libro; sin embargo, como explica Van Hecke, Bartra no dice cuál sería la alternativa ante la necesidad de reconfigurar la relación entre el ciudadano y el Estado, que es el fondo de la cuestión en *La jaula de la melancolía*. En *Materia dispuesta*, la autora habla de un final que si bien tampoco plantea un nuevo rumbo sí nos habla de un personaje finalmente solidario, después de décadas de abulia durante una época especialmente ríspida en México para los jóvenes, como es la segunda mitad del siglo XX. El “despertar” de Mauricio Guardiola, aunque sea de forma tentativa, como parte de las brigadas de ciudadanos

organizados en el rescate de los sobrevivientes, la localización de víctimas y la limpieza de una ciudad destrozada por el seísmo, ciertamente es una forma de hacer participar al personaje en una causa común reconocida en ese momento como apremiante.

Esta autora analizará en otra ocasión (Van Hecke, 2009) la novela de Villoro, todo ello de nuevo en la órbita del simbolismo del ajolote y la posibilidad de adjudicar a este animal la hibridez necesaria para contrarrestar el patriotismo monolítico que durante el priismo se volvió tan frecuente como supuesto factor de cohesión. Entre su clasificación de la novela como crítica de ese patriotismo, Van Hecke cita un pasaje de la novela en la cual el arquitecto Jesús Guardiola, el padre del protagonista, dicta una conferencia, en la cual se revela él mismo como parodia de teórico de la cultura: “El padre se obsesiona en defender lo mexicano” (Van Hecke, 2009: 48). El discurso del padre es descrita por Mauricio como “un acto trascendente”, en el cual el padre habla de “cosas que ignoraba”, en una suerte de demagógica improvisación: “habló como si todo se le ocurriera en ese instante” (Villoro, 1997: 70). El recuerdo del hijo de ese momento está marcado por la ironía, a lo cual contribuye el contexto: el lienzo charro fue durante los años del priismo una de las citas más importantes, en tanto que ahí se reunían sus principales líderes para celebrar sus fiestas, al mismo tiempo que se practicaba una actividad vinculada al México campirano y en ese sentido más tradicional, como es la charrería. De esa forma, el priismo favorecía la cohesión de sus miembros al mismo tiempo que se realizaba como cultivador de las tradiciones más auténticas del país, en una parafernalia de trajes típicos de charros, chinas poblanas, caballos y suertes con la reata. De ahí que la idea de una charla acerca del ser nacional trascendente en semejante escenario tenga un efecto cómico. Como dice Van Hecke, en la conferencia “el padre insiste en el carácter dual del mexicano y desarrolla una serie de dicotomías, de oposiciones” (Van Hecke, 2009: 48):

Un reflector alumbró su pelo de charro recién desmontado y durante dos horas fue un impecable gurú de lo “nuestro”. Dijo que los materiales nobles eran la mezcla de lo masculino y lo femenino: la tierra y el agua madres embestidas por el azadón. Describió al horno de los ladrillos como “matriz” y al cemento como “maridaje”. No fue muy claro pero la gente deseaba oscuridades [...]. Las rugosas uniones aludían a un ideal aún desconocido. La equis, símbolo de la dualidad, unía dos pueblos, dos razas, dos géneros. “Letra criolla”, pronunció mi padre [...]. (Villoro, 1997: 70)

Van Hecke reconoce en las palabras del padre la referencia al mestizaje pero como una representación confusa de referentes reales (que nosotros relacionaríamos con una parodia de *La raza cósmica* de Vasconcelos, en tanto que meditación solemne acerca del mestizaje y la relevancia del hispanoamericanismo):

Si bien es cierto que esta visión del padre está basada en una realidad histórica —México nació efectivamente por la unión de dos pueblos—, la manera “oscura” con la que presenta esta dualidad, y la ampliación a otras dualidades no directamente ligadas al tema de la identidad nacional, como lo masculino y lo femenino, la tierra y el agua, provocan en el niño cierto escepticismo y desconfianza (Van Hecke, 2009: 48).

Esa distancia entre el padre y el hijo no es otra que la diferencia que pueda haber entre Paz y Bartra; o bien, entre Fuentes y Villoro: el México telúrico pasa a ser de asunto central de la ideología dominante a blanco de las formas de lo cómico. Todo lo anterior Van Hecke lo complementa con los datos de la biografía del autor que lo ubican en una situación privilegiada que, por ejemplo, le habría permitido familiarizarse desde muy pronto con una lengua extranjera y ser integrante de un cuerpo diplomático:

Hasta ahora hemos visto que debido a su carácter híbrido, el ajolote se revela claramente como símbolo del personaje adolescente, por un lado, y del mexicano en general, por otro. Se revela aún una tercera posibilidad de identificación, a nivel del autor. Se podría formular la hipótesis de que el ajolote es el propio Villoro. Su padre, Luis Villoro, nació en Barcelona. De niño, Juan Villoro estudió en el Colegio Alemán de la Ciudad de México, y en los años ochenta trabajó como agregado cultural en Berlín. Juan Villoro es un autor *inbetween*, de carácter híbrido, que se mueve con habilidad entre varias culturas. Villoro es mexicano, sin duda, pero por tener ancestros europeos y por haber crecido en un entorno de mucha influencia europea, tiene una visión mixta. En sus análisis de México, Villoro mezcla constantemente una mirada de adentro con una mirada de afuera, una estrategia en la que no esquiva los conflictos (Van Hecke, 2009: 51).

De ahí que además de caracterizar el trabajo de Villoro de acuerdo con la fórmula “la prosa del ajolote” ahora también califique al autor estudiado “como un auténtico ajolote”, por su capacidad para asimilar varias tradiciones (Van Hecke, 2009:

55), sin que eso conlleve una contradicción, lo que se resume en la condición de autor *inbetween*.

Otros estudios de *Materia dispuesta* de nuevo insisten en el caos de México, DF., en tanto que paradigma de la ciudad actual, caótica y carente de límites claros. Tal es el caso de Sarissa Carneiro en su artículo (2007) acerca de la novela de Villoro, en la cual ella propone nuevamente la aparición de un replanteamiento de la manera en la cual se había representado la ciudad, siglos después de que en América el territorio fuera visto como propicio para la construcción de utopías, en los albores del descubrimiento del continente y la planeación de los nuevos asentamientos. Esos proyectos contrastan ahora con la desproporción que ha alcanzado la capital del país, sitiada por problemas que tienen que ver con una profunda desigualdad social acentuada por los retos que implica su organización (Carneiro, 2007: 69). Así, en palabras de Carneiro, la Ciudad de México “concentra hoy, en su cartografía huidiza, en su mancha urbana, todos los *excesos* posibles” (Carneiro, 2007: 69). La autora verá en Mauricio Guardiola el encargado de atestiguar la decrepitud de la ciudad y su caos:

Mauricio Guardiola, el protagonista/ testigo, deambula por la ciudad recogiendo de ella, como “materia dispuesta”, los signos urbanos que puedan contribuir a armar una identidad en el momento crítico que vive, el paso de la niñez a la adolescencia y a la vida adulta. Su desorientación, el abandono de referentes que padece no pueden ser contrarrestados por una ciudad-Nación que ofrece solo fragmentos y desechos comparables a su “colección de basuras”, lo que hace de esta obra un irónico reverso de la novela de educación sentimental y de aprendizaje (Carneiro, 2007: 70).

De esa forma, la autora habla de tres zonas para afrontar el proyecto que la novela propone: “Ciudad, cuerpo y nación” (Carneiro, 2007: 70). A partir de referencias a varios autores que han planteado formas que aspiran a renovar el entendimiento de la ciudad, (Canclini, entre ellos), la autora plantea la existencia de una urbe posmoderna carente de unidad, ante la cual sucumbe la vieja forma de pensar y escribir acerca del DF, cuando ya no hay un centro reconocible y en cambio la ciudad es “fragmentaria y dispersa”, con empresas privadas capaces de alterar el espacio y “donde difícilmente se puede tener una experiencia de conjunto”. La autora cita en este sentido a Frederic Jameson, quien habla de un “hiperespacio posmoderno” en el cual la ciudad y el cuerpo estarían escindidos, todo como una consecuencia de la globalización y el consiguiente

proceso radicalizador del intercambio de información y mercancías, al mismo tiempo que se habrían acrecentado los problemas económicos y sociales de amplios sectores (Carneiro, 2007: 70-71). La novela, para la estudiosa, se relaciona con esas reflexiones acerca de las ciudades:

En plena era globalizada y descentrada, *Materia dispuesta* invita a mirar la orilla, el borde, la periferia, “Terminal Progreso” entre los años 60 y 80. Así, más que un simple hacer memoria del pasado, Villoro pareciera estar preguntándonos hasta qué punto las ciudades latinoamericanas son ciudades globales y en qué medida se ha desvanecido la jerarquía centro-periferia en nuestro paisaje urbano o en la aldea global de la que se supone somos parte (Carneiro, 2007:71).

A propósito de esa marginalidad de la colonia, la autora citará fragmentos de la novela muy ilustrativos en este sentido, como aquel que la ubica Terminal Progreso a “medio camino entre el feudalismo y la primera industria” [Villoro, 1997: 180] (Carneiro, 2007: 71).

Para la autora, el telurismo será muy importante, en la medida en que el caos de la ciudad de México dificulta el acto de entender la capital. Para ello compara las ideas que se movilizan en *Materia dispuesta* con uno de los ensayos del autor, “El cielo artificial”, en el cual el autor dice que la vieja ciudad de precolombina al transmutarse en el DF se ha convertido en un “palimpsesto” (Villoro, 2002b: 62). Sin embargo, Carneiro explica cómo dentro de la novela la colonia Roma en el DF adquiere características ideales para la madre del protagonista, quien una vez convertida en una más de las habitantes de Terminal Progreso recuerda con melancolía su dirección anterior:

Terminal Progreso es también el *contratexto de las ciudades ideales* que persiguen los personajes de la novela. Colonia Roma, el barrio abandonado por la familia Guardiola en la diáspora que sucedió al terremoto de 1957, es, para la madre de Mauricio el recuerdo de una época áurea. Deja, curiosamente, de pertenecer a la ciudad de México y pasa a identificarse con la tierra clásica (Carneiro, 2007: 72)

En efecto, la concepción de la madre de la colonia Roma se corresponde con la interpretación de Carneiro. Sin embargo, el episodio pasa de nuevo por el tamiz irónico

que caracteriza a Mauricio Guardiola, como puede verse en la parte final del siguiente fragmento, que Carneiro también cita:

En las comidas edificantes, mi padre evitaba hablar de Roma para evitar que la antigua colonia volviera a nosotros como un edén abandonado. En cambio, mamá recitaba las cuatro letras al derecho y al revés, con sostenida pasión. Su tristeza, su futuro roto, otorgó a aquel barrio una condición de dorada antigüedad. Se diría que en otro tiempo vivíamos junto a la columna de Trajano, a orillas del Tíber, rodeados de las siete columnas de fábula. “Roma” era el nombre, eterno y convulso, del sitio que perdimos. Las depresiones de mamá lograron que una zona que en el mejor de los casos aspiraba a ciertos triunfos *art nouveau*, se transformara en tierra clásica (Villoro, 1997: 32).

Como puede verse, una cosa es la valoración de la madre de su antiguo hogar y otra muy distinta la opinión del hijo, para quien la colonia Roma no puede compararse con el esplendor del imperio citado. Carneiro también apunta que Terminal Progreso también es comparada con París, esta vez a instancias del padre, quien coloca un mapa de la capital de Francia en un lugar estratégico:

Para desviar la atención, mi padre colgó en la sala un mapa de *París a vuelo de pájaro*. Así, la Ciudad Ideal se confundió en mi mente: el Coliseo emergía entre los recios bulevares del barón Haussmann y los canales navegables del esplendor azteca. Lo único cierto es que estábamos lejos, muy lejos de las ciudades verdaderas (Villoro, 1997: 33)

Terminal Progreso siempre sale perdiendo cuando tienen lugar estas comparaciones con las grandes urbes por antonomasia. La ironía está en que mientras los padres idealizan las grandes ciudades del orbe como modelos, para el joven Mauricio una ciudad se evalúa de otra forma, por el tipo de basura que deshecha: “Aunque mi padre hablaba sin parar de casas y edificios, yo intuía que la fuerza de un ciudad se calculaba de otro modo: por lo que podía tirar, su desfogue, su capacidad de tirar lastre, el resto espumoso de lo que ocurre con intensidad” (Villoro, 1997: 30). Sin embargo (y esta es uno de los pasajes fundamentales de la novela), la redención de la colonia, marginal, tendría lugar por medio de un proyecto que tiene que ser llevado a cabo por el padre de Mauricio, en la faceta de Jesús Guardiola como arquitecto corporativo bajo las órdenes y el padrinazgo de un ministro del régimen, Gutiérrez Pool.

Así, el proyecto depende de la bendición directa y las influencias de un político que viene a representar los intereses y la ideología revolucionaria del PRI:

Como contratexto, la periferia recuerda la persistencia de las desigualdades sociales. Xochimilco, después de tantos años abandonado, podría transformarse en “jardín regulado” para evitar la *invasión* impulsada por el aumento de los precios de las tierras y el crecimiento de la población urbana. El subsecretario de Obras Públicas, Gutiérrez Pool, encarga al padre de Mauricio la construcción de ese “jardín regulado” (Carneiro, 2007: 72).

Como antes en el discurso para los políticos y los charros, el arquitecto Guardiola construye ideologías que pretenden legitimar sus obras. De esa forma, el nuevo Xochimilco quiere ser vinculado con las jerarquías más altas del poder político del régimen, con un proyecto «cuyo objetivo sería entregar a la ciudad un “símbolo nítido del poder que la controla”» (Carneiro, 2007: 72). Sin embargo, el ambicioso proyecto de Guardiola no puede concluirse porque se descubren unas ruinas aztecas en el terreno intervenido para el nuevo parque.

La interpretación de Carneiro es muy interesante, en el sentido de que toma partido por la ideología del México telúrico: «Si el proyecto fracasa es porque la ciudad subterránea cobra su venganza, la excavación descubre un posible cementerio azteca y Xochimilco se transforma en “bastión del mundo mesoamericano”» (Carneiro, 2007: 72). Pasa lo mismo con la personificación que la autora hace de la tierra, en este caso contraria a los planes de los hombres soberbios que pretenden construir encima de ella: «En cuestiones de poder, la tierra recuerda, repetidas veces, que el de los hombres no es ilimitado. La construcción infatigable de esos fantasmas albañiles, “esclavos de las construcciones que modifican la ciudad” [Villoro, 1997: 107], se hace pedazos en pocos minutos con los movimientos de la tierra» (Carneiro, 2007: 72).

Carneiro resalta también la sexualidad ambigua del personaje, en tanto que Jesús Guardiola es un macho afecto a ciertos rituales domésticos destinados a realzar su idea de hombría, como su preferencia por las toallas ásperas, de hecho la escena con la cual da inicio la novela, para que el protagonista, su hijo Jesús, de inmediato aclare que él prefiere la suavidad. En ello y en los episodios homoeróticos a los cuales hemos aludido, Carneiro ve una crítica a la “*masculinidad hegemónica*” y a la vivencia del espacio por parte de Mauricio Guardiola bajo criterios que ya adquieren un sentido “*falogocéntrico*” (Carneiro, 2007: 72). En ese sentido interviene el simbolismo de los

ajolotes, que según la autora estarían proponiendo la importancia de las relaciones dialécticas entre el padre machista y el hijo desinteresado de sus ideologías: “El ajolote, entre lo primitivo y fetal, estaría, además, significando lo anterior al nombre del padre y el orden simbólico de carácter falogocéntrico. Así, los ajolotes de Mauricio estarían dando cuenta de su carácter difuso en términos genéricos” (Carneiro, 2007: 73).

Un aspecto muy interesante resaltado por Carneiro está en la atracción del personaje por los mártires, en un catálogo de intereses alrededor de la “belleza castigada” que va de superhéroes de historieta como Superman hasta personajes de la parafernalia católica como San Andrés, todo ello sin descartar mujeres sufrientes como su amada Verónica (Carneiro, 2007: 73), de hecho víctima de un accidente automovilístico en un pasaje de la novela (Villoro, 1997: 24-25), motivo recurrente en otros momentos de la narrativa de Villoro, como el percance de Tony Góngora en *Arrecife*, donde también el personaje es un niño que participa en un juego infantil que termina abruptamente por la irrupción de un coche.

