

francisco javier beltrán cabrera

apóstrofe
de
lecturas



colección becarios

primera edición, 1984.

D. R. © H. Ayuntamiento de Toluca.

— Av. Independencia Pte. 207, Palacio Municipal.

Toluca, México.

ISBN 968-7226-10-2

Impreso en México

Printed in México

apóstrofe de lecturas

historial o prólogo

Luis Alvarez debe acordarse muy bien. Trabajamos juntos en *El Noticiero*. El señor Inocente Peñaloza nos llamaba a cuentas con aquel tono de voz seria, salida de su ronco pecho, sin elevarse nunca más allá de los lentes de carey negro. Lo veíamos en el rinconcito estratégicamente situado a un lado de la mesa de redacción. Se dedicaba a leer nuestras notas y a cabecearlas; una vez que se le acababan las que íbamos colocando en su escritorio —quizá siempre acostumbrado a que el periódico urgía o que no podía estar sentado sin hacer nada—, de esos lentes de carey gruesos parecía salir un tono de voz ídem que paralizaba las máquinas de escribir: “—¡Notas, jóvenes...!” prolongando la ese final que parecía escurrirse de uno a otro de nuestros oídos. Después de esa pausa inquietante las máquinas repiqueteaban apresuradas.

Llegué a asimilar tanto ese llamado a la obligación que, perdido el contexto original, se convirtió en un llamado a la escritura. Cada vez que voy a escribir digo para mí: —“¡Notas, jóvenes...!”. Con el tiempo comprendí que la escritura significaba un registro sistematizado y que constituye un ejercicio intelectual bastante serio y difícil. La lectura constante, por otro lado, de obras de la literatura universal me hicieron comprender otro fenómeno que explica en su esencia el quehacer de la crítica literaria y que Pierre Macherey, si mal no recuerdo, sintetizaba en la frase: “A toda lectura sucede una escritura”. Lejos estoy de querer ubicarme como crítico literario.

Guardo un profundo respeto por ese oficio de sensibilidades e inteligencias cultivadas y creativas, propio de personas mayores. Pero creo que el apetito de la lectura lleva al lector a escribir algunas notas sobre libros que llegan a sus manos. La escritura es también un excelente interlocutor.

De ese deseo de escribir sobre libros de literatura salieron estas reseñas que tienen como característica común basarse en novelas de la literatura mexicana y en escritores extranjeros que escriben sobre México. Acaso otra circunstancia que las une sea la de observar a través de la novela las relaciones posibles entre la literatura y la historia. Jamás he llegado a escribir conclusiones sistematizadas académicamente, pero descubrí lo que debió parecerme obvio desde el principio. De algún modo, por alguna insinuación o alusión directa o porque el texto se estructuraba a partir de un hecho histórico, fui descubriendo relaciones diversas. En este caso México estaba ahí, personaje explícito o implícito, imponiendo su contexto, su complejidad o su simple presencia. *Farabeuf* tiene otro sentido.

Podría aparecer la ciudad de México, algún lugar geográfico de su territorio, podría ser la mención de personajes de la historia, o aunque no lo dijera por los hechos lo conocemos, una crítica a lo que sucede aquí, un retrato artístico de nuestro ambiente, etc., pero siempre aparece algo muy ligado a nosotros. No trato de circunscribir la literatura a la historia, ni pienso en la interdependencia; son disciplinas que mucho tienen que decirse. Traté, en este sentido, de distinguir lo que es historia y lo que a mi juicio pertenece a la literatura.

Se dirá que es como descubrir en el siglo XX que la tierra es redonda. Y sí lo es, pero le sucedió a José Arcadio Buendía, con perdón de García Márquez. De cualquier modo dio origen a estas notas sobre las novelas que aquí reseño. Son mi propia lectura y mi propia experiencia con los textos. Diré como Martí de sus versos: "Son como son, a nadie los pedí prestados".

Finalmente algunas advertencias: los libros se leyeron completamente al azar. No espere el posible lector encontrar información sobre los autores o los textos aquí reunidos; son notas así en bruto, sin contexto alguno de escritores y obras, que nunca se preocuparon por contener lo que en manuales se encuentra, ni son ensayos amplios y sesudos que busquen las profundidades y complejidades de los libros. Nacieron así y así se las dejo.

Owen, Gilberto **Poesía y prosa.**
México, UNAM, 1953.

Gilberto Owen (1905-52) —“la conciencia teológica” del grupo Contemporáneos— es más conocido por sus libros de poesía, sobre todo *Perseo vencido*, que por sus relatos escritos entre 1925 y 1928. El 6 de agosto de 1925 publicó en *El universal ilustrado* su primera novela, *La llama fría*, que aparecía en entregas semanales, y en 1928 se publican *Examen de pausas* y *Novela como nube*, todas ellas caracterizadas por su brevedad y muestra de los primeros ejercicios de una escritura peculiarmente hermética y bella que habrá de caracterizar la poesía de Owen.

De los relatos publicados en el primer período de su producción literaria destaca *Novela como nube* por su perfección y complejidad. Es uno de esos textos que rompen con las formas tradicionales tanto de la novela como de la poesía. O para decirlo de algún modo, es como vaciar la poesía en el molde de la novela. El resultado es un texto híbrido que no se puede leer como novela sino como poesía, pero que no sólo es poesía sino que también es novela.

Según se desprende de los relatos, veía en la novela la forma propicia para el desarrollo de alguna trama. En ella interviene personajes que buscan su reafirmación en el mundo (aunque en Owen la reafirmación es opuesta al deseo) que a partir de una serie de acciones y reacciones se da pie al tiempo y al espacio como presencias que ubican el argumento y desde luego el desarrollo del conflicto. Si hay algo que define al relato es su posibilidad de transformarse, el mundo novelesco tiene el atributo de describirse y de cambiarse conforme las acciones se desarrollan hasta llegar al punto final del tiempo y del espacio novelados. Como prueba de esta concepción de Owen sobre la novela tenemos que en 1930 en su libro *Línea* publica un poema en prosa titulado “Novela”, que a di-

En la segunda parte —Ixión en el Olimpo— Ernesto se recupera en el hospital; su recuperación es imaginada con el nacimiento, el renacer ahora de manera consciente pues hay una visualización del parto:

Mejor seguir como está ahora, sin atreverse a nacer antes de tiempo, respetuoso de esta hambre suya de gozar, íntegramente, el tesoro que va reconquistando (p. 179).

El cambio de tono es notorio: de la visualización ridícula del mundo en la primera parte, se pasa a una mirada más atenta de los fenómenos sensitivos y a las imágenes del recuerdo de Elena, su novia en el pasado, y a la reconfortante voz de Rosa Amalia, hermana de Elena —ojos y voz, imagen y sonido— encargadas de la convalecencia del protagonista; sin embargo el humor no lo abandona:

En aquellos tiempos (recuerda a Elena), por la noche, el elogio prefería irse a los ojos, acaso por falta de otra medida de lo vivido cada día. O sería que él se había propuesto ser poeta lírico, profesión melancólica, elegante y, a pesar de ello, estoica, hecha de la constancia en renunciar a los detalles exactos del mundo, por buscar los datos exactos del tras-mundo. El se detiene. El caso es que parecía que cada día vivido iba agrandándose más, llenándose cada vez más de las dulces cosas del mundo, y era muy grato, para medir lo vivido, inclinarse a contar las estrellas que cabían cada noche en los espejitos gemelos, que tenían una fosforescencia lechosa, como la del cielo de la ciudad, cuando llueve. Y para que Elena lo permitiera, era indispensable la argucia previa de un elogio tendencioso. Luego que como era su novia, le interesaba saber lo que había hecho durante la jornada,

y más que en sus palabras, erizadas de interrogaciones, lo leía él en sus ojos, que por una repartición equitativa del trabajo habían contraído la obligación de responder siempre. Era fácil: cuando los ojos le crecían hacia los lados, era que había coqueteado un poquito con los vecinos; y si era para abajo:

—Tú has pensado en cosas trascendentales hoy, Elena, y eso no está bien, te envejece. (p. 180-181).

De esta etapa de la novela destaca un apartado o paréntesis en la historia que recuerda a Gide en *Los monederos falsos*: el narrador olvida la tercera persona omnisciente y pasa a la primera para comentar cuatro elementos de su libro: primero, que a su personaje le hace falta “inventarle una sicología”; segundo, no debió apoyarse en la mitología sino inventar su propia trama; tercero, nos indica su base temática: “el determinismo quiere, en mis novelas, la evolución de la nada al hombre, pasando por el fantoche”; y, cuarto, cuenta una anécdota donde sugiere que la ficción suele convertirse en verdad: “Y cuando lo miraba más y más intensamente, llegó hasta mi cuarto, aguda y larga, la sirena de un tren verdadero”. (p. 188).

Estos aspectos configuran su apreciación sobre la novela y las diferencias planteadas concientemente como carencias del texto. Supone lo que ya hemos señalado, su concepción clásica de la novela y sin embargo no adopta el molde, sino que diseña su propia variante en el lenguaje poético más fácilmente identificable que los elementos de la novela:

Me anticipo al más justo reproche, para decir que he querido así mi historia, vestida de arlequín, hecha toda de pedacitos de prosa de color y clase diferentes. Sólo el hilo de la atención de los numerables lectores puede unirlos entre sí, hilo que no quisiera yo tan frágil,

amenazándome con la caída si me sueltan ojos ajenos, a la mitad de mi pirueta. Soy muy mediano alambrista. (p. 188).

Técnicamente diferente *Novela como nube* (1928) y *Los monederos falsos* (1925) coinciden en intercalar el comentario del narrador sobre los aspectos de su propia narración. En la primera hay un apartado que se llama "Unas palabras del autor" y en la segunda se llama "Eduardo expone sus ideas sobre la novela". Entre otras cosas escribe Gide lo siguiente:

*Despojar a la novela de todos los elementos que no pertenezcan específicamente a la novela. Así como la fotografía en otro tiempo, desembarazó a la pintura de la preocupación de ciertas exactitudes, el fonógrafo limpiará sin duda mañana a la novela de sus diálogos transcritos, de los que se vanagloria con frecuencia el realista. Los acontecimientos exteriores, los accidentes, los traumatismos, pertenecen al cine; está bien que la novela se los deje. Hasta la descripción de los personajes no me parece en absoluto que pertenezca propiamente al género. Sí, realmente, no me parece que la novela "pura" (y en arte, como en todo, sólo importa la pureza) deba ocuparse de ello. . . El novelista, por lo general, no abre suficiente crédito a la imaginación del lector. **

Siguiendo el hilo de la historia —aquí despojada de su carácter peliédrico— el burócrata lampiño se ve cuidado por dos hermanos en la Ciudad de Pachuca: —"No hay una ciudad más agria. Si yo conociera un paisaje más austero, más aún del cubismo, me habría ido allá a pensar mi novela" (p. 191).—

* Gide, André. *Los monederos falsos*. España, Seix Barral, 1975. (Biblioteca breve de bolsillo 56) p. 79.

Durante ese tiempo el personaje se dedica a la descripción y a la imaginación, volviendo a ser poco a poco el hombre soñador, iluso y ridículo, tejedor de fatasías propias para héroes decimonónicos. En este estado de delirio decide confesar su amor a Elena y elige los escenarios, la oscuridad del pasillo y el cuarto de estudio a la media noche, espacios propios para ocultarse, para no ver, para amores clandestinos. En el primer lugar ocurre el arrebato amoroso y en el segundo es la cita, donde interviene la mano de Júpiter, pues quien llega a la cita es Rosa Amalia y no Elena. Se ha equivocado. Y la voz de Rosa Amalia expresándole su amor a la velocidad del parlanchín le impide protestar:

Pero Rosa Amalia ha vuelto a él sus ojos tan lentamente, tan suavemente, como si en el alambre de la mirada llevara pájaros posados y temiera espantarlos. (p. 206).