La no definición sexual del protagonista y su nihilismo son relacionados por Carneiro con la crítica (muy explícita, de hecho) que en la novela se lleva a cabo de los patrones de la identidad colectiva que en la novela adquieren un papel protagónico solo para ser el blanco de los ácidos comentarios de Mauricio. Carneiro no define lo que entiende por nación (sí define, en cambio, imperio), pero explica cómo en la novela esa idea queda deconstruida, lo que sugiere que su idea de identidad también tiene referentes psicológicos, como vimos antes con Maldonado Alemán y Borrero Zapata:

La puesta en crisis de los valores sexuales hegemónicos y de la construcción falologocéntrica del espacio urbano se suman, en la novela de Villoro, al desmoronamiento de la Nación. No se trata simplemente de una crisis de lo local o nacional como (supuesta) homogeneidad penetrada por una mundialización que atrae lo foráneo, heterogéneo e híbrido sino a un *poner en cuestionamiento la existencia misma de una identidad nacional, de una autenticidad que remita a un origen. Materia dispuesta* se refiere sobre todo a México, pero al hacerlo, entra al tan convulso como extenso debate sobre la identidad latinoamericana (Carneiro, 2007: 74).

Carneiro llama entonces la atención acerca de los numerosos momentos de la novela en que el personaje rechaza los símbolos de esa ideología que se propone como dominante. Antes había mencionado la resistencia que desde determinadas trincheras

ideológicas (ella cita el caso de cierta crítica de la cultura que se hace en Chile) se pretende revertir los efectos negativos que pueda tener la globalización llevada a cabo por determinadas potencias (Carneiro, 2007: 74), asunto que de hecho Villoro trata directamente en su novela previa, *El disparo de argón*, como hemos explicado de forma dilatada. En ese orden de ideas, Carneiro cita los textos de Villoro acerca de la frontera que ya hemos comentado, en los cuales el autor se inclina, ante la identidad colectiva monolítica, por darle un carácter identitario a la pluralidad de fenómenos que se aprecian en las diferentes prácticas y discursos a propósito del mexicano y sus símbolos:

En *Materia dispuesta*, el “argumento azteca” aparece como comodín útil para distintos poderes que ocultan, en realidad, otros intereses que poco tienen que ver con el *rescate de la autenticidad*. En relación con el “jardín regulado”, se cuestionan diversos aspectos como el concepto de patriotismo, la relación del mexicano con su cultura, el interés de los organismos supranacionales en la preservación de ciertos espacios de América Latina, el problema del equilibrio ecológico, la importancia del discurso y la ideología que legitiman las acciones, los tópicos de la identidad nacional, la corrupción, el patriotismo oportunista y el vacío de significado (Carneiro, 2007: 75).

Esa dialéctica entre la promoción de un México supuestamente más auténtico y la corrupción de quienes la llevan a cabo se aprecia en la construcción de los personajes, quienes tienen referentes reales según el estudio de Carneiro, como puede verse en el caso del arquitecto Jesús Guardiola, modelado a partir de los dos grandes arquitectos nacionalistas de México, Teodoro González de León y Pedro Ramírez Vázquez, quienes resaltaron en sus trabajos la importancia de los referentes indígenas (Carneiro, 2007: 75). De hecho, en *Posdata*, en su análisis del México telúrico, Octavio Paz analiza el diseño del Museo Nacional de Antropología, reconocido por ser el edificio emblemático de la arquitectura neoindigenista, como la definen los estudiosos citados por Carneiro para esta sistematización (ver Dussel y Morales Saravia, 2002). En *Culturas Híbridas*, Canclini llevará a cabo un análisis del mismo museo, solo que a diferencia de Paz él lo hace desde una perspectiva crítica de ese neoindigenismo.

La identidad colectiva y la nación son una misma cosa en el análisis de Carneiro, quien a continuación cita los abundantes pasajes de la novela en los cuales un implacable Mauricio traduce la retórica de los símbolos nacionales hasta sus coordenadas nihilistas:

El desmantelamiento de lo nacional se deja ver en distintos momentos de la novela. Me referiré especialmente a uno de ellos: las vacaciones de Mauricio en casa de Clarita Rendón, una amiga de su madre. La casa de Clarita, ubicada en el centro de la ciudad, le da a Mauricio la oportunidad de encontrarse con signos visibles de la Nación como las plazas, los monumentos, los edificios importantes. Pero nada de eso encuentra Mauricio (Carneiro, 2007: 76).

De esa crítica de la cultura casi nada se salva, como puede verse, porque ninguna institución es capaz de convencer al personaje de que puede integrar sin cinismo algún colectivo: “Otros bastiones de lo nacional que también aparecen aquí destartados son: la ley, con una policía y una justicia corruptas; la escuela, que no logra formar a Mauricio en ninguna identidad estable; el ejército, convertido en moda juvenil con *Friendly Fire*; la religión, entregada a los vaivenes de la ideología política o las conveniencias familiares” (Carneiro, 2007: 76).

En resumen, según la novela se ajusta al modelo contrario de la novela de aprendizaje, con un protagonista que no recoge lección alguna y cuando se involucra en una actividad comunitaria es solo por azar:

La identidad de Mauricio es un continuo devenir de flujos cuya única constante es recoger fragmentos borrando sus vínculos. Si en lo sexual permanece en la ambigüedad, tampoco se preocupa de vincularse con una profesión que le confiera una identidad laboral estable. Deambulando por la ciudad, llega a ser taxista, camarógrafo y brigadista con el único criterio de la coincidencia o el azar (Carneiro, 2007: 73-74).

Una interpretación que difiere por completo de Van Hecke (2009; 2010), quien como se recordará reivindicaba la experiencia de Mauricio en las brigadas de ayuda para las víctimas del temblor de 1985 como la esperada integración del personaje en un colectivo solidario y por fin integrado. La conclusión de Carneiro es muy distinta:

Sin referentes ni identidades fijas, la trayectoria del personaje es el contratexto de la *Bildungsroman* tradicional. Un contrasello inserto en una ciudad-Nación que es ahora puro acontecimiento y espectáculo. Ciudad de México, como espacio caótico y fracturado, sólo puede motivar una búsqueda del simulacro posmoderno [...] (Carneiro, 2007: 76-77).

Sin embargo, Carneiro coincide con otros lectores de la novela como Fabio Morábito (2012, 91-92), en el sentido de que al final está claro que el hijo representa

otra manera de entender México, muy distinta de la del padre. Sin embargo Morábito, al igual que Van Hecke, asume el final de la novela como el inicio de una nueva etapa en el protagonista, marcada por la incertidumbre de dejar atrás los años más confusos de la adolescencia con el afán de empezar algo distinto cuya naturaleza se desconoce, un final que Van Hecke califica como optimista y Morábito resume en la fórmula “curarse de la adolescencia” (Morábito, 2012, 91). Sin embargo, y esto es muy importante, el despertar de Mauricio Guardiola es para Morábito el ascenso de las formas de lo cómico en su personalidad: “En un sentido profundo creo que descubre, frente a la solemnidad paterna, su vocación cómica [...]” (Morábito, 2012: 92). Morábito se opone de manera explícita a la lectura de *Materia dispuesta* como “un irónico reverso de la novela de aprendizaje”, como dice el texto de la contraportada y como sostiene Carneiro, que la llama “contratexto de la *Bildungsroman* tradicional” (Carneiro: 2007, 76). Morábito explica que al final de la novela, cuando Mauricio y Verónica se encuentran entre los sobrevivientes del temblor de 1985, ya se han superado, gracias a su pasividad los estereotipos enumerados en la novela y de los cuales los otros personajes no pueden apartarse:

Por eso no creo que sea cierto, como afirma la solapa del libro, que estemos frente a una novela de aprendizaje al revés. De una manera velada todos los elementos de este tipo de novela están presentes en *Materia dispuesta*, y el de ellos el de una predestinación amorosa surgida de la infancia, que es uno de los temas de más abolengo en la literatura (Morábito, 2012: 94-95).

Williams (2012), por su parte, está de acuerdo con Morábito cuando éste afirma que *Materia dispuesta* es una novela con las características de la novela de aprendizaje, lo cual describe de la siguiente forma:

Materia dispuesta se conforma con las convenciones del *bildungsroman* latinoamericano [...] al desplegar al entrañable narrador Mauricio Guardiola en un proceso de aprendizaje y auto-realización que trasciende lo meramente personal e individual, al poner en relieve crítico los procesos históricos, políticos, sociales y culturales que lo definen y ante los cuales se resiste (Williams, 2012: 337).

Sin embargo, luego la autora aclara que la diferencia con las otras novelas de esa categoría la encontramos en el acento que el relato de Villoro pone en el patriarcado como eje temático, en la medida en que frente a él tiene que caracterizarse, como lo han

dicho también los otros autores citados en sus respectivos análisis de la novela. Está claro, nos parece, el contraste de Mauricio con su padre, relación de la cual se deriva también un conflicto generacional que tiene lugar precisamente cuando el México de Paz y de Fuentes deja de tener vigencia para los jóvenes nacidos después de los cincuentas. Fundamental resulta la figura del padre, en tanto que simbólica de ese país autoritario que además de imponer una hegemonía política también favorece la supremacía de referentes machistas como Jesús Guardiola:

Jesús Guardiola, un charro apasionado consagrado como gurú de la arquitectura mexicana, representa el centro del poder, el polo activo y dinámico de la nación viril; una encarnación moderna del héroe revolucionario que tiene su mirada puesta en el futuro y en la idea del cambio. Su vida, sin embargo, se desenreda paulatinamente y termina por ser revelado como un impotente (literal y figurativamente), como fachada, como copia de una copia, como simulacro y vacío. Los despojos de este irónico desenlace final se ven desdoblados simbólicamente en la escena apocalíptica del temblor del 85 que reduce a escombros el “progreso nacional” erigido por la Secretaría de Obras Públicas con la que tanto se identificó (Williams, 2012: 352).

En cambio, Williams contrasta a Jesús Guardiola con el tío de Mauricio, Roberto, quien se identifica, según la autora, con el prototipo del “agachado”, el mexicano sumiso tal y como lo explica Bartra, víctima de los proyectos nacionalistas y nostálgico de la supuesta pureza del campo.

Desde muy temprano en la novela sabemos que la personalidad del padre está cifrada por la especulación y la demagogia, lo que permite desconfiar de cualesquiera de sus proyectos, como cuando el temblor de 1957 quebranta la casa familiar de la colonia Roma y la familia tiene que mudarse: “Mi padre, con su insólita energía para referirse a lo que nunca va a ocurrir, prometía una terraza para asolearse, una alberca en forma de riñón, un *garaje* doble” (Villoro, 1997: 32). O bien, su afán por el eufemismo: Terminal Progreso, el nuevo hogar de la familia, llamado “arrabal” en el recuerdo del narrador, es adjetivado por el padre como “campestre” (Villoro, 1997: 32).

Las palabras del narrador acerca de su colonia, a diferencia de las de su padre, son muy críticas, como cuando se pregunta por qué los pastizales de la colonia estaban llenos de clavos: “uno de los muchos misterios en la ronda de las civilizaciones eran aquellos pastizales llenos de clavos, como si nuestro fraccionamiento sucediera a una

tribu de carpinteros nómadas” (Villoro, 1997: 27). O bien, el “aspecto agrario” que adquieren “los brotes de modernidad” de la colonia, como las cercanas torres de alta tensión que parecen cancelar el crecimiento del sitio (Villoro, 1997: 33). El narrador no idealiza el sitio con la devoción homoerótica que siente hacia el reparador de neumáticos de la colonia, al que llama Vulcano (Villoro, 1997: 26-28) y sus únicos intereses tienen que ver con placeres muy concretos (como la gula y la lujuria) o bien el amor, ese sí, idealizado, que siente hacia una vecina, Verónica, a quien sin embargo juzga como una joven maltrecha y frágil (Villoro, 1997: 23).

Al analizar los ensayos de Villoro acerca del problema nacional mencionamos la crítica del autor a las demandas de los europeos de experiencias auténticas, de acuerdo con los lugares comunes difundidos por los estudiosos de la mexicanidad. Particularmente en “Iguanas y dinosaurios”, Villoro explica cómo esas ansias de utopías a veces son satisfechas por la escritura oportunista de determinados escritores, quienes saben sacar partido del interés de los extranjeros por una ficción folclórica. Villoro no se refiere a Gabriel García Márquez y Alejo Carpentier: “no concibieron estrategia alguna para encandilar a la crítica extranjera; sus obras son el resultado natural de sus apuestas literarias. *Cien años de soledad* y *Los pasos perdidos* representan momentos culminantes del idioma y poderosas reinenciones de la realidad. Nada sería tan mezquino como regatearles méritos” (Villoro, 2000a: 90). En *Materia dispuesta*, Villoro prepara un pasaje que tiene el objetivo de parodiar esas actitudes, “plumas tutti-fruti” (como las llama Cabrera Infante):

En mi novela *Materia dispuesta* una compañía de teatro mexicana es invitada a una gira europea. Antes de la partida, el promotor hace una recomendación: para tener éxito en ultramar, deben lucir *más mexicanos*. Los actores caen en un vértigo de la identidad: ¿cómo pueden disfrazarse de sí mismos? El director contrata a unos percusionistas caribeños, que nada tienen de mexicanos, pero que en Europa parecerán salvajemente oriundos, y los actores se someten a sesiones de bronceado para ser dignos representantes de la «raza de bronce». En un travestismo cultural, los actores de la novela integran una nueva tribu, de pieles infrarrojas, pigmentadas para no decepcionar a los extranjeros. Estamos ante la más absurda *autenticidad artificial* (Villoro, 2000a: 91).

La novela, por lo tanto, con su explotación de las formas de lo cómico, está lejos de poder asociarse de forma natural con las ideologías del México telúrico, con todo y el

aciago descubrimiento de unas ruinas aztecas en los terrenos que habrían de significar la gloria del padre. En cambio, el ridículo es total: un supuesto defensor de la identidad colectiva de México, entendida a partir de los criterios del pasado indígena, se encuentra con unas ruinas verdaderas que frustran sus planes.

10.3. *El testigo*

El testigo es una novela centrada en el regreso del filólogo Julio Valdivieso hasta su país de origen, México, después de una larga estadía en el extranjero. Una vuelta que va a resultar traumática cuando el personaje tiene que lidiar con una sociedad habituada a la corrupción y que además no parece percibir la gravedad de sus problemas. En cambio, los mexicanos al uso asumirán de forma acrítica, como sucede habitualmente con los extranjeros, las premisas de la esencia del mexicano. Valdivieso, en cambio, sostendrá una posición crítica al respecto, hasta que su misteriosa relación con Nieves, su amante desaparecida hace varios años, lo convenza de la actualidad del México telúrico. En ese sentido, la novela de Villoro es el relato más complejo de este autor y también el más contradictorio. Por lo mismo, ha dado lugar a interpretaciones muy disímolas, que van desde el análisis ético de Ruisánchez (2008), hasta la tradición freudiana de lo perturbador en Eljaiek (2010).

En su análisis de *El testigo*, Ruisánchez, aprovecha la dicotomía entre memoria e historia para reivindicar un nuevo acercamiento, por medio de la narrativa de este autor, a los acontecimientos clave de México. Esa es la línea de su interpretación de *El testigo*, de Villoro, en lo que Ruisánchez denomina clave “ética”:

[...] si bien me interesa activar la circunstancia histórica y política [sic] la novela, el aspecto fundamental es cómo se tensa de manera sumamente rica en torno al ejercicio de la memoria como obligación personal. El convertir la memoria en un proceso que incomoda a la Historia oficial es el paso más importante hacia una renarración incluyente; esto es, el momento en que la historia cuestiona a la Historia, y en esta suspensión la modifica (Ruisánchez, 2008: 144-145).

La premisa de Ruisánchez está encaminada a revalorar ciertos aspectos del pasado de la vida del protagonista en relación con un amplio espectro de acontecimientos que tienen que ver con la historia de México y la forma en la cual han quedado representados; compleja relación con el pasado que el autor resume en la fórmula “ficción archívica”, esto es, una novela que resalta la importancia de ciertos detalles olvidados cuya trascendencia será fundamental para establecer las condiciones en que esa relación de Julio Valdivieso puede darse con su pasado:

El deseo del libro, entonces, no sólo corre hacia adelante en dirección de lo que va a pasar, de lo nuevo, traído por la “transición” democrática, sino, simultáneamente, hacia el pasado cristero, porfirista, acaso colonial. Y también hacia el pasado como un esclarecimiento —siempre provisional: esa es su lección, la ética de su historiografía— de lo que sucedió tanto en la vida como en la Historia. En todos estos sentidos, *El testigo* es una ficción archívica. Los cambios en el presente, una y otra vez, obligan a una relectura que violenta el pasado, que lo vuelve críptico no sólo porque en él habitan los muertos, sino también porque desde él los muertos exigen respuestas a sus preguntas (Ruisánchez, 2008: 146).