Así como Ixión descende al Tártaro —el infierno—, Ernesto cae en la rueda del matrimonio; Ixión atado con serpientes en la rueda atendida por Mercurio, eternamente fustigado, así Ernesto reconoce su desdicha y su aprendizaje: "Qué dolor el idilio en que uno solo es los dos amantes y el jardín y el pájaro" y su condena:

Es su esposa. ¡Ay, Elena inasible, haberte amado siempre en imagen! En Eva, Ofelia, la otra Eva, y todas, todas, ¡Júpiter vengativo, habitante del Real, seré esposo de Rosa Amalia, de esta nube! Ixión en el tártaro, el matrimonio, el matrimonio. (p. 209).

El determinismo se cumple en la persona del fanteche. Su madurez tiene un precio:

De las cosas sabemos alguno o algunos de sus aspectos, los más falsos casi siempre. Las mujeres sobre todo nunca se nos entregan, nunca nos dan más que una nube, con su figura. . . (p. 209).

El personaje asimila su experiencia; tal es el sentido de los párrafos finales de la novela; se ha olvidado de la idealización de su vida tejida cotidianamente con ilusiones; el tono dramático da paso a lo que parece la moraleja final y a la ubicación final del personaje en su exacta realidad (también en esto Gide se le parece). La nube ha desaparecido en el cielo y la concepción y el diseño de Owen sobre la novela ha cerrado su círculo. Bajo la mirada de André Gide, Owen abre en la literatura mexicana un procedimiento narrativo que más tarde continuará en textos como *Farabeuf* de Salvador Elizondo.

Novela como nube así resumida no parece tener ninguna complicación. La novela es intencionalmente ambigua. Deja la impresión de que Owen escribe sobre cosas que sólo él entiende puesto que olvida situar al lector en el contexto de sus anécdotas, varias de ellas autobiográficas. Por ejemplo, la frase "día y noche, bajo los rayos del sol, los ejércitos..." fue dicha efectivamente por un profesor de historia que se encargó de expulsar a Owen y a Jorge Cuesta del salón de clases por haberse reído. Fue así como se conocieron ambos poetas. O sus alusiones a Xavier Villaurrutia o a sus propias lecturas: cuando cita al Padre Brown es que está hablando de Chesterton y cuando habla de Picasso es que su *Novela como nube* es un cuadro cubista. La novela se dispara por cualquier lado:

Hay personas que siempre parece como que hablan con faltas de ortografía. Por correcta que sea su pronunciación, un cronista fiel no resiste el deseo de llenar sus pláticas de cacografías al transcribirlas, o, simplemente al describirlas. Otras, los diputados, sobre todo, los políticos en general, hablan sólo con mayúsculas iniciales, intercalando muchas palabras entre comillas, espaciadas y subrayadas... (p. 166).

U otros fragmentos que ya he citado; pero donde es notoria su habilidad con la sinécdoque es en la descripción donde sugiere la imagen y el mundo vivencial de los mineros de Pachuca:

Por el columpio de las calles se mecen, sonámbulos, unnos ciclopes que lleva en la mano, para mayor comodidad, su ojo único, luminoso y redondo. En la noche sólo ellos y los gatos, que los hombres vulgares no se aventuran ni cien pasos por las veredas falaces; ellos sí, que al salir ya se saben a salvo, con el paracaídas de luz en la mano, y por eso son ellos los únicos clientes de las tabernas nocturnas. (p. 189).

No puedo dejar de insistir en el humor que Owen se permite emplear en el tono y con el adjetivo exacto, difamador, crítico y efectivo. Detrás del humor, o por delante, está la crítica devastadora que no perdona y por lo tanto condena; es un recurso estético y crítico a la vez, despojado de cualquier solemnidad:

Su tío tiene razón: siempre será sólo un niño. O poeta o millonario, se dijo en la encrucijada de los quince. Un camino quedaba que daba a la parte media de la colmena, pero esto no quiere decir que la burocracia sea para los zánganos. (p. 155).

farabeuf o ¿hay algo más tenaz que la memoria?

Elizondo, Salvador Farabeuf.
México, J. Mortiz, 1965.

Quizá la característica más importante de *Farabeuf* en el plano formal de la descripción del instante sea el ocultamiento de los personajes. Son personajes que existen en la memoria y en la evocación de los detalles, hablan desde sus recuerdos. El autor aprovecha el diálogo de los personajes para que la obra tenga también el sentido de gran diálogo, a través del cual se revela la conflictiva relación entre eros y tanatos. Desde el comienzo del libro la primera persona se dirige a una segunda, el yo y el tú indispensable en todo diálogo: "Si te hubieras vuelto hacia mí...". Y en ocasiones primera y segunda personas se refieren a una tercera: "Sostiene en una mano un maletín de cuero negro y en la otra un viejo paraguas...". De este modo la crónica da la impresión de repetir detalles que no llevan a ningún camino y siempre se cierran en un movimiento circular. Nos sitúa en un enredo como los que tienen el recuerdo y la memoria. Se necesita recurrir a la paciencia para descubrir las trampas narrativas.

El uso constante del verbo recordar —es la primera y última palabra en la novela— nos da la clave para situarnos en el posible hilo conductor de la obra. Los recuerdos asaltan la memoria del narrador. La pregunta "¿recuerdas" establece el contacto entre los personajes y el lector. Al mismo tiempo que llama la atención de los interlocutores nos sitúa en el ámbito mayor del libro. Son recuerdos, sí, tan dispersos y evocadores como suelen quedarse en la memoria y reproducirse. Así se narran en la novela y aparecen como dispersos, escondidos, con la intención de parecer oscuros, confusos: "El rostro de aquella mujer vestida de blanco —o de negro quizá—...".

En la medida en que su estructura no obedece a la organización tradicional del género no es posible hablar de un

argumento. Sin embargo hay cosas que ayudan a situarnos y que pueden aclararnos algunos aspectos de la crónica. El doctor Farabeuf, que da título al libro, es una eminencia médica, experto en el manejo de los instrumentos quirúrgicos y diseñador de algunos de ellos. Esta eminencia ha sido llamada por teléfono para ir a una casa donde vivió tiempo atrás. Esto explica la espera de las mujeres (hay otras dos personas que lo vieron llegar). En ese domicilio se va a efectuar una operación a la cual nunca se refiere directamente sino por la mención de los instrumentos quirúrgicos. Más adelante esta operación se convierte en un acto sexual:

¿Tratábase acaso de esa composición musical, para violín y piano, en que el compositor ha intentado describir de una manera bastante gráfica, insistente y pormenorizada, los diferentes aspectos mecánicos, la respiración jadeante, el desmayo patético que siempre acompaña el desarrollo de esa intervención quirúrgica que el hombre realiza en el cuerpo de la mujer y que llaman el acto carnal o coito?... (p. 93).

Se le exige a Farabeuf la explicación de los hechos. Esta explicación es variada: va desde lo mágico a lo sensitivo, de lo interno a lo externo, pero el libro parece insistir en que el recuerdo está hecho o se hace a través de los sentidos: la vista, evidente por las imágenes de Farabeuf; el oído, la música, un disco, los ruidos del picaporte, etc.; el tacto, la mano que rosa otra mano y el olfato, el olor a formol acompañando siempre al doctor.

Este recuerdo se asocia a otro momento que resume la fotografía del boxer torturado. La reacción de repugnancia, el rechazo y a veces el atractivo, el rostro bisexual y el placer de la contemplación y fijación del suplicio y del momento preciso de la llegada de la muerte parecen ser los motivos del paralelismo con la descripción del rito fúnebre-amoroso del úl-

timo capítulo. En este caso se trata del rito de la muerte practicada por los boxers y explicada en el texto como una cosmovisión simbólica del lenguaje figurativo de los chinos, captada en la fotografía de principios de siglo, y el instante en que Farabeuf llegará a practicar el rito de la muerte como el gran enigma y a la vez la entrega física, el ritual erótico con que uno de los personajes tributará al amor y vuelve al doctor la figura imprescindible, la mano de hábil cirujano que, al igual que en la fotografía, cortará las extremidades del cuerpo que se entrega. A eso ha venido el doctor, la novela es entonces un instante, un tiempo suspendido, en que la memoria responde para dar paso a la fusión de eros y tanatos.

El instante y los recuerdos se convierten en el tono propio de la memoria sentimental: la evocación. Por eso los detalles cuentan como parte de la asociación con los sentidos. Para mí —además del aspecto formal y temático— es ésta la importancia que como escritura tiene esta crónica novedosa. La oportunidad que tiene el lenguaje de convertirse en memoria y de que a través de su pleno ejercicio se llegue a la evocación sensible. Cuando hablo de evocación me refiero a la cualidad del lenguaje de rebasarse a sí mismo, de llegar a un segundo nivel. Es ya no sólo la posibilidad sino el hecho de poder convertirse en vehículo de los recovecos de la memoria y del recuerdo. *Farabeuf* es entonces la memoria y el recuerdo convertidos en escritura, funciona como magia, como transfiguración de los hechos en deseos y viceversa, de rebasar el tiempo y el espacio, del aquí y ahora al pasado y al futuro en un lugar todavía desconocido, de ser imagen y luego ser sensación:

Hay en todo esto una circunstancia curiosa; un efecto que no puede ser explicado ni por la más extravagante teoría acerca de la técnica fotográfica. Cuando escalamos aquel farallón y nos sentamos sobre las rocas a contemplar el vuelo de las gaviotas y de los pe-

lícanos, yo te tomé una fotografía. Estabas reclinada sobre las rocas desgastadas por la furia de las olas. Se trataba, simplemente, de un paisaje marino, banal por cierto, en cuyo primer término tu rostro tenía la expresión de estar haciendo una pregunta sin importancia. ¿Por qué entonces, cuando la película fue impresa, aparecías de pie frente a la ventana de este salón?

Efectivamente, la fotografía como parte de la magia y de la creación. Al igual que la crónica es revelación y memoria, formas de captar y de expresar.

Paso, Fernando del **José Trigo**.
México, Siglo XXI, 1966.

José Trigo, título de novela y nombre del protagonista es un tejido de historias contadas bajo una sola: la lucha de los ferrocarrileros en México durante la huelga del año de 1960. Narra los hechos nada favorables ni para los trabajadores de aquel entonces ni para la historia de nuestro país que constantemente muestra su misma monótona cara encubridora de cicatrices, largas y profundas.

La novela de Fernando del Paso es algo más que un recordatorio de aquellos acontecimientos. No narra las circunstancias políticas ni la tenebra que se tendió desde las altas esferas del poder y de los intereses económicos. No es una novela que pretenda describirnos los móviles ocultos de los hechos de 1960. Nos narra lo que sucedió, lo que fue visto y sin embargo pretendió ocultarse, lo que de dolor tienen las tragedias. Allí estuvieron —están en la novela— los esquiroles que durante aquella huelga se subieron a las locomotoras a pretender dirigir las; allí estuvo el ejército y los golpeados; allí están los campamentos Este y Oeste, el puente, las familias y sus casas-trenes. Todos ellos aparecen en el recuento que escribe Fernando del Paso. Y aparece también el lugar: Tlatelolco como fue y como es: sus campos de antes y los ciento y tantos edificios de ahora, novedosos y aplastantes a la luz de los hechos del sesenta.

Pero lo anterior no es suficiente para Fernando del Paso, observa la historia, el pasado, el origen de todo, del campo geográfico que describe y de sus habitantes. Cronológicamente, primero el fatídico 1960 hasta llegar a 1521. Después en sentido contrario —siendo fiel a su estructura— hasta llegar otra vez a 1960. La historia de México; tal vez la historia simbólica de México. Junto a esta cronología, también la de sus personajes cuya primera generación nace a finales del siglo

pasado, les toca vivir movimientos importantes en nuestro país hasta la fecha en que se ubica la novela: la Revolución Mexicana, la Revolución Cristera, la etapa cardenista y la huelga de 1960, sin olvidar otras huelgas ferrocarrileras ni la historia de los ferrocarriles: de empresa privada a empresa estatal y viceversa y nuevamente viceversa hasta la fecha. En síntesis, en la novela se vislumbra desde el origen de la situación actual de nuestro país hasta la consolidación del “milagro mexicano”, y quizá, si lo vemos desde otro punto de vista, la visión trágica de la historia de México.