Para Ruisánchez esta revisión de la Historia va a tener lugar por medio de una tensión entre el plano personal y el plano nacional, que se van a sintetizar en el cuerpo del protagonista, quien regresa a su país después de un exilio de veinte años. Esa particularidad lo hará reparar en la forma en que es visto por sus paisanos, en tanto que su condición no llega a ser la de cualquier mexicano pero tampoco la de extranjero. Ruisánchez va a citar para ejemplificar la forma de estar de Julio Valdivieso por medio de un pasaje de la novela, en el cual el personaje contempla unos murales, como hemos señalado, obras cumbres del proyecto nacionalista que languidece cuando el filólogo ha regresado a México. El personaje acuerda encontrarse con una vieja amiga, Olga Rojas, quien lo cita en el Colegio de San Ildefonso. Desde el principio, la mujer le da instrucciones que lo desconciertan, como si él no conociera la Ciudad de México:

«Atrás del Templo Mayor», precisó, como si él fuera japonés. Veinticuatro años antes ella escribía cuentos en las casitas de colores de Valparaíso; sus personajes fumaban cigarros raros y le iban a la Universidad de Chile, «El ballet azul». Ahora le explicaba la ubicación de la antigua

Preparatoria Nacional, donde López Velarde dio clases. Julio se sintió un erudito al revés, que se aleja a medida que conoce (Villoro, 2007a: 351).

Queremos destacar, en el pasaje que cita Ruisánchez, la relación con el eje principal de nuestro análisis, la mexicanidad, que en esta novela aparece continuamente por la tensión entre el exiliado y los símbolos de la identidad colectiva, como puede verse a continuación:

Entró en el patio de San Ildefonso. En su caso, esto ocurría cada doce o quince años y le permitía asombrarse de *la extraña decisión de hacer murales en las paredes*. Vio a los superhéroes de colores. Si fuera un turista normal, pensaría que eran extrañamente mexicanos. Si fuera un mexicano normal, no los vería (Villoro, 2007a: 351-352) (Las cursivas son nuestras).

Llamamos la atención aquí acerca de varias cuestiones, como la descripción de los iconos nacionales de los murales de San Ildefonso como “superhéroes de colores”, un juicio que bien pudo haber provenido de otro de los personajes de Villoro, Mauricio Guardiola, durante su ejercicio de memoria cifrada por las formas de lo cómico. Para Ruisánchez, lo anterior va a desembocar en una postura relativista acerca de la historia de México, que en su interpretación sería cuestionada por la mirada de Valdivieso o de los otros, siempre en un juego de recomposición de los hechos y su significado, en constante desequilibrio: “Estos juegos de la mirada muestran un aspecto fundamental del archivo: no existe una mirada absoluta, siempre hay solamente verdades parciales que, conforme se producen, obligan a un trabajo en el archivo, a reescrituras, versiones de la historia” (Ruisánchez, 2008: 147). Para este estudioso, entonces, la idea de la identidad colectiva va a ser una de esas variantes que ha tenido la historia oficial, que Ruisánchez entiende como subjetividad, tal y como lo habíamos visto antes con Maldonado Alemán y Borrero Zapata:

La dislocación, donde contrasta la historia íntima con lo nacional, al mismo tiempo es un punto en que se tensan; diferencia lo pensado de lo vivido, lo re-vivido en la cercanía protegida del recuerdo y lo que sólo se da en *la intersubjetividad que comparten los ciudadanos de una nación como Historia* (Ruisánchez, 2008: 147) (Las cursivas son nuestras).

Como puede verse, Ruisánchez acerca hasta el límite la Historia, la subjetividad y la ficción literaria, lo que da como resultado la consabida insistencia en la historia del país como una versión que además tiene que estar en constante cambio, desde que

depende de la psicología de los ciudadanos, en este caso personajes literarios como Julio Valdivieso, quien hacia la conclusión de la novela llevará a cabo una operación radical: prender fuego a los papeles del tío como una forma de contrarrestar lo que Ruisánchez llama “mal de archivo” (2008: 153); ese momento que precede la reconciliación de Valdivieso con la tierra y las numerosas cuentas pendientes de su pasado, cuando Villoro da lugar a un final que se ha interpretado como “feliz”, como se dice llanamente y que Ruisánchez interpreta como una liberación que le permite alcanzar la lucidez al personaje, para quien su condición de *pseudoextranjero* ciertamente había resultado ser un problema.

Sin embargo, otros estudiosos de la novela, como Eljaiek Rodríguez (2010), entienden ese momento de otra forma, de acuerdo con otros criterios que tienen que ver con el extrañamiento y que nos regresará de nuevo hasta los territorios de lo fantástico. Eljaiek Rodríguez explica que su estudio está encaminado al estudio de *El testigo* tomando como punto de partida el concepto de Freud *Das Unheimliche* que, como sabemos, se ha traducido de varias formas; él se refiere al concepto freudiano como “ominoso o siniestro³¹”. Así, Eljaiek va a retomar la figura del repatriado Julio Valdivieso y sus aventuras en tierras mexicanas para desarrollar la idea del “retorno ominoso” (Eljaiek Rodríguez, 2010: 250), la vuelta a casa que no resulta gloriosa, como en el caso de *Ulises*, por ejemplo, sino cifrada por una suerte de conspiración a la cual el autor le da un trasfondo fantástico y a la vez psicoanalítico, un acercamiento que llama la atención por su originalidad si se piensa que la novela de Villoro ha sido estudiada más que nada en clave “realista”. El retorno de Julio Valdivieso, lejos de tener ese cariz épico de *Ulises*, va a estar sembrado de dudas y en ocasiones peligros muy concretos, como sus más y sus menos con la policía corrupta de su país. O bien los peligros representados por el ubicuo narcotráfico. Eljaiek explica cómo Freud sistematizó el sentimiento de lo ominoso para poner de manifiesto aquello que alguna vez fue familiar y ha dejado de serlo, como es el caso de la corrupta sociedad mexicana con la cual se tiene que enfrentar el personaje a su regreso desde Francia. Pero leamos la declaración que, de sus intenciones, hace Eljaiek Rodríguez:

³¹ Nosotros, siguiendo a Ceserani (1999), vamos a preferir hablar de “lo perturbador”, aunque vamos a respetar la forma que elige Eljaiek. Ver en este sentido Ceserani (1999: 19-22), en especial la nota 3, en la cual el estudioso italiano lleva a cabo un recuento de las diferentes traducciones del término.

[...] trabajaré la novela *El testigo* de Juan Villoro, en donde el retorno a la patria o a un espacio anteriormente conocido, es ominoso y está motivado por fuerzas siniestras, fuerzas de ultratumba que pujan por hacer regresar a un espacio primigenio. El término ominoso será utilizado como una categoría de análisis, como una forma de aproximación y de lectura de una novela cuya originalidad estriba en que el extrañamiento frente a lo que vuelve se manifiesta, entre otras cosas, bajo aspectos psicológicos, políticos y culturales. En este retorno el llamado y la fuerza de atracción pierden al personaje y lo dejan atado al lugar al que pertenecía, que le fue familiar y al que retorna de manera ominosa. [...] su voluntad está sujeta a designios que lo rebasan y en cierta manera lo controlan (Eljaiek Rodríguez, 2010: 250).

Para su interpretación que, adelantamos, no está exenta de controversia, Eljaiek echa mano de varios pasajes de la novela, que reforzarían la idea de una crisis de la identidad individual, que es precisamente algo en lo que Eljaiek insiste para su análisis. Pero, y he ahí la originalidad de su análisis, esa crisis no tiene una explicación psicológica, relacionada, digamos, con la complicada trama de corrupción que el personaje tiene que enfrentar en su país: la causa principal de ese desasosiego del personaje tendría que ver con la influencia de una fuerza que trasciende su voluntad y que vendría a poner en sintonía la novela más importante de Villoro con la ideología del México telúrico; de ahí que el estudio de Eljaiek nos parezca tan importante.

Así, este estudioso empieza por citar el principio de la novela, cuando Valdivieso, en la soledad de su hotel, lee su nombre en los papeles de registro que lo acreditan como huésped, de ahí que Eljaiek diga que la novela “comienza con un extrañamiento para el personaje que regresa”. En efecto, ese juego acerca de su condición de extranjería es posible verlo desde las primeras páginas: «[...] su propio nombre, escrito en la tarjeta de registro del hotel, le produjo repentina extrañeza: “Julio Valdivieso”, leyó en silencio, como si tuviera que cerciorarse de que regresaba en representación de sí mismo» (Villoro, 2007a: 15). Eljaiek interpreta esa temprana afirmación del personaje como una primera pista del abismo que se cierne entre algo tan personal como el nombre y la identidad individual; abismo porque el apelativo se supone uno de los baluartes de la identidad:

Así, lo ominoso se manifiesta por partida doble desde la primera página de la novela: el nombre que debe ser familiar parece por un momento no

familiar, y Julio Valdivieso, que debería ser familiar para sí como una entidad reconocible y completa, regresa a México representándose a sí mismo (Eljaiek Rodríguez, 2010: 250).

Eljaiek desarrolla esa dialéctica del nombre propio también a partir del encuentro de Julio con un viejo compañero de la universidad, Juan Ruiz, el “Vikingo”, quien al autor le recuerda al Arcipreste de Hita, en una referencia literaria que será una de las señas de la novela: Valdivieso, filólogo al fin, relacionará cada uno de los grandes acontecimientos de su vida con un pasaje literario. El extrañamiento, para Eljaiek, tiene lugar cuando el “Vikingo” llama a la habitación de hotel de Valdivieso y este no lo reconoce, cuando en el pasado fueron compañeros en taller literario. Así, Valdivieso va a meditar continuamente acerca de este tipo de temas, aunque siempre dominado por una reflexión metaliteraria, compuesta por abundantes referencias: “Disponer de un nombre era como entrar al vestidor de una compañía de teatro para reconstruir a un personaje por la prenda. ¿Quién existía bajo un gorro verde? ¿Un duende, un cazador, un príncipe en desgracia?” (Villoro, 2007a: 17). Eljaiek sistematiza lo anterior como un juego de duplas, que agruparán varios personajes y situaciones de la novela bajo un mismo significado:

El nombre del personaje principal, y los nombres de algunos otros personajes recuerdan al doble de las narraciones románticas del siglo XIX, ya sean como reminiscencias u homónimos. Estos nombres/dobles funcionan en distintos niveles a lo largo de la novela: Julio Valdivieso, como doblez de Juan Villoro; Julio Valdivieso, el Niño de los Gallos, como doble del protagonista; Juan Ruiz, El Vikingo, como homónimo del Arcipreste; las dobles del cuento de Julio, “Rubias de sombra” y Olga como modelo-doble de la protagonista del cuento; las dos tesis, la del uruguayo y la de Julio como doblez; Julio como doble-reemplazo de Monteverde en el pueblo (Eljaiek Rodríguez, 2010: 251).

De hecho el mismo Valdivieso ofrece una de las estructuras pareadas, cuando se refiere a la tesis que plagia cuando era universitario, así como a su cuento “Rubias de sombra”: «El cuento “Rubias de sombra” trataba del doble y él usurpó al uruguayo» (Villoro, 2007a: 334). El tema del doble, por lo tanto, tan caro a las interpretaciones psicoanalíticas desde Freud (Ceserani, 1999: 19-42), efectivamente está presente en *El testigo* y su protagonista no lo deja pasar, como filólogo que es.

Hay otro acontecimiento que ha marcado a Julio además de la literatura y el exilio. De hecho, podría decirse que ha sido su experiencia más importante: la pérdida de su prima Nieves, muerta en un accidente: “Como los personajes psicoanalíticos, Julio Valdivieso se constituye como sujeto a partir de una falta, desde la ausencia dejada por el otro (Nieves). Su deseo está estructurado y atravesado por el vacío que dejó Nieves” (Eljaiek Rodríguez, 2010: 252).

Nuevamente, la mexicanidad será muy importante en la constitución de la personalidad del personaje, quien según Eljaiek afronta en México los fantasmas de los cuales había querido emanciparse en su periplo europeo. En ese contraste entre la racionalidad europea y el exotismo mexicano e hispanoamericano, que Eljaiek al parecer asume, ya se encuentra la potencia del mito de la mexicanidad. Lo que hay que dilucidar es si *El testigo* asume ese mito. Como decimos, para Eljaiek en efecto la vuelta a casa es ominosa y pone en contacto al personaje, si no con la mexicanidad como mito, sí con un acontecimiento traumático de su juventud que, al ser incestuoso, es verdad que propicia las interpretaciones en la línea de Freud:

Julio sabe que regresar al pasado es ominoso (sea este sus memorias o México), y que el retorno al espacio donde se formaron sus recuerdos lo hace vulnerable frente a ellos. No obstante, como buen académico, cree poder racionalizar y controlar la situación: “Julio no hizo preguntas. Volver a México significaba fingir naturalidad. No tenía otra forma de hacer suyas las rarezas que extrañamente formaban parte de su vida” [Villoro, 2007a: 251]. Su retorno implica un retorno a lo que estaba reprimido (Eljaiek Rodríguez, 2010: 252).

Hay un pasaje que Eljaiek cita para resaltar el enamoramiento y la idealización de Nieves (aunque el personaje haya muerto hace varios años) por parte de Julio Valdivieso; en él, el personaje piensa en las razones que lo han hecho volver a México, además de una oferta de trabajo. Nieves y lo que significa, surge en esa evocación. Pero antes, el personaje en efecto contrasta su idea de México con las expectativas de su esposa, la italiana Paola: “Había regresado a México para satisfacer a Paola y sus exigencias de exotismo” (Villoro, 2007a: 26). Ahí, nos parece, que está la clave de la novela: en la concepción clara que Julio Valdivieso tiene de su país no como exótico de por sí, sino como un país del cual *se cuenta sin matices que es exótico*. Es decir, México es exótico de una forma acrítica a los ojos de los extranjeros y de ciertos mexicanos. En cambio, Valdivieso se somete a “las rarezas” de su país y de su vida con sumisión,

porque sabe que el mito es tan potente que no podría enfrentarlo. Si está en Europa, su jefe en la universidad asume la condición surrealista de México popularizada por Artaud; en cambio, para su esposa Paola, la melancolía de Valdivieso tiene una clara explicación: la de Paz en *El laberinto de la soledad*. Es decir, Valdivieso va con el mito a cuestas. Lo interesante será comprobar si tal y como Eljaiek dice, hay una fuerza ominosa, telúrica, que va a decidir el destino del personaje y lo hará replantearse su relación con México. Volvamos al análisis de Eljaiek, quien explica cómo Valdivieso se integrará al convulso presente de su país, en el cual las cuentas pendientes con un violento pasado de guerras civiles pondrán su identidad en jaque:

A medida que investiga y se adentra en el museo-mausoleo de su tío, de su familia —el espacio que debía serle más familiar— su cabeza empieza a poblarse de espectros de la violencia de la Guerra de los Cristeros, de relaciones y conflictos que no eran parte del conocimiento de su familia, y que le causan extrañeza y una sensación de desasosiego (Eljaiek Rodríguez, 2010: 253-254).

Esa sensación se incrementa con el regreso de Julio hasta la vieja hacienda familiar, un lugar en el cual convergen las tradiciones de México más criticadas con un sólido respaldo familiar. Sin embargo, Eljaiek se refiere al lugar en términos de un lugar fantástico: “Esta hacienda antigua, se presenta como vórtice, como lugar de conexión entre dimensiones, espacios, tiempos, intereses” (Eljaiek Rodríguez, 2010: 254). Una afirmación del estudioso que refuerza con un juicio de uno de los personajes de la hacienda, Donasiano, quien la describe como “un museo, rodeado de espectros” (Villoro, 2004: 233).

Hasta ahora Eljaiek se refiere a cuestiones que bien puede ser meramente metafóricas. Sin embargo, eso para él no hace sino introducir lo sobrenatural y lo perturbador, de una forma sutil: “Lo que particulariza y complejiza a *El testigo* es que los seres desmaterializados, fantasmas de sí mismos aún estando vivos, se mezclan con los fantasmas de los muertos que llaman y se poseionan, trayendo y mezclando lo sobrenatural en la narración de manera sutil” (Eljaiek Rodríguez, 2010: 255). El punto de inflexión de la irrupción de lo perturbador en la novela está dado por la evocación de la prima Nieves, presente hasta en los objetos más triviales:

La dimensión fantasmática de la novela y su influencia en los personajes, comienza a tomar forma en la medida en que las razones que median el regreso de Julio se disipan, o por lo menos se hacen menos claras. La presencia de

Nieves, como fantasía y/o como fantasma [...] (esto es, como recuerdo-imagen de Julio o como voz descarnada que lo llama desde el “más allá”) se ve desde el principio de la novela, desencadenada por algo tan trivial como el caldo que Julio toma en compañía de El Vikingo (Eljaiek Rodríguez, 2010: 255-256).

Eljaiek se apoya para defender su premisa en secuencias oníricas, como el sueño recurrente de Julio en el puente, en el cual Nieves llama a Valdivieso con una fórmula que se ha vuelto su mantra: “Ven, ven” (Villoro, 2007a: 38), porque se repite en otras ocasiones (Villoro, 2007a: 129). Después de que Villoro es golpeado y abandonado en un barrio lejano por la policía, una niña de la calle le dice las mismas palabras. Eso parece darle la razón a Eljaiek, pero hay que considerar que Valdivieso ha sido torturado y tal vez se ha salvado de la muerte, lo cual permite dudar de su experiencia (Villoro, 2007a: 332). De cualquier forma Valdivieso queda impactado por lo que acaba de vivir y en su reflexión se confunde el recuerdo de su amada con la imagen de la niña que fugazmente le ha hablado en una calle desconocida: «“Ven, ven”, Nieves le había hablado en sueños y sus palabras regresaron en la boca de otra niña. ¿Acabaría de morir esa muerte?» (Villoro, 2007a: 333).

Hay una frase que, según Eljaiek revela la inquietud de Valdivieso ante el ambiente de conspiración que caracteriza la novela: “Alguien se acordaba de los detalles, custodiaba su vida en México como si no se hubiera ido, o no del todo” (Villoro, 2007a: 27). En ese *alguien* Eljaiek reconoce la influencia de ultratumba de Nieves. Hay otros apuntes de la novela que tienen que ver con lo perturbador, aunque son presentados como parte del folclore y las supersticiones de México, como en el caso de la muerte de Ramón Centollo, un pasaje de la novela al cual Eljaiek relaciona con el concepto freudiano. El poeta Centollo es asesinado por la espalda y Julio recuerda un viejo cuento del campo que parece muy apropiado para evocar la figura trágica de Centollo, escritor talentoso que se arruinó por el alcoholismo: “Julio recordó algo que oyó de niño en los Cominos: los asesinados por la espalda quedaban condenados a vagar como fantasmas; sólo vivían su muerte verdadera hasta aparecerse frente a su asesino” (Villoro, 2007a: 261). No obstante que Eljaiek menciona el problema de impunidad de México, al final asume el pasaje como perturbador: “Así, su amigo tendrá que vagar hasta encontrar a quien lo apuñaleó para tomar venganza, ya que *probablemente la policía no lo encontrará*” (Eljaiek Rodríguez, 2010: 258). En este último fragmento, que resaltamos, nos parece que radica el sentido de recordar un viejo

cuento rural de fantasmas en honor del amigo muerto: en la condición trágica de un país incapaz de proteger a sus ciudadanos.

Luego, en el funeral de Juan Ruiz, muerto en intrigas con los cárteles de la droga, Valdivieso se encuentra con un dilatado conjunto de extraños. Julio, que lleva veinte años fuera de México, tiene problemas para reconocer a la gente, algo que Eljaiek clasifica también como extrañamiento: “Julio abrazó a conocidos que podían no serlo, veinticuatro años cambian tanto a las personas. Sonreía con la amabilidad descolocada de alguien que mira a extraños que sin embargo saben quién es él. Juan Preciado en Comala. Espectros. Sombras de voces. Rostros parecidos a los recuerdos. Apariciones” (Villoro 2007a: 322). En este caso la clave es la referencia, una vez más, literaria. Puede interpretarse sin problemas como alegórica; sin embargo, Eljaiek prefiere interpretar la escena como perturbadora.

Hay escenas en las cuales se habla directamente de lo fantasmagórico, aunque siempre de una forma que puede interpretarse como alegórica, aunque Eljaiek tiene otra versión. Por ejemplo, en la transformación de la hacienda, que de sitio olvidado pasa a convertirse en la locación de una telenovela: “El rodaje inminente— las paredes viejas pensadas como historia— lo ayudaba a situarse en un plano fantasmagórico. Los recuerdos, los anhelos vencidos, las suposiciones a destiempo adquirirían realidad” (Villoro, 2007a: 411-412). Eljaiek aborda un pasaje de la novela en el cual se hace alusión directamente a una Nieves de ultratumba, aunque sea por medio de un equívoco. Julio conversa en la hacienda con su tío, le hace una pregunta acerca de Nieves y hay un malentendido:

—¿Por qué volviste, sobrino?

Esta vez el tío sí aguardó una respuesta. Julio escogió una pregunta:

—¿A qué vino Nieves?

—¿Nieves? —el tío preguntó asustado.

—Cuando le pidieron que se reuniera con Florinda.

—Ah, ¡entonces!—Donasiano exclamó aliviado. La historia no incluía fantasmas—. La reprendió, ya lo sabes (Villoro 2007a: 412).

Pasajes como ese parecen contradecir la idea de que lo perturbador es la clave del relato, porque en la conversación de Julio con su tío Donasiano la respuesta de este al final es desenfadada, sin perjuicio de las supersticiones que pueda suscribir, porque al

fin y al cabo el tío de Valdivieso es un hombre de campo en el cual no resulta extraño confirmar ese tipo de creencias.

Sin embargo, Eljaiek insiste en que los motivos de Julio para estar en México terminan por desdibujarse, porque no ha regresado para atender una oferta de trabajo sino para obedecer una llamada: la del México telúrico, como un nuevo Juan Preciado. El estudioso cita un fragmento de la novela en la cual Julio Valdivieso explica las razones de su regreso a un país donde la vida es tan conflictiva: “Había regresado a enterrar, no a un gran amigo de otros tiempos, eso sin duda era excesivo, sino al testigo necesario, la presencia en aquel elevador, la sombra de una mano” (Villoro, 2007a: 334). Eljaiek interpreta esas líneas de la siguiente forma: “En este punto el mismo se ubica como el testigo necesario, como la presencia que hay que enterrar. Él regresa a enterrarse a sí mismo (Eljaiek Rodríguez, 2010: 260).

La versión de Eljaiek, entonces, remite directamente a la influencia del México telúrico, con la diferencia de que ahora éste no está resumido en el panteón azteca y su influencia trascendental, sino en una antigua amante, Nieves, quien parece compendiar todo lo que México implica para el protagonista. El estudioso remite aquí a ese México subterráneo cuando desarrolla la idea de que Valdivieso ha vuelto para enterrarse, una palabra que puede quedar comprendida perfectamente en el campo semántico de esas palabras como “subterráneo”, que en el pasado los estudiosos de Paz, como Krauze, han usado para referirse al tema principal de *El laberinto de la soledad*:

Enterrarse, puede ser también un radical “extrañarse” o “desfamiliarizarse”, que tiene que ver en la novela con el llamado así como con la ruptura con todos los motivos de Julio para volver a México y para realizar las múltiples tareas que supuestamente debía realizar [...]. Sólo quedan los recuerdos, que también entierra, y de nuevo el llamado, que, aunque sigue siendo el “Ven, ven” de Nieves, adquiere características novedosas que lo llevan a un retorno telúrico, a en-terrarse (Eljaiek Rodríguez, 2010: 260).

El debate entre el México telúrico y la negación de este, entonces, en 2004, año de la publicación de la novela, a más de medio siglo de la aparición de *El laberinto de la soledad*, demuestra su vigencia en *El testigo*. El México telúrico es todavía una alternativa de interpretación, como insiste Eljaiek en su estudio. De gran importancia en este sentido son los últimos capítulos de la novela, cuando el protagonista regresa hasta la hacienda familiar y tiene una experiencia ante la cual la crítica ha vacilado al

momento de clasificarla como fantástica, desde el momento que la escena es ambigua. Así ocurre por ejemplo en el estudio de Tedeschi (2006). Eljaiek, sin embargo, es uno de los pocos que apela a lo perturbador para insistir en que la novela debe ser interpretada desde esas coordenadas: «El último capítulo de la novela se llama “Tierra adentro” y esta precedido por una serie de sucesos que presagian el adentrarse en la tierra, el acoger definitivamente el llamado de Nieves, del fantasma que nunca dejó México y que es México» (Eljaiek Rodríguez, 2010: 260).

Julio Valdivieso, decíamos, vuelve hasta la hacienda y ahí sufre un accidente. Antes, Eljaiek había comparado un pasaje de la novela con un clásico del cuento fantástico: «Como si se tratara del cuento de Edgar Allan Poe, “Berenice”, Julio recuerda el poema póstumo de López Velarde: “El sueño de los guantes negros”», en el cual el poeta mexicano alude a una amada fantasmagórica: “De súbito me sales al encuentro,/ resucitada y con tus guantes negros” (Villoro 2004: 335).

El estudioso explica que la aparición de Nieves como fantasma no es literal: “Nieves no se le presenta resucitada a Julio, pero sí deja muestras visibles de su presencia que van más allá de las voces que lo llaman” (Eljaiek Rodríguez, 2010: 261). Con esas “muestras visibles” se refiere al episodio de la moneda que Julio encuentra entre sus ropas después de su accidente y su delirio, una pieza de metal que viene a cumplir la función de objeto mediador, capital en la tradición del cuento fantástico, como explicamos antes:

Lo conjura con la moneda, lo trae de regreso al espacio de su tierra. Es en este mismo pozo donde luego de su caída, alguien que no se sabe quién es (¿el mismo *alguien* que había parecido [sic] antes? ¿Nieves?) lo ayuda a salir. De nuevo las voces sin cuerpo que han atravesado la novela, se presentan y dan pistas sobre personajes y hechos, o simplemente dejan un interrogante como en este caso, ya que la pregunta “¿Quién hablaba?” nunca tiene una respuesta específica. Luego de este suceso, vuelve a apoderarse de él la sensación fantasmática [...] (Eljaiek Rodríguez, 2010: 261)

Como quiera que sea este episodio transforma la percepción que Valdivieso tiene de los acontecimientos y se permite sospechar que ha sido Nieves la encargada de rescatarlo, suerte de ángel benefactor que lo vigila y le deja señales equívocas de su paso por la tierra, como la moneda. Sin embargo, en la interpretación de Eljaiek no estamos ante un ángel sino ante una especie de súcubo (aunque él no use este término),

porque las supuestas acciones de Nieves tienen un carácter ominoso, como las amantes de ultratumba de los personajes de los cuentos de Poe, efectivamente.

Eljaiek explica que el profesor universitario se convierte en un hombre salvaje cuya “percepción se altera” (Eljaiek Rodríguez, 2010: 261): Ciertamente, los pasajes que el estudioso elige evocan la tradición de lo perturbador: “Sentía espasmódicos dolores de cabeza, a veces oía un zumbido. Le daban fiebres en las noches, sus sueños eran agitados. Al doblar un pasillo, creía atisbar *una presencia*” (Villoro 2004: 420) (Las cursivas son nuestras). La presencia (Eljaiek no confirma que sea Nieves) se encarga de conducir a Valdivieso hasta la casa en el campo donde vive su nueva amante, a quien el filólogo se entrega en la escena final por medio del acto de beber “agua de semillas”, otro vínculo simbólico con el país: “Esta presencia lo ayuda y lo lleva hacia donde finalmente se encontrará con la tierra, con la mujer que es capaz de reconectarlo de nuevo, de hacerlo ir tierra adentro, a donde puede reconocer un espacio que había olvidado y donde el agua de semillas, finalmente le sabe a tierra (Eljaiek Rodríguez, 2010: 261).

Así, la conclusión de Eljaiek acerca del destino del personaje es negativa. Valdivieso se aleja de la ciudad, del DF convulso donde no puede tener un sitio porque el México telúrico lo obliga a recluirse en una casa perdida en medio de la nada, lo cual significa su perdición:

Este retorno ominoso al hogar se gesta durante toda la novela a partir de llamados —tanto de fantasmas como de fantasías de Julio Valdivieso— que son más fuertes que él y que lo llevan por un espacio cargado de personajes y situaciones límites. El extrañamiento se da por hechos que rebasan a Julio Valdivieso: hechos sociales, económicos, culturales y políticos [...]. Todo esto lo confunde y desestructura, no obstante, el llamado ominoso que lo pierde y de esta manera lo saca del sistema en el que debería integrarse, “extrañándolo” y enterrándolo para siempre, es la voz que lo llama: “Ven, ven” y que lo fija definitivamente con aquella que no dejó México (Eljaiek Rodríguez, 2010: 262).

Así, la interpretación de la realidad por el mito recupera su vitalidad. Antes habíamos hablado de Paola, la esposa italiana de Julio, quien ha crecido en otra cultura y sabe de México por medio de la literatura, debido a que se dedica a la traducción de novelas: “[...] Julio sabía que su impulso de ir a México estaba más condicionado por

las novelas que traducía [...]”. En el siguiente pasaje puede verse la ironía con la cual Julio interpreta las manías de su mujer: “[...] en su calidad de traductora al italiano tenía que respirar el español de México, empaparse de la delgada luz del Valle de Anáhuac, conocer las especias, las flores, los coloridos aromas de los mercados” (Villoro, 2007a: 23). La dinámica de este matrimonio está cifrada por las ideas de Paola que provienen, como era de esperarse, de Paz:

[...] 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 un país desgarrado, que reía mejor en los velorios. En los ojos de Julio vio el culto a la muerte y la vigencia de los espectros.

De inmediato, después de esa falsa solemnidad de la ironía, el narrador menciona otra referencia cultural que relativiza esa interpretación del carácter de Julio como criatura de *El laberinto de la soledad*. En una escena que remite a los problemas de primer mundo de la clase burguesa, Paola asiste a una sesión de psicoanálisis que ya no remite a Paz sino a Disney:

[...] Poco después, en el diván del psicoanalista, entró en una fase de regresión y también asoció a Julio con algunos perros perdidos en las películas de Walt Disney y el inolvidable peluche que dejó en la costa amalfitana y no pudo recuperar (Villoro, 2007a: 39-40).

Esa ironía nos deja como antes, con un narrador que remite a las formas de lo cómico para desmitificar el oscurantismo que rodea al mexicano y su identidad colectiva. Sin embargo, nos parece que sí se puede interpretar la actitud final de Valdivieso como una capitulación de su racionalismo ante la supuesta magia de Los Cominos, en un giro de la novela que desconcierta por el cambio, pensamos que muy abrupto, entre un Julio que rechaza el entramado oscurantista del libro para finalmente abrazarlo.

10.4. *Arrecife*

La interpretación crítica de la identidad nacional por medio de las formas de lo cómico encuentra su recurrencia en *Arrecife* (2012), la más reciente novela de Villoro. Si tomamos en cuenta los antecedentes de Villoro tal y como los hemos expuesto, no resultará extraño que el resquebrajamiento de la solemnidad sea su forma de aprovechar la tradición literaria de Hispanoamérica, con una especial atención por acontecimientos clave del México reciente, como ocurría con la influencia de las transnacionales en el México corrupto de *El disparo de argón*, la hegemonía priista en *Materia dispuesta* y el replanteamiento del México bárbaro después del exilio en *El testigo*.

En el caso de *Arrecife*, lo cómico de nuevo tiene como blanco la reducción al lugar común que por lo general acompaña a los acercamientos al llamado mundo indígena. Y decimos “de nuevo” porque la novela está ambientada en el Caribe mexicano, en ese mítico territorio maya al cual el visitante tiene que venerar sin resquicio de ironía, precisamente lo contrario de lo que se ha dicho acerca de la crónica *Palmeras de la brisa rápida*, libro rechazado en Yucatán por un contenido que en su momento se juzgó como caricaturesco. Villoro se ocupa del legado de los mayas precisamente en el año en que la prensa sensacionalista habla del apocalipsis que ese pueblo habría anunciado para 2012, una creencia popular a la cual desde luego se alude en la novela, como veremos. En los más variados contextos, que van de la antropología hasta la prensa, suele hablarse de la civilización maya asociada con conocimiento de los fenómenos astrales que va más allá de la estadística y se convierte en un saber científico, al cual se sumarían otras innovaciones, como la instrumentación del cero. Los mayas son venerados como un pueblo visionario y sus hallazgos se han incorporado a la llamada cultura popular de una forma grotesca, cuando se teme a profecías apocalípticas que poco tienen de rigor y mucho de superchería³². Sin embargo, en la novela encontramos que los símbolos de esa vieja y respetada cultura han sido convertidos en un parque temático para turistas, de la misma forma que en *El disparo de argón* el imaginario prehispánico servía como nómina de símbolos para dar cuerpo al imaginario de un médico a medio camino entre la extravagancia y la genialidad. Ahora, el oculista erudito y misterioso que permanece oculto durante buena parte de *El disparo*

³² Escándalo mayúsculo significó el estreno de *Apocalypto* (EUA, 2006), de Mel Gibson, visión para nada idílica de los mayas, que en cambio son mostrados como un pueblo sanguinario. Las protestas en México no se hicieron esperar, como un alegato a la falta de veracidad de la película.

de argón remite directamente a un personaje de *Arrecife*, el Gringo Peterson, el accionista mayoritario del lugar: “Dirigía La Pirámide a la distancia” (Villoro, 2012: 42), dice el narrador acerca de un personaje cuyo papel en la intriga policiaca que vertebra la historia de *Arrecife* no está clara, de ahí que en varias ocasiones el narrador especule acerca de su enigmática influencia, como pasaba con médico líder de *El disparo de argón*.