Sus personajes aparecen como seres míticos, nacidos en algún lugar, sin miras prefijadas pero sí vivenciales, entregados a sus instintos y a la vida. No parece ser la vida quien los atrapa y los enajena sino que son seducidos por la vida, su amante, a quien disfrutaban dichosos, porque saben por naturaleza las virtudes que les ofrece su amada a la cual burlan, engañan, pero extrañan. Son los trenes, las mujeres, los hombres, los burdeles, el amor, los vagones, los niños, su origen, sus padres, la magia (Buenaventura), la angustia, la lucha, los golpes, los fracasos, la huelga y finalmente la muerte, todo cuenta porque son los límites de la vida: su libertad ahí se encuadras y son libres, libres porque son rebeldes, porque tampoco les gusta los límites y los rebasan, algunas veces lo logran y otras no. Hablo en plural porque no es sólo Luciano —personaje importante en la novela— sino con él todos los ferrocarrileros, otros sindicatos. Son un colectivo. ¿Cómo hacerle para revelar lo que Fernando del Paso cuenta tan excelentemente?:

“No aquella (noche) en la que José Trigo amó a la mujer, y si esta noche de un mes de diciembre de un año bisiesto de hace muchos años en la que tú y yo, él y nosotros, y ellos, José Trigo, nos asomamos a nuestros ojos como quien se asoma a la tierra y vivimos: estandartes y bayonetas, banderas y soldados, flores y fuegos, pero antes vimos los

eucaliptos, los campanarios, las estrellas y tú y yo, y él y ellos, y nosotros, José Trigo, afloramos a nuestra piel como quien aflora de la tierra a la tierra, y sentimos: las piedras de los llanos bajo nuestros pies, el sudor en nuestra piel, el olor a pólvora y a flores sobre nuestra cabeza, y el miedo entre nosotros..." (p. 516).

Porque la descripción se rebasa y llega el momento en que ya no describe, pero escribe, habla de lo que alrededor —en aires no manifiestos pero presentes— cerca lo que se ha querido describir. Y el lenguaje abunda, surge a torrentes con sólo nombrarlo. Hay juegos constantes, abundantes, de palabras, dichos, refranes, rico en giros expresivos, en ambigüedades, en significados diversos con el mismo contexto o en contextos diferentes. El lenguaje corre, va delante, y Fernando del Paso, paso a paso, letra a letra, lo alcanza. Quita letras, cambia vocales, consonantes, b por v, s por c, cuida la fonética, la aliteración, la prosopopeya, el ritmo, la melodía, el tono: llora, ríe, canta a través y con el lenguaje. La novela tiene humor, los dichos, los refranes, el albur le dan sabor, jácula, cópula, risa:

"Pues bien, al furgón de este muchacho llegaría el viejo y sin preámbulo y a título de su padre, se haría de palabras con él, y como no le gustaba gastar frases, en unos cuantos párrafos le echaría de apóstrofes y apóstrofes para llamarlo a capítulo y sin ningún paréntesis y sin quitar el dedo del renglón ni darle vuelta a la hoja con el gesto circunflejo le cantaría las verdades al pie de la letra, de la a a la zeta, de pe a pa, y dispuesto a enmendarle la plana le pondría los puntos sobre las íes y los ojos como asteriscos, y para abreviar, y como era grosero de ordinario, le diría pa-

labrotas que empezarían con cu y con ca, con che y con pe. Todo esto lo sabía Buenaventura como sabía el abecé y el equisizeta. Porque su viejo pluscuamperfecto era malo con m mayúscula, bruto con be de burro, vanidoso con ve de vaca y no había nada que hacer..." (p. 142).

Pero así como juega con el lenguaje, se posesiona de él y lo controla. El lenguaje es jugueteón cuando el tema lo merece y es serio en la elegía, en la épica, en asuntos que lo exigen de manera diferente.

La estructura de la novela es una estructura dibujada. Desde el índice apreciamos la geografía: el ascenso, el puente y el descanso, equivalente al principio, medio y final y, a su vez, el puente es el paso entre el campamento Este y el Oeste de los campos ferrocarrileros. El narrador fluctúa entre el punto de vista omnisciente y la tercera persona lateral combinados con la primera y segunda personas: "yo dije, tú dijiste" tejiéndose con todo ello la novela y la tragedia.

Revueltas, José **Los errores**.
México, ERA, 19.

En principio se me ocurre que hay dos maneras válidas de leer esta novela y al mismo tiempo dos tipos de lectura inseparables y complementarias. La primera como novela, es decir, como obra del lenguaje; la segunda, como documento de análisis crítico muy cercano al ensayo político que tiene como base sus reflexiones sobre la teoría y la práctica políticas. Precisamente es la reproducción de un sistema estético que Revueltas personifica dada su doble condición vital: el artista y el militante; la creación artística y la actividad política como una división. Creo que este problema es superado por Revueltas al establecer sus diferencias y sus cercanías. Por lo menos en esta novela es claro el sentido que tiene: la de ser obra de arte y permitir así cualquier contenido siempre y cuando su condición primaria sea satisfecha.

Es necesario puntualizarlo así dado que *Los errores* es fundamentalmente una obra de arte. En este recipiente —si sólo así pudiera llamársele— caben y se mezclan personajes, situaciones, tramas, conflictos e ideas políticas, cuya existencia está dada por la propia configuración que tiene como novela.