En *Arrecife*, la acción transcurre en un centro vacacional de la Ribera Maya, en el Caribe mexicano, llamado La Pirámide, que emula “La Ciudad” (Villoro, 2012: 13), como de momento se dice con reserva, seguramente en alusión a una cultura prehispánica. Hay una ciudad miserable, Punta Fermín, donde viven los trabajadores, con una atmósfera que la crítica ha comparado con las novelas distópicas de Ballard (Ayala Dip, 2012). El sitio contrasta con el lujo de La Pirámide, situada en Kukulcán, el enclave turístico apócrifo, émulo de Cancún en más de un sentido, desde el momento en que en él abundan turistas europeos, todo bajo la dirección de una compañía inglesa, Atrium; a esta se le puede adjudicar más de un propósito dudoso, igual que ha pasado antes en otros relatos paranoicos de Villoro, como el ya citado *El disparo de argón*. El protagonista de la novela es de nuevo un hombre maduro en medio de una crisis personal, Tony Góngora³³, un ex músico de rock, quien desempeña un extraño trabajo como sonorizador de acuarios en el hotel, gracias al favor de un viejo amigo, Mario Müller, con quien formó un grupo de rock en su juventud, Los Extraditables, que obviamente fracasó: “justificó y destruyó diez años de nuestra vida” (Villoro, 2012: 23). Tony, además, se distingue por una tara física: a los catorce fue atropellado por un coche que le dejó una cojera (Villoro, 2012: 47) y dos años más tarde, a los dieciséis, un cohete le estalló en la mano y perdió una parte de un dedo (Villoro, 2012: 15)

La novela, a pesar de aludir a asuntos terribles, como el ascenso del narcotráfico (al cual ni siquiera se piensa en enfrentar, integrado como está a la vida cotidiana de los personajes y del país), está estructurada, como ya es habitual en Villoro, por medio de las formas de lo cómico, en este caso con una preferencia por la ironía y lo grotesco: “[...] no es fácil regentear el paraíso con un cadáver a bordo”, dice uno de los personajes (Villoro, 2012: 24). La risa es incompatible con la muerte violenta que tiene

³³ Tony Góngora es un personaje que comparte ciertos rasgos autobiográficos con Villoro, porque a los doce años queda impactado, como Villoro, por *El Cid*, la película de Charlton Heston (12-13)

lugar en las primeras escenas del libro, de ahí que hablemos de la aparición de lo grotesco. Una muerte que no será un caso aislado. Tony Góngora, el personaje principal y también narrador del relato, ha olvidado buena parte de su vida, debido a los excesos de su etapa como músico, sin embargo eso no ha minado lo que parece una interpretación privilegiada de la realidad, con abundantes apuntes irónicos acerca de los variopintos personajes que abundan en La Pirámide y la forma en que esta se organiza. Vamos a ver que en el retrato que Góngora hace de sus compañeros y de los huéspedes no falta la parodia, en tanto que una de las formas de lo cómico privilegiadas por Villoro en su novela.

La grandeza del pueblo maya ahora se presenta en la figura de un empleado del bar: “Juliancito, barman maya de 1,50 de estatura que preparaba tragos montado en un banquito” (Villoro, 2012: 13). O bien, el juicio muy crítico que tiene el narrador acerca de las causas que apasionaron a los jóvenes de los setenta, cifrados por el jipismo y otras palabras muy veneradas: “la contracultura, esa pomposa manera de convertir la rebeldía en un sistema de quejas más o menos rentable” (Villoro, 2012: 15)

Sandra, la norteamericana instructora de yoga en la cual el protagonista está interesado sentimentalmente, le dice: “Estás cabrón, güey” y el personaje replica: «Odio los coloquialismos como sólo puede hacerlo alguien que los uso hasta volverlos intravenosos. No quería ser “güey” ni “cabrón” para Sandra, aunque los cincuenta y tres me resultaba difícil ser otra cosa para una mujer de treinta y siete» (Villoro, 2012: 15); estamos ante un replanteamiento irónico acerca del habla popular que normalmente se asocia con el español de México porque Sandra, no se olvide, es una norteamericana que asume como verdaderos los lugares comunes de la mexicanidad, promovidos como verdaderos por propios y extraños, hasta el punto de que todos asumen que los símbolos más manidos en realidad son auténticos.

La Pirámide, así, es un lugar pensado para solventar las pérdidas de un grupo de personajes en el cual los conflictos son la norma, como se verá, en una suerte de parodia de un templo al cual se peregrina, no para encontrar la redención sino atestiguar peligros como manifestaciones de lo exótico, como detallaremos más adelante: “Resultaba insólito hablar del pasado en La Pirámide. Todos estábamos ahí porque algo se había jodido en otra parte. Una de las más agradables convenciones del hotel era que nadie sentía curiosidad por la vida anterior” (Villoro, 2012: 16).

Así, Sandra cumple de forma obediente con todas las convenciones que se esperan de ella, en tanto que monitor de yoga, práctica ancestral que se lleva cabo nada menos que en el Caribe mexicano, con todas las implicaciones del caso: «Me contó que sus sesiones comenzaban con diez “saludos al sol”», detalles que el narrador a veces consigna con crueldad (Villoro, 2012: 16). El folclore aquí es una mezcla urdida para la sobrevivencia de turistas prófugos (las razones de Sandra para estar en México luego se aclaran para revelar a un personaje atormentado como pocos) o bien deseos de mentiras manufacturadas en orden de mimetizarlas con el color local, con una interpretación interesada de la historia del país, que aquí se desdibuja en beneficio de un espectáculo al parecer muy redituable pero que va destruyendo a quienes participan para mantener su fachada.

Así como se muestra que la defenestración del pasado maya es la forma en la cual se entiende que hay que rendirle tributo, también vemos que otros momentos de la historia del país adquieren un matiz frívolo que normalmente no tienen, como ocurre de forma ejemplar con la matanza de Tlatelolco. Para Octavio Paz en *Posdata*, como hemos explicado, los hechos fueron un sacrificio ritual que vendría a ser una fidedigna radiografía del México más profundo, pero para el protagonista la tragedia tiene otras connotaciones. Su padre desapareció el 2 de octubre de 1968, el día de la masacre de estudiantes, cuando el protagonista tenía 9 años. El narrador aventura la hipótesis de que su padre, enemistado con su madre, haya aprovechado el caos de la Plaza de las Tres Culturas para desaparecer voluntariamente: «La palabra “Tlatelolco” llegaba como el nombre secreto de una desaparición pactada» (Villoro, 2012: 25). Si Paz apela al mito para explicar la matanza de estudiantes, Tony Góngora explica cómo de niño redujo el acontecimiento a una cuestión meramente individual y melodramática, no solo de espaldas al trascendentalismo de Paz sino también a la política:

El movimiento estudiantil no había sido popular en mi barrio ni en mi escuela. La hipótesis de que mi padre hubiera muerto por esa causa lo asociaba a un misterio delictivo. Sin embargo, con los años el movimiento ganó prestigio y sus protagonistas fueron vistos como víctimas. A partir de entonces pensé que eso me daba derechos especiales. Cuando sonaba el timbre del departamento imaginaba a un mensajero del gobierno con una televisión a colores por tener un caído en Tlatelolco.

Sólo una vez me beneficié de esa tragedia. De algún modo, el maestro de civismo se enteró de la desaparición de mi padre. Me puso 10 sin mérito alguno. La recompensa me molestó. No quería un 10 en civismo. Quería que el gobierno me diera una televisión (Villoro, 2012: 25).

El relato del estudiante que explota la perplejidad de otros mexicanos, como ocurre en la anécdota del profesor de civismo, recuerda la historia autobiográfica del Villoro niño en el Colegio Alemán, como el “delegado vernáculo” que hacía las veces ya no de testigo privilegiado de la historia de México y de sus costumbres, sino de precoz intérprete interesado de la proclividad de los extranjeros por el mito. Al mismo tiempo, dibuja un retrato grotesco de la matanza, confundida con el melodrama familiar del padre extraviado y la retribución material ya no de los vínculos afectivos sino del afán por el entretenimiento al cual se alude con la televisión.

Nuevamente, los norteamericanos representan al país por excelencia para contrastar con México. No resulta extraño que los extranjeros apelen al folclore, los viejos lugares comunes de un país “surrealista” (ya desde los años de Artaud y sus viajes en busca de drogas alucinógenas). La Pirámide, otra ironía, es gestionada por una compañía con sede en Londres, Atrium, con la indispensable presencia de un norteamericano, el Gringo Peterson. Tony, el narrador, reconoce en él “la serena aceptación de un mundo que juzgaba absurdo” (Villoro, 2012: 31). Un país, México, ajeno a la racionalidad de los Estados Unidos, como dictan los lugares comunes más socorridos, pero que el narrador no suscribe y no siempre rechaza, sólo registra: “Eres mexicano, Tony. Ustedes no necesitan una guerra para intoxicarse. Aquí la realidad ya está alterada” (Villoro, 2012: 36).

En cuanto a la religión, ésta se ha convertido en el ropaje intelectual de un grupo de deportistas de alto riesgo con pretensiones místicas, Cruci/Ficción, que organiza excursiones suicidas al mismo tiempo que acaricia la idea de una muerte gloriosa y de pretensiones heroicas: «Un club de alto riesgo. Practican “ultradeportes”. Se lanzan en paracaídas a una colina elevada, con los esquís puestos, locuras de ésas. Ahí no hay lesionados, sólo muertos» (Villoro, 2012: 40)

Villoro construye un ambiente de decadencia que no se limita a la representación del estado miserable de la sociedad mexicana en lugares supuestamente paradisiacos y místicos, frecuentados por turistas en busca de un exotismo ahora cargado de peligro, porque el decadente escenario de Kukulcán y Punta Fermín, con sus hoteles ruinosos

habitados por ratas y la presencia casi ubicua de los narcotraficantes, también sirve para mostrar la buena salud de los mitos de la identidad nacional, que se repiten una y otra vez en estos espacios, lo cual nos remite a una crítica más de los excesos nunca percibidos de los exégetas del nacionalismo, que aquí se muestra en su estado más lamentable y caricaturesco, porque implican la destrucción de un lugar alguna vez señalado por su belleza y ahora cada vez más irracional.

El epígrafe con el cual da inicio la novela, de Malcolm Lowry, revela el otro lado de la novela: la redención del protagonista, acaso uno de los personajes menos perturbados en un colección de psiques altamente conflictivas entre las cuales no es rara la traición, la conspiración y a veces las acciones por completo violentas. Semejante cosmos, por lo tanto, se revela como ideal para el proyecto de la novela, como decíamos: la redención de Tony Góngora por medio de la sobrevivencia entre las ruinas de la mexicanidad y el reinado de amenazas tan palpables como el *narco*, peligro inminente que sin embargo nunca llega a materializarse, como ya es costumbre en las novelas de Villoro: ni en *El disparo de argón* ni *El testigo* conocemos la fuente del mal que destruye el barrio de San Lorenzo o deja un rastro de cadáveres entre la ciudad de México y Los Cominos. Aquí tiene lugar algo parecido: se alude a relatos de gente que ya no puede corroborarlos del todo, personas que han presenciado los afanes del crimen organizado en lugares apartados de la naturaleza, pero los más peligrosos criminales nunca se descubren ante el lector o el protagonista, que escucha hablar de ellos y recoge algún testimonio de gente atemorizada que solo quiere huir. Sin embargo, Tony Góngora sí atestigua el legado de aquellos crímenes: viudas y huérfanos, un refugio de mujeres marcadas que a veces piden limosna bajo la lluvia en una carretera. Como decíamos antes, la risa es incompatible con semejantes acontecimientos, pero la alternativa sería rendir culto una vez a los patrones de la mexicanidad. Por eso lo cómico nunca desaparece por completo de la novela, si acaso es pospuesto pero nunca erradicado, en tanto que ofrece una de las vías (ilusorias, podría decirse) de emancipación para los personajes.

Como en su cuento “La voz del enemigo”, Villoro plantea un relato que por momentos remite a un relato de ciencia ficción, aunque sin abandonar los detalles costumbristas que permiten identificar el lugar como mexicano. Se ha hablado de Ballard, decíamos, como una influencia, interpretación que se refuerza con las descripciones (con todo, nunca demasiado abundantes) de la miseria de Punta Fermín y

la decadencia de la otrora lujosa Kukulcán: “Casi todos los hoteles de Kukulcán estaban vacíos. Se alzaban por la costa como mausoleos verticales, orbitados de gaviotas, invadidos de plantas y de ratas”. Antes, cuando analizábamos los ensayos de Villoro acerca de las trampas de la mexicanidad, el autor citaba el caso de Sebastián, escultor rechazado en Alemania porque sus referentes estaban no en las pirámides y el indígena, sino en el arte alemán constructivista. Sin embargo, ahora la obra monumental de Sebastián forma parte del paisaje venido a menos de Kukulcán y por tanto de una mexicanidad en crisis.

Los cruceros ya no se detenían en el embarcadero donde se alzaba una inmensa escultura de Sebastián (una geométrica estrella de mar, color azul cobalto). Veíamos a lo lejos los barcos que seguían de largo. Su basura llegaba a la costa. Al atardecer, niños y ancianos vestidos de andrajos aguardaban desperdicios. Los había visto rescatar cucharas, bolsas de plástico de contenido incierto, comer restos de comida mojada (Villoro, 2012: 42).

Nos enteramos de que el lugar no es tan paradisiaco como pudiera pensarse, a instancias de una mitología de México como destino turístico de sol y playa, porque esta última tiene que reconstruirse todos los días en un constante desastre ecológico:

El litoral había entrado en una fase de agonía. La ciudad turística no atendió las advertencias sobre los riesgos de construir sobre la arena: el viento golpeaba en las fachadas, sin escape alguno, y regresaba rumbo al mar, llevándose la playa. Todos los días, un banco lento llegaba de Santo Domingo con arena para llenar los huecos en la orilla. La costa se devoraba lentamente a sí misma (Villoro, 2012: 42).

El título de la novela se revela como una elegía por un sitio con los días contados, por las aguas contaminadas por derrames petrolíferos y descargas de aguas negras: “Las plataformas petroleras y los drenajes habían contaminado el agua, poniendo en riesgo el segundo arrecife de coral más grande del mundo”. Ante el ocaso de la belleza como atractivo surge el relato de Mario, el creador del concepto del sitio, lo que será el nuevo imán para los turistas: “El peligro es el mejor afrodisíaco” (Villoro, 2012: 43)

La novela parte de los problemas planteados en “La frontera de los ilegales”, en la cual se habla de la existencia de un México mítico construido por el cine estadounidense para creer en un paraíso terrenal que trasciende el rigor de las leyes

norteamericanas. Así, México es un país de refugiados estadounidenses que cuentan sus historias de mutilaciones y de traumas de la guerra: “Mi padre perdió la mano en Corea” (Villoro, 2012: 12), dice la norteamericana Sandra, quien habla en un español más claro que el de los mexicanos de origen indígena que trabajan en el hotel:

Sandra llevaba veinte años en México. No había perdido su acento, pero hablaba español con más fluidez que los empleados mayas y usaba más giros coloquiales que yo, músico de rock que había renegado de la contracultura [...]. Al colgar el bajo eléctrico juré que me suicidaría antes de volver a decir “nel pastel” (Villoro, 2012: 15)

Su historia, entonces, está emparentada con esos mitos que Villoro ya había criticado, porque los norteamericanos que buscan la paz en México terminan muertos o, como pasará con Sandra, atribulados por un horror al crimen organizado:

Llegó al Caribe a los diecisiete años, en compañía de un veterano de la guerra de Vietnam que despertaba con terrores nocturnos. Acamparon en playas desérticas y fumaron marihuana hasta que a él le dio un derrame cerebral:

—Regresó a Estados Unidos en una bolsa. Pensó que así volvería de Saigón, no de México (Villoro, 2012: 16).

La historia de la norteamericana Sandra converge también con la biografía del Gringo Peterson, quien perdió a su mejor amigo en la guerra de Vietnam, “abierto en canal por una bayoneta. En la guerra del napalm cayó en un combate cuerpo a cuerpo, como un cherokee. Su segundo mejor amigo regresó de ahí enganchado a la heroína” (Villoro, 2012: 32). Por un problema de la vista, el Gringo no fue enviado a Vietnam, así que no pudo morir heroicamente, como sus amigos, para él la salida ideal después de haber perdido a su pequeño hijo en un accidente: “Estados Unidos siempre te ofrece una guerra para expiar culpas”, dice el personaje, para luego agregar: “No quería matar a nadie, quería morir ahí” (Villoro, 2012: 33). Peterson reivindica un estricto código que le impide el uso de ciertas drogas que él asocia con los soldados en desgracia: “la heroína es el consuelo de los héroes” (Villoro, 2012: 36). En todo caso, turistas desgraciados o no, cuando los norteamericanos comiencen a morir, como parte de la intriga policiaca de la novela, la justicia se dará prisa en actuar: “Le celeridad de Támez revelaba la verdadera alarma: el muerto era gringo” (Villoro, 2012: 41).

La Pirámide, como antes en *El disparo de argón* o en los delirios arquitectónicos de Jesús Guardiola, es una parodia de los espacios sagrados de la cultura maya, como ya

se había prefigurado en el fragmento de “La fiesta brava” que alude al ascenso de construcciones nacionalistas que evocan acriticamente el pasado prehispánico: “El logotipo de La Pirámide es una representación de las cuatro direcciones del cielo” (Villoro, 2012: 11). Mario Müller es el “gerente con ínfulas de visionario que había diseñado la simbología de La Pirámide y los programas de entretenimiento” (Villoro, 2012: 30), con una distribución que el lector conoce poco a poco, con indicaciones acerca de los exóticos nombres de los establecimientos del centro vacacional: Cafetería Tabachines, “en el extremo sur de La Pirámide” (Villoro, 2012: 36)

“La Pirámide se dividía en zonas estratificadas”. Sabemos que hay “una zona de bungalos con acceso restringido a la playa”, para los jubilados. Luego, “un vasto complejo que se extendía en torno a un edificio triangular de cristales azul turquesa, el Zigurat” (Villoro, 2012: 44). Finalmente, La Pirámide:

[...] el enorme edificio inspirado en el Templo de las Inscripciones de Palenque. Las escalinatas que desafiaban el vértigo en la fachada y sólo servían de decoración, los arcos triangulares, los bajorrelieves con glifos, las esculturas del dios Chac Mool desperdigadas en los jardines y la reiterada presencia del logotipo con las cuatro direcciones del cielo, daban a esa ciudadela de descanso el curioso aire de un sitio histórico (Villoro, 2012: 44-45).

El dios ya no representa el terror del protagonista del cuento de Fuentes, porque finalmente ha sido reducido a un simple elemento decorativo en un lugar absurdo, que pretende devolverle a la naturaleza su papel primigenio, al mismo tiempo que la tecnología de fines más paranoicos trata de disimularse: “Un bosque subtropical enmarcaba el lugar. Su verdadera función consistía en ocultar las cercas electrificadas” (Villoro, 2012: 45). En La Pirámide solo los huéspedes que llevan el brazalete púrpura pueden acceder a todas las zonas del centro vacacional. Un color, el púrpura, que no tarda en ser asociado con asuntos trascendentales: “El púrpura carecía de la supremacía del oro o el platino; su atracción era múltiple e incierta: el vino del estío, la transubstanciación de la sangre, el manto de un obispo o un torero, el cetro de un monarca, el tinte sacrificial de los mayas (Villoro, 2012:45)

Mario Müller, el amigo del protagonista, ha organizado el sitio de una forma consecuente con su pasado como músico de rock místico. De ahí que desde su niñez le llamen *Meister Eckhart*: “—*El fruto de la nada* —recité el título de ese célebre jipi del siglo XIII. Mario descubrió el título en el Colegio Suizo. Durante años fue el único que

lo leyó. Por eso le decíamos *Der Meister*. Una canción de Los Extraditables se llamaba *Frutos de la nada*” (Villoro, 2012: 29-30).

Leopoldo Támez, el jefe de seguridad del hotel, es un policía retirado que ahora compendia la corrupción de los agentes de su tipo, así como la brutalidad del macho mexicano que antes había aparecido bajo formas menos agresivas en *Materia dispuesta*. Un hombre para el que los desayunos abundantes son una señal de hombría: “Los hombres de verdad desayunan huevos rancheros con chorizo. Los que comen papaya no son de su confianza” (Villoro, 2010: 49). A lo largo de la novela, Tony Góngora hará uso de la ironía para expresar lo que piensa de la pirámide, como cuando comenta el régimen alimenticio de Támez: “Mario parecía divertirse. Había creado un enclave lleno de códigos en un trópico primitivo. Quizá Támez no era tan distinto a los huéspedes: el pertenecía al atraso de los que siguen siendo caníbales y los turistas a la sofisticada vanguardia de los que quieren volver a serlo” (Villoro, 2010: 49). La construcción del sitio, exitoso gracias a las extravagancias de Müller, que convierte Hispanoamérica en el parque temático grotesco que Villoro había descrito en “Iguanas y dinosaurios”, pensado para extranjeros que disfrutaban con el doloroso exotismo y la pobreza de los mexicanos reales, alude a la decadencia de tantos centros vacacionales ligados a la especulación inmobiliaria, tan propicia para metáforas trucas como la descripción del puente que habría de unir Kukulcán con Punta Fermín:

México es un país de ilusiones gigantescas. El desastre contemporáneo se mitiga con proyectos desmedidos. En el extremo sur de Kukulcán, un puente representaba en piedra ese ideal. Se alzaba a treinta metros de altura y avanzaba con decisión al oeste, buscando conectar el enclave turístico con Punta Fermín. Fue concebido para remontar el estero y la laguna, pero el presupuesto se acabó en el camino. El puente estaba ahí como un sueño roto. En su extremo, las varillas sugerían las oxidadas entrañas de una máquina enferma. En torno a las columnas crecían enredaderas y distintas variedades de conchillas y caracoles se aferraban ahí como a una roca.

Los niños que en otro tiempo pedían a los turistas que arrojaran monedas a la laguna para sacarlas con la boca, se entretenían lanzándose en un *bunjee-jumping* que les había regalado Mario. Cerca de ahí estaba el cementerio de automóviles. Al atardecer, los curiosos sacaban asientos de coches chocados

para ver a los niños caer desde la altura, soltando risas cristalinas (Villoro, 2012: 51).

Cuando Mario planea la organización de falsos secuestros para entretener a los huéspedes, con pasatiempos que cada vez se vuelven más temerarios y, por su burla de la vida, grotescos, Villoro mostrará con mayor energía las pronunciadas desigualdades económicas del lugar, con un refugio para viudas y huérfanos que el narcotráfico ha dejado a su paso. Nada gracioso, en efecto, de ahí que Villoro apele a lo grotesco como una de las formas de lo cómico para contratar las actividades de los extranjeros adinerados y ociosos que frecuenten La Pirámide con la tragedia de la gente de Punta Fermín.

11. Conclusiones

Después de haber realizado un análisis exhaustivo de la obra de Juan Villoro, podemos atestiguar la estrecha relación existente entre los diversos géneros que este escritor practica, lo cual se vuelve evidente en la manifestación de sus ideas acerca de la crítica literaria, que al mismo tiempo cobran presencia en sus relatos de ficción; estamos ante una correspondencia entre la incorporación ensayística de las formas de lo cómico para tomar distancia ante los mitos de la identidad colectiva y el México telúrico, que luego podrá constatarse en sus novelas y sus colecciones de relatos, unificados por esa preocupación por contrarrestar la manera en que desde el lugar común se imagina al país. Como vimos en su ensayo “Iguanas y dinosaurios”, Villoro va a rechazar el esencialismo de la identidad colectiva y en cambio se inclinará por una idea de la identidad como múltiple e inestable en otro de sus textos, “La frontera de los ilegales”, una concepción que en los últimos años ha circunscrito bajo el rótulo “culturas híbridas”, categoría que asume críticamente. A lo anterior habría que añadir su reivindicación del español, que se da como condición previa de su cultivo de la lengua alemana y la traducción de autores canónicos en ese idioma, que el autor incluirá en un conjunto de referencias que se mueven entre la literatura escrita en su lengua materna y la influencia muy marcada de autores de otros ámbitos que normalmente no se asumirían como naturales para un escritor mexicano, como se ha pensado en México desde los años de su Independencia. La lengua española le permitirá al autor entrar en contacto con el canon hispánico, lo cual puede verificarse por la interacción cada vez más marcada del autor con otras literaturas nacionales del continente americano, como la argentina y la chilena, países donde el autor tiene cada vez más presencia. Así, el autor se ha pronunciado a favor de una actividad literaria que le permita aunar tradiciones muy distantes, esfuerzo que se refleja en la procedencia tan diversa que tienen los autores que son de su interés, algo que puede comprobarse de nuevo con la lectura de su obra ensayística, que va desde Rulfo e Ibarguengoitia hasta autores como Hemingway o el aforista Lichtenberg.

De esa forma, Villoro aprovechará la ruptura que Jorge Ibarguengoitia lleva a cabo con la literatura de tono solemne que lo precedió, para darle mayor beligerancia a las formas de lo cómico en un ámbito como el mexicano, en el cual se ha marginado la

risa como una manifestación estética propia de un *arte menor*, aunque al mismo tiempo profundamente enquistada en la llamada cultura popular. La Revolución mexicana y sus consecuencias van a filtrarse hasta el ámbito literario en una representación que excluye lo cómico mientras consolida la idea del caudillismo, un proceso que tiene en *Pedro Páramo* su culmen; esto último sin perjuicio de la existencia de una abundante cantidad de novelas y cuentos en la misma órbita. Para algunos la de Rulfo será la novela que resume la fatalidad del mexicano y su incapacidad para superar las taras que le impone un contexto especialmente violento, lo que con el tiempo se reconocerá como uno de los cimientos del patetismo que anega el canon literario en México. En cambio, las novelas, cuentos y obras de teatro de Ibargüengoitia van a representar al político mexicano, ya no como un padre severo y exterminador, sino como un hombre corrupto y caprichoso, afecto a la autocomplacencia y a la obtención de poderes cada vez más holgados por medio del menor esfuerzo posible, en franco contraste con el caudillo de Rulfo, incapaz de reír y de superar el peso de una realidad que termina por aplastarlo a él y al resto de los personajes. En cambio, el retrato desenfadado de ese México solemne será de tal vigor que no excluirá a los personajes de Ibargüengoitia ajenos a la política. Como lector e intérprete de la obra de teatro *El atentado* (1963), las narraciones *Los relámpagos de agosto* (1965) y *La ley de Herodes* (1967), así como de las crónicas que él mismo ha reunido en el volumen *Revolución en el jardín* (2008), Villoro replanteará la necesidad de una literatura con abundantes elementos irónicos, paródicos y grotescos, en la línea de su maestro Ibargüengoitia, para finalmente dar forma a una narrativa que puede contrastarse con los tratamientos marcadamente solemnes del pasado por la relevancia que tienen dentro de ella las formas de lo cómico ya señaladas. Ibargüengoitia es un autor canónico que sin embargo nunca logró tener continuidad en la puesta en escena de sus obras de teatro, mientras que en España hace apenas unos años que comienza a recuperarse su obra, que en ocasiones se ha señalado como perteneciente a un escritor marginal. En cambio, Villoro tendrá un ascenso constante y no se encontrará con los mismos problemas de Ibargüengoitia en la difusión de su obra, con lo cual sí ha logrado que su cultivo de las formas de lo cómico sea reconocido con naturalidad por un público europeo mucho más dilatado. Todo ello a pesar de la reconocible dureza con la cual ridiculiza buena parte de las manifestaciones culturales más importantes de su país.

Semejante cambio de paradigma tendrá lugar tras una transformación de los intereses de los escritores mexicanos en el seno de la llamada Generación de Medio Siglo, que precede a la emergencia de Villoro y que habrá de caracterizarse por su ruptura abrupta con los intereses de cuño nacionalista, no solo en la literatura sino en el resto de las artes, que habían caracterizado a las generaciones anteriores, prácticamente desde la gestación de la literatura mexicana como proyecto, en el siglo XIX. Si con Ignacio Manuel Altamirano se había propuesto la idea de una novela nacional encaminada a la difusión de determinados valores que se habían juzgado como relevantes para una agenda política de mayor calado, con la consolidación de una literatura mexicana como objetivo primordial, con José Vasconcelos y Alfonso Reyes lo anterior hubo de complementarse con el rechazo radical de la hispanofobia y la insistencia en el hispanoamericanismo como clave del entendimiento entre México, el resto de los países del continente y España. Vasconcelos y Reyes concluyen, el primero desde la confrontación y el segundo por medio de una posición más moderada, que la relación con los Estados Unidos es necesariamente dialéctica y rara vez exenta de un enfrentamiento directo. La conclusión del conflicto revolucionario estará marcada por el apuntalamiento de un instituto político que luego de un par de modulaciones previas se consolidará como el Partido Revolucionario Institucional. El PRI dominará durante décadas no solo la política, sino que tendrá una marcada influencia en la manera en que serán entendidas las artes, exaltadoras del nacionalismo y de un pensamiento hegemónico. La Generación de Medio Siglo rechazará esa correspondencia forzosa entre el proyecto político postrevolucionario y las artes, para proponer una literatura con otros intereses, como puede verse con claridad en uno de sus escritores insignia, Juan García Ponce, prolífico narrador, ensayista y difusor de la obra de autores extranjeros de la talla de Robert Musil, una de sus influencias más señaladas. A pesar de que los integrantes de la Generación de Medio Siglo hablarán de una regresión autoritaria en la política cultural del país, que tiene en el conflicto de 1968 su evidencia más violenta, los escritores organizados bajo ese rubro construirán las condiciones para la aparición de un tipo de intelectual no necesariamente identificado con las derivas nacionalistas y que exigirá otra tipo de protagonismo; uno que no puede confundirse con la reivindicación, sin más, del individualismo, como lo desmiente el interés de García Ponce por la literatura erótica, aunque sí es susceptible de contrastarse con las obras de sus predecesores.

Precisamente en los años sesenta y en franca rivalidad con la Generación de Medio Siglo, los cultivadores de la llamada literatura de la Onda fomentarán una mayor cercanía con los rasgos culturales de otros países, principalmente de habla inglesa. Estos escritores introducirán una variedad de temas hasta entonces no explotados lo suficiente en la literatura del país, como es el caso de la música rock, el estilo de vida y la ideología libertaria que se asocia con ella. Todo lo anterior en medio de un clima de crispación política en el cual un grupo de autores muy precoces, Gustavo Sainz y José Agustín, publicarán novelas de voluntad renovadora y en ocasiones muy osadas en sus intentos experimentales, sobre todo en el caso del primero. Sin embargo, será José Agustín quien influirá más acusadamente a Villoro por medio de su novela *De perfil*, testimonio de las aventuras de índole sexual de un adolescente en el México de los sesenta, momento especialmente álgido para sobrevivir la adolescencia. Villoro se encuentra de forma casual con la novela, él mismo un quinceañero que se había mostrado reticente a la lectura como disciplina y obligación escolar: sin embargo, después de conocer la novela, se gesta su compromiso con la literatura de una forma ya permanente, después de no pocas decepciones que desde luego plasma de manera oportuna en sus crónicas y ensayos para dar cuenta de su formación como lector y escritor. Un escritor ya no precoz, sino marcado por el rechazo de la literatura como una carga; tampoco un lector meramente hedónico y relativista, sino empeñado en ver con otros ojos lo que antes se imponía como la idea de México. Un país siempre solemne, refractario a cualquier imagen suya que no respondiera a ese parámetro.