La novela está construída a base de imágenes que con los elementos descriptivos es suficiente para que el lector completamente de modo natural la imagen completa. Las imágenes conforman la atmósfera propia para la trama de esta novela, por eso son imágenes que despiertan sensaciones. La imagen como sensación es importante en la obra, no es la descripción del cuadro a la manera de quien sólo ve la fotografía, es la risa o el llanto, en Revueltas es más el llanto como la fuga de Oleario roído por las ratas:

Agitaba el pie, desesperado. Su intención era apoyarlo contra el caño, reventarlas ahí, triturarlas, pero ellas se escurrian, se colocaban

del lado opuesto, lanzaban chillidos de risa, agudos, delirantes. Abandonó el pie mientras proseguía aserrando la cruz de los barrotes. Algo cosquilleaba sobre sus mejillas, alguna mosca, pensó. Pero la mosca llegaba hasta sus labios y ahí se detenía, líquida y salobre. No se había dado cuenta de que lloraba; que lloraba desamparado, solitario, abandonado y que, con todo, sus lágrimas no eran por él sino por este hombre escarnecido, y por la derrota, la humillación, la impotencia y la soledad de este hombre vivo y sangrante, disputado por las ratas.

Imagen terrible para quien la vive y para quien la lee. Con Revueltas no es posible escaparse de la desesperanza, la frustración y la derrota de sus personajes. Es en cierto sentido la participación del lector en la novela.

Creo que en ello radica la fuerza narrativa de Revueltas. Pero el lenguaje, sus imágenes y las sensaciones del lector tienen un orden. Es el orden en que se desarrollan los hechos y que permiten que la novela tenga su estructura. Su estructura consiste en el desarrollo de dos historias a base de coincidencias. La estructura es una coincidencia en el sentido que se da en la vida cotidiana cuando dos situaciones o más se juntan en una sola aunque después vuelvan a ser diferentes. Coincidencias también en el sentido en que no están del todo separadas y los momentos de climax, se sabe, surgen necesariamente cuando tienen que coincidir y precipitar los hechos. Los personajes nada saben de coincidencias, sólo el lector lo percibe en el desarrollo de la historia.

La historia de *La Luque* y Mario Cobián, alias *El Muñeco*, puede reducirse así: *El Muñeco* y *El Enano* —homosexual éste— planean robar a un prestamista para resolver su situación económica y amorosa. Engañado, *El Enano* acepta; *La Luque*, no muy conforme, planea huir. Antes de consumar-

se el robo, Mario Cobián se entera de la huída de *La Luque*; la alcanza y la golpea. Mientras tanto *El Enano* mata al prestamista y le roba, Cobián regresa por *El Enano*. La relación amor-odio entre ambos se acrecienta y *El Muñeco* arroja la maleta al canal de aguas negras, en ella va *El Enano*. Cobián se lleva el dinero y se encuentra con Olegario Chávez, comunista y empleado del prestamista asesinado. El protagonista lo confunde con un policía. Huye y pierde el dinero. Después, investigando a los comunistas, la policía lo atrapa. Denuncia, forzado por la policía, a Olegario Chávez como el asesino del prestamista y es premiado con una credencial de agente de la policía judicial, misma que le ofrece a *La Luque* como su seguridad matrimonial. *La Luque* se resigna. Como se ve el final no tiene el sentido del *happy end* que algunos afiliados al realismo socialista le han exigido a *Revueltas*.

La segunda historia está basada en el enfrentamiento de dos grupos políticamente diferentes, comunistas contra fascistas, en los momentos previos al estallido de una huelga. Pero este hilo conductor tiene muchos nudos. En la segunda historia aparecen las referencias de cada personaje: Eladio Pintos, activistas en cuerpo y alma; Olegario Chávez, el apabullamiento por las contradicciones y la impotencia física e intelectual; los dirigentes, dogmáticos, mecánicos e insoportables; Ismael Cabrera, el sometimiento a la jerarquía vertical; Enero López, el comunista entregado, puro e inocente; Olenka Delnova, la víctima, la dirección del partido la condena por su sentido humanitario, etc. Así cada capítulo va titulado con los nombres de éstos y otros personajes.

Por encima de ellos está el partido. Se alude directamente al Partido Comunista Mexicano de los años treinta configurado en dos elementos: los dirigentes y los militantes. De los primeros ya dijimos que son dogmáticos en su comprensión de los problemas y mecánicos en su solución. Aparecen vinculados al comunismo internacional, como célula del régimen soviético. Obedecen consignas, las aceptan ciegamente

bajo la idea de la solución a todos los problemas. El libro de *Revueltas* no es una crítica al comunismo, va dirigido contra esas actitudes y al comportamiento de peleles. Los militantes son más sanos que sus dirigentes, pero les falta el pensamiento crítico, despierto, y por ello son fáciles de manejar. Son domésticos, aunque valerosos y valiosos, algunos de ellos luchadores probados, pero obedientes y llegado el caso, ejecutores de los errores de la dirección. (El momento más dramático en la novela, visto como la consecuencia de este comportamiento es el asalto al local de los fascistas justo cuando Olegario Chávez se da cuenta que ha matado a un camarada —aunque el plan consistía en que el muerto fuera Olegario— y no a un fascista). Aunque la personificación que hace *Revueltas* del Partido Comunista es ya parte de la segunda lectura, los personajes ligados a él directamente, de una u otra forma no pueden romper los nexos con la organización. Al ser determinados por el personaje-partido son seres condenados, trágicos, que tienen mucho que ver con el argumento del libro y con la estructura de la novela.

Así como existen dos historias y dos maneras de leer, *Los errores* es también dos niveles de calidad literaria. La historia de Mario Cobián, *La Lupe* y *El Enano* destaca por su intensidad, por lo que tiene de tragedia y de rencores acumulados, por lo que tiene de conflicto y de trama novelesca, los personajes fluyen y actúan movidos por sus propias pasiones, por su propia realidad y por su propia fatalidad. Son personajes más dinámicos en el sentido en que sus propias condiciones de vida los llevan más allá de la pasividad, de la mera recepción.