Villoro es un escritor que no se puede entender sin la referencia a Octavio Paz, más que nada por la forma en que se distancia de inmediato de él. Como se sabe, alrededor de Paz van a tener lugar buena parte de las polémicas que se desarrollan en la literatura del siglo XX mexicano. Desde 1950, con *El laberinto de la soledad*, el poeta se había impuesto como el ensayista más influyente del país, por el planteamiento que había hecho del problema de la identidad colectiva de México. Paz había recuperado la premisa de Samuel Ramos, para quien el mexicano sufre un complejo de inferioridad epidémico, un precedente que le permitió plantear la relevancia de la soledad en tanto que esencia del mexicano. Así, Paz impuso una idea del mexicano como un hombre propicio al fracaso y limitado por el pasado convulso de la Conquista, un proyecto que no había logrado revertir los impulsos propios de las culturas prehispánicas, para el autor, capaces de incidir en el ámbito contemporáneo; postura esta última que habría de radicalizarse en *Posdata* (1970), el ensayo en el cual el autor interpreta la matanza de

estudiantes de un par de años antes como un sacrificio ritual propio de la cosmogonía azteca trasmutada en hegemonía priista. Por medio de una inusitada mezcla de filosofía, antropología, sociología, análisis de la religión, historia y comentarios de gran actualidad política, todo ello articulado en una prosa que resultó deslumbrante para muchos de sus lectores, Paz dio forma al que tal vez sea el personaje de ficción más exitoso de la literatura mexicana, sin perjuicio de que fuera tomado no como tal, sino como una incontestable evidencia que rápidamente fue aprovechada por los escritores de la época: Paz había retratado con fidelidad al mexicano auténtico, solitario y propenso al fracaso que era necesario reconocer como un síntoma antes de entrar de forma definitiva en la modernidad, siempre aplazada. Además, sin excluir sus críticas al gobierno mexicano y al nacionalismo, que sin embargo nunca lo llevaron a romper del todo con él, Paz contribuyó como pocos a fortalecer la idea de un Estado, resultado del proyecto revolucionario, capaz de coordinar el país con un rumbo definido, tarea con la cual el poeta se identificó en no pocas ocasiones bajo el cobijo del mito de la cultura.

Si para el autor de *El laberinto de la soledad* y *Posdata* el mexicano se enfrenta a la presencia latente de las culturas prehispánicas, una de las representaciones más constantes de lo anterior tendrá su aparición en la obra de Carlos Fuentes, Elena Garro y José Emilio Pacheco, escritores que por medio del relato fantástico van a tomar como referente lo que se conoce como el México telúrico, ideología que insiste en la irrupción (casi siempre violenta) del pasado prehispánico, bajo la forma de personajes indígenas que se asumen vengadores implacables de la afrenta de la Conquista o del imperialismo de los Estados Unidos; otras veces, será el fugaz gobierno del emperador Maximiliano el referente de ese pretérito fantasmagórico que sin embargo logra encarnarse, ya sea para seducir o aniquilar a personajes del presente. Así, el México telúrico y la idea de un mundo subterráneo tomará forma en relatos tan célebres como la novela *Aura* y “Chac Mool”, además de otros cuentos de Fuentes incluidos en *Los días enmascarados*. Un tema, el México telúrico, que aparecerá de forma intermitente en este autor hasta el grado de constituirse en una ideología que a la vez es reflejo de *El laberinto de la soledad* y *Posdata*. Semejante fenómeno será reconocible también en otros escritores de la época, que habrán de construir lo que bien puede llamarse el canon del México telúrico. En “La culpa es de los tlaxcaltecas”, su cuento más conocido, Elena Garro hará lo propio al contar la historia de amor entre una mexicana de clase alta y el espectro de un indígena azteca, seductor derrotado por los españoles en alianza con la etnia del título. Sin embargo, será José Emilio Pacheco quien logre sistematizar el

interés por el México telúrico en uno de sus cuentos, “La fiesta brava”, síntesis de la trascendencia de ese tratamiento narrativo de una ideología planteada con claridad por Paz.

Después de la invocación de Ibarguengoitia, así como gracias a la relevancia que tendrá el enriquecimiento de la tradición literaria por parte de la Generación de Medio Siglo, Juan Villoro se excusará de la supuesta influencia ineludible del México telúrico tan cara a sus predecesores, para contrarrestarla con vigor por medio de las formas de lo cómico, que le servirán para mostrar como anacrónica la influencia de la cultura prehispánica, convertida en ornato y simple herramienta ideológica del PRI y sus intereses en el mundo de la cultura. Ese desencuentro se trasmutará en una relación casi siempre irónica, a veces grotesca, de los personajes de Villoro con esos símbolos de una mexicanidad que con él ya no tiene nada de esencial y en cambio sí mucho de oportunismo por parte de políticos e intelectuales, quienes en sus relatos son incapaces de reconocer sus contradicciones, al mismo tiempo que asumen la demagogia como discurso que les permita imponer la corrupción ante todo y como única alternativa.

El relevo ideológico de *El laberinto de la soledad* estará representado para Villoro en un ensayo del cual se reconoce explícitamente deudor, *La jaula de la melancolía* (1986), de Roger Bartra, estudio antropológico de talante posmoderno que critica los estudios de la identidad colectiva inspirados en la psicología de los pueblos y en el esencialismo, para proponer en cambio la lectura cada vez más crítica de estos, después de la cual necesariamente hay que replantearse que la llamada identidad colectiva pueda sostenerse como una idea equívoca. Posteriormente, gracias a la idea de “culturas híbridas” de García Canclini, Villoro recuperará ese rótulo para configurar su proyecto novelístico, más allá del auge del mestizaje y el sincretismo, todo ello dentro del ámbito de una ciudad cada vez más irreconocible, caótica y refractaria de los viejos reduccionismos que quieren representarla como urbe azteca y al mismo tiempo cosmopolita.

Desde su primer libro, *La noche navegable*, Villoro se distanciará de las premisas de *El laberinto de la soledad*, por medio de un conjunto de personajes en la estela de José Agustín, jóvenes desenfadados del nacionalismo postrevolucionario y para quienes las culturas precolombinas ya no son un referente ominoso; al contrario, se permiten hacer un turismo sin reverencias por las ruinas arqueológicas, lejos de los viajes iniciáticos que en el pasado habían protagonizado algunos escritores extranjeros de renombre, turistas e intelectuales de habla inglesa, española o francesa. México había

sido un inequívoco sitio de peregrinación con fines místicos, gracias precisamente a la buena salud de los referentes que lo habían consolidado como un país permanentemente influenciado por la denominada magia del pasado indígena y el México telúrico. En cambio, los adolescentes de “La noche navegable”, el cuento que da nombre al volumen y al cual por lo tanto le podemos atribuir sin problemas un rol central, afirman sin ambages que no suscriben esas creencias sobrenaturales ligadas tradicionalmente con los sitios arqueológicos. Ese fetichismo de las ruinas y otras reliquias ominosas puede encontrarse en buena parte de la literatura fantástica que se ha cultivado en el mundo, con el caso paradigmático entre nosotros de Julio Cortázar, quien también se hizo eco de ese México telúrico, si bien para él se trataba de un proceso inherente a varias culturas: así puede verse en cuentos suyos como “El ídolo de las Cícladas”. A lo largo de su trayectoria como escritor, Villoro, él mismo lector de Cortázar, recorrerá un camino alternativo con respecto a otros autores mexicanos, para publicar narraciones en las cuales ya no se glorifica un pasado indígena, sino que se atestigua su inevitable decadencia y las penosas condiciones de estos mexicanos, con frecuencia explotados como un atractivo turístico exótico por medio de los envejecidos rituales de ciertas clases sociales privilegiadas. Lo anterior puede verse de forma emblemática en “Coyote”, uno de los cuentos que muestran esta problemática con mayor intensidad. De hecho, hay intérpretes de ese cuento que llevan lo anterior a su máxima expresión, para advertir que no solo denuncia los hábitos de ciertos grupos burgueses, sino que además mostraría las insalvables contradicciones de México como nación política, incapaz de cumplir con las mínimas condiciones de igualdad para sus ciudadanos y por lo tanto país inviable y fracasado.

En su obra ensayística, Villoro llevará a cabo un compendio de los autores que para él mejor responden a la complejidad de Hispanoamérica, de manera que resaltará sus características como modélicas y por lo tanto deseables para él mismo, en una forma de revelar sus intereses y su poética. Así, lo veremos analizar la obra de otros escritores de México y del continente que habrían respondido ejemplarmente a las contradicciones del país. La cercanía con los Estados Unidos ahora se refleja en la concepción del extranjero, quien ve el territorio mexicano como necesariamente exótico y carente de una cierta racionalidad. De esa forma, México se configurará como parque temático de los europeos y de los EE.UU., lo cual también será tangible en la obra narrativa de Villoro.

En *El disparo de argón*, Villoro planteará cómo la complejidad de la vieja urbe ya no responde a los postulados de un ciudad convencional y acaso menos difícil de aprehender, que quedarían desbordados al mismo tiempo que se preservan ciertas cualidades solidarias entre los vecinos de un barrio del DF, San Lázaro, territorio hipotético que es también síntoma de todos los problemas de una metrópoli con vocación universal, cada vez más caótica y expuesta al crimen. Así, veremos cómo el proyecto generador del doctor Suárez, una clínica de ojos, termina convertido en una institución extravagante que no puede servir de contención a las ambiciones de empresarios extranjeros, que la convierten en cómplice del tráfico de órganos. Un aspecto que ha sido interpretado como parte del acierto de Villoro para prever el malestar que la llamada economía globalizada provocaría en México unos años más tarde, ya entrados los noventa, cuando se oficializan las relaciones comerciales de mayor calado entre este país y su vecino, los EE.UU. La novela también pondrá de manifiesto cómo la simbología precolombina es puesta al servicio de un ornato extravagante que termina por alejarla de cualquier trascendencia, ya no en el museo de antropología sino en un barrio precario donde ese tipo de homenajes terminan por parecer paródicos y ajenos a la coherencia.

Materia dispuesta, su segunda novela, estará ambientada en el México de los años cincuenta y a partir de ese momento hará un recorrido por el México priista en sus años de mayor preeminencia, hasta llegar a los ochenta, todo ello contemplado bajo la óptica de un personaje adulto que recuerda los avatares de su formación, con el auxilio recurrente de las formas de lo cómico: solo mediante ellas puede superar la influencia tan perniciosa como fascinante de un padre machista que habrá de desempeñarse como el arquitecto corporativo al servicio de un prominente político del régimen. El pasado prehispánico que en *El disparo de argón* había cobrado la forma de un mero ornato bastante dudoso, aquí se vuelve el sostén del discurso paterno, en tanto que el indigenismo incorporado a la arquitectura es la mejor forma de consolidar una ideología exitosa que le permita al partido darle relevancia a proyectos cuestionables en más de una forma. Sin embargo, el pasado indígena tantas veces invocado por el padre del protagonista se hará presente, pero como una ruina arqueológica que arruina los planes urbanísticos que habrían enriquecido al arquitecto. La ironía se apropia del relato cuando el indigenismo que fingía buscarse finalmente aparece de forma contundente, cuando es demasiado tarde para conjurarlo. La caída del personaje paterno prefigura la tentativa de madurez para el hijo, el protagonista, al fin un adulto que en las urgentes

labores de rescate posteriores al terremoto de 1985 en el DF al parecer encuentra la alternativa de una solidaridad hasta entonces desconocida y con la cual es posible identificarse con una cierta independencia de las mentiras y la corrupción del padre.

Por medio de su obra más ambiciosa hasta el momento, *El testigo*, el escritor insistirá una vez más en el planteamiento de la vigencia del país telúrico como ideología, esta vez en el contexto de la llamada transición democrática mexicana, a inicios del siglo XXI. Como se ve, Villoro recorre las diferentes etapas del PRI y también cuenta la llegada hasta la Presidencia de la República de un partido de oposición, Acción Nacional, señalado por su cercanía con la Iglesia católica. Así, las aventuras del personaje, Julio Valdivieso, que vuelve a su país de origen después de una larga estadía en el extranjero, le sirven a Villoro para mostrar la forma en que la ideología construida por Paz y propagada en los más diversos ámbitos goza de una relevancia capaz de imponerse nuevamente en las vidas de los personajes de la novela. Le guste o no la idea, esté de acuerdo o no con ella, el repatriado Valdivieso tendrá que someterse ante la potencia del México telúrico. Un proceso en el cual Villoro se ve forzado a darle un forzado giro fantástico a su relato que, si bien hace de *El testigo* una de sus novelas más complejas, también la convierte en un entramado no siempre capaz de superar sus contradicciones.

La más reciente novela de Villoro, *Arrecife*, publicada en 2012, es una respuesta descarnada a la pregunta que de una forma u otra su obra en general hace desde varios años atrás: ¿cuáles son las consecuencias de una interpretación estereotipada de México, al mismo tiempo país de pleno folclórico y con pretensiones de confusa modernidad nunca satisfechas del todo? La prolongada asociación de México con una imagen sobrenatural, lejos de impregnarlo de una supuesta magia y trascendencia, ha terminado por mostrar una imagen confusa y cada vez más patética. Con todo y la importancia de las formas de lo cómico en Villoro, esa relevancia también es una muestra fehaciente de la fuerza cohesionadora de los mitos oscurantistas más socorridos, con la mexicanidad como principal exponente de ese fenómeno. Quien lo dude solo tiene que ver la representación de la tragedia mexicana y su violencia criminal en *Arrecife*, en la cual Villoro cuenta la historia de un centro vacacional donde los turistas acuden ya no para relajarse y descansar, sino para vivir experiencias límite y desde luego cada vez más arriesgadas. Lo anterior incluye las más delirantes actividades, como el falso secuestro de los huéspedes del hotel, así como el teatro de una supuesta guerrilla capaz de colmar el morbo de un turista necesitado de ese tipo de recreaciones del folclore

latinoamericano. Deportes de alto riesgo asumidos como juego suicida que luego se confunden con las consecuencias ahora sí mortales de la irremediable presencia del crimen organizado, que se ubica en las antípodas de cualquier intento lúdico por combatir el aburrimiento con el remedo de la violencia más brutal; la mafia de *Arrecife* nada tiene de simulacro y para demostrarlo en la novela aparecen las huellas de su paso por el paraíso maltrecho donde tienen lugar los acontecimientos: policías corruptos, mujeres torturadas, ejecutados, niños huérfanos... El pasado prehispánico de la antigua civilización local nada puede hacer para contener esa brutalidad, reducido como está a los moldes de una arquitectura nuevamente demagógica, solo pensada para fascinar a turistas afectos al tópico y ansiosos de exotismo, sin importar que esté maquillado y exista únicamente como farsa de afán mercantil.

Ante todo lo anterior, la obra de Villoro y su idea de Hispanoamérica se configura como una crítica muy pronunciada a los mitos de la identidad nacional, incapaces de detener la sangría de problemas sociales muy acuciantes, apenas contrarrestados por la solidaridad de los personajes de este escritor: un pacto de amistad que surge entre los jóvenes de sus primeros cuentos y que también reaparece en los vecinos de San Lázaro en *El disparo de argón*; la masa de rescatistas que interviene decididamente para revertir la destrucción de la ciudad en *Materia dispuesta*; la familia que espera fiel en el campo, como última posibilidad de plenitud en *El testigo*. O bien en el enfrentamiento inútil del peligro en *Arrecife*, algo de lo que los personajes huyen para tratar de construir una familia que evoca los problemas de siempre. Sin embargo, todo lo anterior es visto a través del prisma de unas formas de lo cómico que no son inoportunas o caprichosas, sino que se ofrecen como una tentativa para entender una realidad especialmente compleja y en constante proceso de hacerse cada vez más inexpugnable. La seriedad se consolidó no siempre como apelación a la moral, sino como simulación interesada. En Villoro, el mexicano épico y lúcido que soñó Paz y que alguna vez quiso verse en las gestas descritas por Vasconcelos no desaparece, completamente desdibujado por una perspectiva relativista, sino que se enriquece con una voz que también es muy crítica y muy poco tiene que reconocer a la viabilidad de ese México telúrico tantas veces temido y venerado. El replanteamiento cómico de la accidentada travesía de México y de quienes han insistido en representarla encuentra en Villoro una de sus alternativas, después del influjo inconstante de Ibarguengoitia y otros proyectos irreverentes, a veces truncos pero casi siempre pospuestos. La presencia cada vez más ineludible de Villoro en la literatura hispanoamericana plantea la necesidad de

explorar opciones como la que él representa: lo cómico como una forma de la crítica y la constante llamada de atención acerca de la necesidad de un relato que compense la fortaleza de los mitos, sobre todo cuando estos han dado forma no solo a la literatura sino también a quienes la construyen, interpretan y propagan.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DEL AUTOR

- Villoro, Juan (1985), *Albercas*, México, Joaquín Mortiz.
- _____ (1995), “La frontera de los ilegales”, *Anales de literatura hispanoamericana*, n° 24 (67-75).
- _____ (1996), *La noche navegable*, México, Joaquín Mortiz.
- _____ (1997), *Materia dispuesta*, México, Alfaguara.
- _____ (1998), *Los once de la tribu*, México, Aguilar.
- _____ (1999), *La casa pierde*, México, Alfaguara.
- _____ (2000a), *Efectos personales*, México, Era.
- _____ (2000b), *Palmeras de la brisa rápida. Un viaje a Yucatán*, México, Punto de Lectura.
- _____ (2000c), *La alcoba dormida*, México, UNAM.
- _____ (2001), *Tiempo transcurrido. (Crónicas imaginarias)*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Villoro, Juan (coordinador) (2002a), “El diablo en el espejo”, en Jorge Ibarguengoitia, *El atentado. Los relámpagos de agosto*, Francia, Galaxia Gutenberg.
- _____ (2002b), “El cielo artificial”, en *Letras Libres* n° 44 (62).
- _____ (2005a), *El disparo de argón*, España, Anagrama.
- _____ (2005b), *Safari accidental*, México, Joaquín Mortiz.
- _____ (2005c), “Los presentes”, en *Letras Libres* n° 78. México (60).
- _____ (2006), *Dios es redondo*, España, Anagrama.
- _____ (2007a), *El testigo*, España, Anagrama.
- _____ (2007b), *Llamadas de Ámsterdam*, Buenos Aires, Interzona Editora.
- _____ (2008a), *De eso se trata/ Ensayos literarios*, España, Anagrama.
- _____ (2008b), *Los culpables*, España, Anagrama.