Sin hacer menor el drama que pinta *Revueltas* contra el partido pues constituye otra tragedia, ésta es una tragedia fría, calculada, planificada, y por ende plana, interesante sí, pero discursiva y teorizante. El narrador juzga frecuentemente, usa los términos “fidelidad”, “devoción al partido”, etc., ironiza las decisiones: “u-ná-ni-me”, los convierte en entes estáticos

—no todos, claro— a pesar de que se encuentran enfrascados en una actividad política. En estos momentos la novela describe lo que ha sucedido, sabe lo que acontece o va a pasar con ellos. En cambio Mario Cobián ofrece sorpresas, suspenso, el narrador sólo escribe lo que sus personajes le exigen. En la otra historia el motivo es la denuncia y a partir de aquí se ejemplifica, se dan los diferentes casos y no sólo eso, también se refiere a los procesos de Moscú como para ubicar todavía más el discurso. Para Revueltas esta denuncia es importante puesto que a partir de allí fundamenta su crítica al partido, a sus mecanismos, a su conducta y, lo que es terrible, a los subterfugios indignos con que éste procede. El asesinato se justifica como un acto de castigo a una supuesta traición o a la necesidad partidaria.

¿Por qué dos historias tan diferentes? La primera explicación que he dado se refiere a las coincidencias, a la manera en que el narrador articula las historias: Mario Cobián y Oleario Chávez se ven y se huyen y sin quererlo se empujan, precipitando el final de la novela. Además existe una atmósfera común degradante en el que se mueven todos los personajes. Ese mundo marginal degradado, por un lado, y la clandestinidad del partido, por el otro, tienen otra coincidencia: la ética del hampa en la que Mario Cobián se mueve a las maravillas y el partido establece la suya de manera muy similar como conducta política. Este es el significado del beso que Cobián da a *El Enano* y que en otro tiempo otorgó a su madre, el beso de Judas, el beso de la traición.

el luto humano

Revueltas, José *El luto humano*.
México, Novaro, 1967.

El argumento que da pretexto a otras historias es la muerte de Chonita, hija de Ursula y Calixto. El luto por esa niña se vuelve luto por el resto de los que velan el cadáver. La muerte se instala en ellos:

“Eran ellos los muertos; los que comparecían ante el pequeño cadáver, tribunal helado con pies, con labios y un vestido amarillo”.
(p. 47).

El instrumento de castigo es el río, la víbora venenosa que aniquila lo que de hombres quedaba en ellos. Las pasiones afloran ante la muerte y todo el odio guardado al prójimo es el odio que se guarda a sí mismo: “Odiarás a tu prójimo...”.

Los acontecimientos son desgarradores y sin embargo no hay arrepentimiento, se desprecia, como si esa fuera la regla del mundo, y toda esa carga emotiva termina con la muerte. La muerte que se convierte en el gran personaje de la novela, el más paciente, el más observador y el de la carcajada triunfadora y final. La ironía de la muerte se manifiesta en el cerco que tiende sobre los personajes de manera inevitable y paciente. La risa de la muerte aparece en la cuchillada sobre el cuello de Adán. Risa tenebrosa, presencia que impone respeto y atemoriza a los otros.

La muerte además es vista como expresión máxima del desprecio humano, con ello se “silencia” la rebeldía y se establece el sometimiento. Natividad, jovial, emprendedor, luchador social —su nombre significa nacimiento— es mandado matar y la mano ejecutora es Adán, padre de Abel, bíblicamente hermano de Caín. Entre Natividad y Adán, Revueltas establece relaciones simbólicas. La mano asesina se da cuenta de que puede matar el cuerpo pero Natividad reivindicaba el espíritu de lucha social que Adán no podía matar:

“Representaba mucho aquel cuerpo habitado por la muerte. No era un cuerpo ocasional, sino profundo; un proceso sombrío”. (p. 172).

Es el luchador visionario reivindicador de las desigualdades sociales. Si bien un arma a sueldo y traicionera puede matar un hombre, no puede acabar de igual modo con los problemas sociales. Se puede acallar una huelga, pero no acaba ni con la lucha ni con la razón fundamental que la motivó. Natividad opone a la muerte su impulso vital, aunque la muerte sea quien aparentemente triunfe:

“Pero en todo eso hubo algo extraño y único que nunca había ocurrido en el alma de Adán. Como si Natividad fuera poderoso y múltiple, hecho de centenares de hombres y mujeres y de caras y voluntades”.

Revueltas enfrenta a su personaje Natividad frente al México actual que tiene su origen desde los movimientos revolucionarios, de tal modo que la Revolución de 1910 y la cristera son el origen de las actuales confrontaciones sociales:

“Mientras persista el símbolo trágico de la serpiente y el águila, del veneno y la rapacidad, no habría esperanza. Habíase escogido lo más atroz para representar —y tan cabalmente, tan pacíficamente— la patria absurda, donde el nopal con sus flores sangrientas era fidedigno y triste, los brazos extendidos por encima del agua, cruz extraña y tímida, india y resignada”.

el humor y su trasfondo

Arreola, Juan José *La feria*
México, Joaquín Mortiz, 1978.

Ya asimilado por Agustín Yáñez en su novela *Al filo del agua*, es en *La feria* donde más adecuadamente se muestra la técnica narrativa de John Dos Passos y su *Manhattan transfer*. A manera de cuadros, negándose a proporcionar al lector la facilidad de la continuidad, Arreola recurre a las escenas múltiples e intercaladas que, como piezas de rompecabezas, pintan el mundo novelesco de *La feria*. De este modo el libro no pierde tiempo en enlaces explícitos a los cuales nos tiene acostumbrados la novela de estructura tradicional, y sin embargo, cuida que en el lector quede la idea de una historia que tiene su comienzo, su desarrollo y su fin. No es una estructura compleja, sino que su forma literaria se basa en la armonía y en la correspondencia natural que tienen cada uno de los cuadros y escenas, con toda la intención de pintar un retrato que despidiera humor y tragedia. Utilizando conceptos estructuralistas se diría que el libro constituye una diégesis —la historia y el ambiente de Zapotlán— de la cual se desprenden las metadiégesis —relatos segundos que dependen del primero y que conforman todo un anecdótico sobre el pueblo.