_____ (20/11/2008), “La noche navegable: temor y temblor”, en http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/24301/Juan_Villoro-La_noche_navegable-_temor_y_temblor (19 de agosto de 2009).

_____ (2008-2009), “Espectros de la ciudad de México”, en *Doletiana* n° 2 (1-13)

_____ (2009), *La máquina desnuda*, Ciudad de México, Taller Ditoria| Conaculta.

_____ (2010), *8.8: El miedo en el espejo. Una crónica del terremoto en Chile*, México, Almadía.

_____ (2011a), “Identidades fronterizas”, en Néstor García Canclini (coord.), *Conflictos interculturales*. Barcelona, Gedisa Editorial (29-40).

_____ (2011b), *Filosofía de vida*, Argentina, Interzona Editora.

_____ (2012), *Arrecife*. España, Anagrama.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Aínsa, Fernando (1986), *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos.

Alazraki, Jaime (1994), *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos.

Ayala-Dip, J. Ernesto (2012), “Hay que escuchar al héroe”, *Babelia* n° 1.062, *El País*, 31 de marzo.

Bartra, Roger (1986), *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo.

Borrero Zapata, Víctor Manuel (2009), “Canon e identidad cultural”, en *Literatura e identidad cultural. Representaciones del pasado en la narrativa alemana a partir de 1945*, Alemania, Peter Lang.

Bradú, Fabienne (2006), “Una alegoría de México”, en *Letras Libres*, n° 52 (77-78).

Bueno, Gustavo (2001), “España y América”, en <http://www.filosofia.org/aut/gbm/2001eya.htm> (04 de septiembre de 2012).

_____ (2002), “La Idea de España en Ortega”, *El Basilisco*, n° 32 (11-22).

_____ (2006), *El mito de la izquierda*, España, Ediciones B.

Calderón, Verónica (2012), “Los eclipsados (y eclipsadas) del ‘boom’ salen a la luz”, en http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/24/actualidad/1335291089_345992.html (21 de agosto de 2012).

Carballo, Emmanuel (2005), *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Alfaguara.

Carneiro, Sarissa (2007), “La (pos)moderna Tenochtitlan: notas sobre la ciudad en *Materia dispuesta* de Juan Villoro”, en *Revista Iberoamericana*, n° 218-219 (209-217).

Carvalho Robledo, Ismael (2006), “Tesis de Gijón”, en <http://www.nodulo.org/ec/2006/n053p04.htm> (01 de octubre de 2012).

_____ (2012), “Las generaciones de izquierda en México”, en <http://www.nodulo.org/ec/2012/n122p04.htm> (01 de octubre de 2012).

Carrión, Jorge (2012), “El extranjero como caricatura. La crónica de viaje según Villoro”, en Ruisánchez, José Ramón y Oswaldo Zavala (eds.), *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*. Barcelona, Candaya.

Castany, Bernat (2007), *Literatura posnacional*, España, Universidad de Murcia.

Castro Morales, Belén (1997), “El México Salvaje y la alteridad en tres cuentos contemporáneos (Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Juan Villoro)”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 26, n° 2 (293-307).

Ceserani, Remo (1999), *Lo fantástico*. España, Visor.

Conway, Christopher (2010), “El libro de las masas: Ignacio Manuel Altamirano y la novela nacional”, en Rafael Olea Franco (ed.) y Paloma Vicenteño Bravo (colaboración), *Doscientos años de narrativa mexicana*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios (39-58).

Cruz Rosales, José Luis (2008), *Grupo Hiperión. El mexicano en busca del mexicano*, México, Universidad Autónoma Metropolitana (tesis de licenciatura inédita).

Darío, Rubén (1976), *Cuentos fantásticos*. España, Alianza Editorial.

Davidson, Eugene (1981), *Cómo surgió Adolfo Hitler. Nacimiento y ascenso del nazismo*, México, Fondo de Cultura Económica.

Domínguez Michael, Christopher (2002), “La batalla por Guadalupe”, en *Letras Libres* n° 38 (68-71).

Dussel, Susana y José Morales Saravia (2002), «Pirámide, axolote y “crack” en la narrativa mexicana reciente», en <http://www.mexartes-berlin.de/esp/04/dussel-morales-print.html> (28 de agosto de 2012).

Earle, Rebecca (2002), «“Padres de la Patria” and the Ancestral Past: Commemorations of Independence in Nineteenth-Century Spanish America», en *Journal of Latin America Studies*, vol. 34, n° 4 (775-805).

Eco, Umberto (1985), «*Apostillas a El nombre de la rosa*», España, Editorial Lumen.

Eljaiek Rodríguez, Gabriel Andrés (2010), “Extrañamiento y retorno siniestro en *El testigo* de Juan Villoro”, en *Itinerarios* vol. 12 (249-263).

Fazio, Silvina Celeste (2010), “La escritura ensayística como autoconfiguración: crítica y autobiografía en *Efectos personales* de Juan Villoro”, en *Taller de Letras* n° 29 (21-29).

Fell, Claude (1989), *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Frost, Elsa Cecilia (2009), *Las categorías de la cultura mexicana*, México, FCE.

Fuentes, Carlos (2007), *Cuentos sobrenaturales*. España, Alfaguara.

Gallo, Rubén e Ignacio Padilla (2006), *Heterodoxos mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

García Canclini, Néstor (coord.) (2011), *Conflictos interculturales*. Barcelona, Gedisa Editorial.

_____ (1990), *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, DF, Editorial Grijalbo.

García Martínez, Bernardo (2004), “La época colonial hasta 1760”, en *Nueva Historia Mínima de México*, México, El Colegio de México (58-112).

González Rodríguez, Sergio (2009), “Ibargüengoitia: la otra cara de Rulfo”, en http://elpais.com/diario/2009/05/23/babelia/1243036212_850215.html (21 de agosto de 2012).

Guerra, Francois-Xavier (2001), *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*, México, Editorial Mapfre-FCE.

Guerrero Sánchez, Atilana (2012), “La idea de imperio según el Libro de Alexandre”, en <http://www.nodulo.org/ec/2012/n122p01.htm> (04 de septiembre de 2012).

Havard, Tim (2007), “*El disparo de argón* by Juan Villoro: a Symbolic Vision of Power, Corruption and Lies”, *Hipertexto* n° 6 (99-108).

Hermosilla Sánchez, Alejandro (2008), “Juan Villoro. La ironía de la soledad”, en <http://www.elcoloiquidelosperros.net/basker22vi.htm> (14 de abril de 2009).

Houvenaghel, Eugenia (2003), *Alfonso Reyes y la historia de América. La argumentación del ensayo histórico: un análisis retórico*, México, FCE.

Huarag Álvarez, Eduardo (2004), “La condición humana y los recursos narrativos en la obra de Juan Rulfo”, en http://revistas.concytec.gob.pe/scielo.php?pid=S1680-38172004000100011&script=sci_arttext (30 de octubre de 2011).

Ibargüengoitia, Jorge (2002), *El atentado. Los relámpagos de agosto*. Víctor Díaz Arciniega y Juan Villoro (coordinadores), Francia, Galaxia Gutenberg.

_____ (2008), *Revolución en el jardín*. Juan Villoro (editor), Barcelona, Reino de Redonda.

Jiménez, Víctor, Alberto Vital y Jorge Zepeda (coord.) (2006), *Tríptico para Juan Rulfo: poesía, fotografía, crítica, China*, Editorial RM.

Karageorgou, Cristina (2006), “Poesía y patria en *Variaciones sobre tema mexicano* de Luis Cernuda”, *Acta Poética* n° 27, 169-186.

Katz, Friedrich (2004), *De Díaz a Madero. Orígenes y estallido de la Revolución Mexicana*, México, Ediciones Era-Ediciones Trilce.

Krauze, Enrique (2011), *Redentores. Ideas y poder en América Latina*. España, Debate.

Lemus, Rafael (2005a), “Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana”, en *Letras Libres* n° 81 (39-42).

_____ (2005b), “Música de despedida. Alegato con delirio”, en *Letras Libres* n° 83 (58-59).

Maestro, Jesús G. (2008a), “Las formas de lo cómico en los entremeses de Quevedo”, en <http://hdl.handle.net/10171/2147> (21 de agosto de 2012)

_____ (2008b), *Idea, concepto y método de la Literatura Comparada. Desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

_____ (2010) “Contra la sofística de Hillis Miller en su interpretación posmoderna de *El coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes”, en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.) *Anuario de Estudios Cervantinos VI*, España, Academia Editorial del Hispanismo (287-312).

Maldonado Alemán, Manuel (coord.) (2009), *Literatura e identidad cultural. Representaciones del pasado en la narrativa alemana a partir de 1945*, Alemania, Peter Lang.

Martínez Baracs, Ricardo (2002), “Tonantzin Guadalupe”, *Letras Libres* n° 38 (71-73).

Masoliver Ródenas, Juan Antonio (1995), “Narrativa mexicana actual. Desintegración del poder y conquista de la libertad”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 24 (35-46).

Mondragón Sánchez, Berenice Adriana (2005), *Una reflexión en torno a la identidad del mexicano a través de El laberinto de la soledad*, México, UNAM (tesis de maestría inédita).

Monsiváis, Carlos (2001), *Lo fugitivo permanece. 20 cuentos mexicanos*. Ediciones Cal y Arena, México.

Morábito, Fabio (2012), “*Materia dispuesta: Curarse de la adolescencia*”, en José Ramón Ruisánchez y Oswaldo Zavala (eds.), *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*. Barcelona, Candaya (91-96).

Muñoz, Mario (1985), “Dualidad y desencuentro en *Pedro Páramo*”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 421-423 (385-398).

Muñoz García, Juan José (2008) *Blade Runner: “Más humanos que los humanos”*, Madrid, Rialp.

Navarro Crego, Miguel Ángel (2007), “Etnología y relativismo cultural en el *western*: a propósito de *Un hombre llamado Caballo*, 1970”, en <http://nodulo.org/ec/2007/n067p12.htm> (04 de septiembre de 2012).

Olea Franco, Rafael (2006), “Literatura fantástica y nacionalismo: de *Los días enmascarados* a *Aura*”, en *Literatura mexicana*, vol. 17, n° 1 (113-126).

Parra, Eduardo Antonio (2005), “Norte, narcotráfico y literatura”, en *Letras Libres* n° 82 (60-61)

Paz, Octavio (1985), *Cuadrivio. Darío. López Velarde. Pessoa. Cernuda*. México, Joaquín Mortiz.

____ (1988), *Primeras letras (1931-1943)*. Enrico Mario Santi (ed.) Barcelona, Seix Barral.

____ (2004), *El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*. Enrico Mario Santi (ed.) España, Cátedra.

Pacheco, José Emilio (1999a), “El affaire Dreyfus y el laberinto de la conspiración”, en *Letras Libres* n° 3 (34-38).

____ (1999b), “Leopoldo Lugones y el amor en la hora de la espada”, en *Letras Libres* n° 10. México (50-52).

____ (2010), *El principio del placer y otros cuentos*, España, Tusquets.

Peña, Sonia (2010), “Juan Preciado: viaje, ilusión y esperanza”, en *Cuadernos del CILHA*, vol.11, n° 12 (66-77).

Pereira, Armando (1995), “La generación de medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana”, en *Literatura mexicana*, VI.1 (187-212)

Pollack, Sara (2009), “Los hijos solitarios de un padre disperso: las traducciones de Juan Villoro”, en *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura*, vol. 6., n° 2 (1-5).

Pozuelo Yvancos, José María (2009), “Razones para un canon hispánico”, en *Signa*, n°18 (87-97).

Ramos, Samuel (2003), *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Espasa Calpe.

Reyes, Alfonso (1920), “Dos viejas discusiones”, *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, IV (561-571).

Reyes, Alfonso (2005), *América*, México, FCE.

Rossi, Alejandro (2008), “50 años: *El laberinto de la soledad*”, en *Letras Libres* n° 120 (36-42).

Rodríguez Pardo, José Manuel (2006), “Latinoamérica como mito”, en <http://www.nodulo.org/ec/2006/n057p01.htm> (04 de septiembre de 2012)

Ruisánchez, José Ramón (2007), “Historias que regresan: topología y renarración en la segunda mitad del siglo XX mexicano”, EUA, Universidad de Maryland (tesis de doctorado)

___ (2008), “Hacia la lectura ética de *El testigo* de Juan Villoro”, en *Literatura mexicana*, vol. 19, n° 2 (143-155).

Ruisánchez, José Ramón y Oswaldo Zavala (eds.) (2011), *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*. Barcelona, Candaya.

Salgado González, Dante Arturo (2000), «*Dos lecturas de Octavio Paz: El laberinto de la soledad y El ogro filantrópico*», México, UNAM (tesis de licenciatura inédita).

Serna, Mercedes (2010), “Discursos sobre la naturaleza americana”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 39 (251-264).

_____ (2011), “Hispanismo, indigenismo y americanismo en la construcción de la unidad nacional y los discursos identitarios de Bolívar, Martí, Sarmiento y Rodó”, en *Philologia Hispalensis* n° 25 (201-217).

Sommer, Doris (2004), *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. México, FCE.

- Speckman Guerra, Elisa (2004), “El porfiriato”, en *Nueva Historia Mínima de México*, México, El Colegio de México (192-224)
- Stoetzer, O. Carlos (1982), *Las raíces escolásticas de la emancipación de la América española*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
- Tedeschi, Stefano (2006), “El testigo y las monedas en la obra narrativa de Juan Villoro”, en <http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista6/testi/villoro.asp> (03 de septiembre de 2012).
- Usandizaga Leonart, Helena (2011), “Tres lecturas paródicas de la (de) / construcción de la nación”, en *Mitologías hoy*, n° 1 (1-16)
- Van Hecke, An (2009), “Hibridez y metamorfosis en Juan Villoro: el universo mágico-mitológico del ajolote”, en *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad*, vol. 9, n° 34 (43-56).
- _____ (2010), “El ajolote y el quinto sol: vestigios prehispánicos en *Materia dispuesta* de Juan Villoro”, en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo*. Pierre Civil y Françoise Crémoux (coordinadores). España, Iberoamericana, vol. 2 (531-537).
- Vargas Llosa, Mario (2002), *La verdad de las mentiras*, España, Alfaguara.
- Vasconcelos, José (1948), *La raza cósmica*, Argentina, Espasa-Calpe.
- _____ (1981), *Antología de textos sobre educación*, México, SEP-CFE.
- _____ (1985), *Hernán Cortés. Creador de la nacionalidad*, México, Jus
- _____ (2000), *Ulises criollo*, Francia, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores.
- _____ (2010), *La otra raza cósmica*, México, Almadía.
- Velozo, Nidia Marta (2002), “*Pedro Páramo*, una mirada desde la semántica extensional”, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/paramo.html> (04 de septiembre de 2012).
- Verani, Hugo J. (2006), “José Emilio Pacheco: umbrales de lo fantástico”, en Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (coordinadores), *José Emilio Pacheco. Perspectivas críticas*. México, Tecnológico de Monterrey/ Siglo XXI.
- Volpi, Jorge (2006), “La literatura latinoamericana ya no existe”, en *Revista de la Universidad de México*, n° 31, México, UNAM (90-92).
- Weatherford, Douglas J. (2011), «“Texto para cine”: *El gallo de oro* en la producción artística de Juan Rulfo», en Rulfo, Juan, *El gallo de oro*. España, RM.

Williams, Tamara R. (2012), “Toallas ejemplares: masculinidad, sexualidad y nación en Materia dispuesta”, en José Ramón Ruisánchez y Oswaldo Zavala (eds.), *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*. Barcelona, Candaya (337-364).

Zagal, Héctor (2010), “Ramos tenía razón”, en <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/ramos-tenia-razon> (09 de abril de 2012).

Zoraida, Vazquez, Josefina (2004), “De la Independencia a la consolidación republicana”, en *Nueva Historia Mínima de México*, México, El Colegio de México (137-191).