También son notorios los cambios de narrador para dar la impresión de que se trata de voces que hablan desde su propia conciencia. Y efectivamente el libro se erige en conciencia, en memoria y en historia de la comunidad, como si fuese dicha ante el confesionario en ese tono de voz pecaminosa que se acerca demasiado al *mea culpa*. Algunos personajes escriben en su diario sus problemas cotidianos, ya sean de la siembra o amorosos —el escritor que se ve ante el espejo—, otros se dirigen a un tú, a veces real, a veces imaginario y otra voz, la voz grande de Zapotlán queda registrada en las páginas de la historia: “Zapotlán no había sido en toda su historia más que un semillero de cobardes y traidores”. Este procedimiento

narrativo apoyado por el juego con la tercera persona omnisciente convierte a la novela en una algarabía, un argüende endemoniado como los provocados por el temblor y por la feria que se describen. Es una confusión de voces nada armónicas entre sí y que sin embargo guardan similitudes en el plano formal. Una de ellas es la brevedad. Como parte del conjunto de esta técnica y de la intención del texto, la brevedad es un estilo propio de esas voces, apoya el anecdotario y permite esa apariencia de fragmentación del texto. De este modo todas las voces son convertidas en vertientes de la historia. Lo que cuentan tiene sentido porque son acusadoras. Cuando una voz se hace escuchar, en la aparente neutralidad de la anécdota se observa el juicio, la ironía, la burla, la ingenuidad, la traición o la simple mirada del yo acuso.

El título del libro alude a la tradición que se establece con la llegada del Santo Patrono a Zapotlán. La feria anual cuyos preparativos comienzan después que se levanta la cosecha. El libro comienza con la siembra —sostén económico de las comunidades ligadas a la tierra— y acaba con la feria anual —ritual cíclico de acción de gracias.

Su personaje central, decía, es un lugar del Estado de Jalisco con tradición histórica. Comunidad cuya verdadera cara es la de Sodoma y Gomorra bíblicas castigadas por sus pecados. Es el pueblo fanático, pecaminoso, aturdido por las pasiones, creyente en su Santo Patrono —San José—, rincón de la blasfemia, el ingenio y la ocurrencia (tan ocurrente y blasfemo como la vela de doscientos pesos).

Dos temas reincidentes en el libro son el problema agrario y el fanatismo religioso. El primero se da entre los indios, antiguos dueños de la tierra, y los compradores ilegales de la misma tierra. Arreola recurre a la historia de los aborígenes para demostrar que tienen derecho a la posesión de la tierra. Sin embargo, en su lucha pacífica se enfrentan a quienes apoyados por las instituciones, obviamente ganados a través del soborno o la violencia, venden y revenden tierras que por decreto presiden-

cial son inafectables o deberían ser inafectables. Cuando los latifundistas se han adueñado de la tierra y la lucha de los indígenas sigue, aquéllos recurren a la intriga para seguir maltratando y aislando a los que, tercios por reconquistar lo que les pertenece, empiezan a darse cuenta de cómo se manejan los problemas de tenencia de tierras.

El segundo tema, el religioso, aunque no se aparta del primero, sigue otros cauces: el temor al castigo divino. Los habitantes de Zapotlán realizan sus actividades pensando en la iglesia, de tal modo que la fiesta del pueblo y la iglesia son la preocupación constante. Han solicitado al Pontífice el reconocimiento oficial desde el punto de vista religioso de la oración del santo y este acto es el centro del espectáculo de la feria. La vela de doscientos pesos, gruesa y enorme, está ahí simbolizando el tamaño y grosor del fanatismo, aunque la vela no dé mucha luz. Pero el temor a Dios no los domina, temen a la hora del castigo, rezan y se arrepienten cuando la tierra tiembla. El clero ejerce un control político; la feria es un acto de demagogia. Nadie salva a nadie, pero en la manera de coronar a San José se ocultan, olvidados un momento, los principales problemas de Zapotlán el Grande, sobre todo el agrario y las desigualdades sociales.

Como se ve, en los temas no hay nada nuevo, se diría inclusive que Arreola peca de repetitivo. Pero el narrador que apreciamos aquí expone sus valores literarios en los detalles, en la descripción hábil y exacta de los personajes así como de la atmósfera que se respira en Zapotlán, o en cualquier otro lugar semejante, muy ligada a la ética y a la conducta de la comunidad. Niños y adultos digieren la atmósfera con esa sensación de comer pan caliente. El niño descubre el mundo de la sensualidad bajo el manto del pecado, los mayores el adulterio y el escándalo amoroso, los indios descubren la injusticia, los latifundistas y el latrocinio. Lo anterior y ese rito anual y falso que es la feria conforman esa atmósfera pesada tiene su escape y en este caso es el humor:

“Sucede que un arriero que traía unos burros de vacío ha sido demandado por don Tonino a causa de daños en propiedad ajena. Estamos en mayo, y uno de esos serviciales animalitos se echó bruscamente en pos de una hembra que se le fue corriendo, esquiva como todas. Y allí va el burro desbocado y loco tras ella. Corrieron como dos cuabras, y nada se le ocurrió mejor que meterse en la tienda. Durante la trifulca rompieron la olla del tepache y otros otros enseres que don Tonino estima en dieciocho pesos. El arriero no los quiere pagar alegando que esos son ‘accidentes de la naturaleza...’.” (p. 31).

El humor es el velo bajo el cual aparece la tragedia, pero a mi modo de ver el fin primero y último que establece Arreola es el de su propio oficio. Como cuentista —cada anécdota es un cuento— asume el papel de relator, de registro y memoria. Escribe a la manera del narrador que sabe las historias del pueblo y que las cuenta en el mismo tono que sucedieron en la comunidad. Porque ese sentido tiene la novela, de comunidad, de las cosas comunes de los habitantes de un espacio geográfica, social y culturalmente, que se conocen entre sí. El mérito de Arreola está en eso: en asumir el oficio de escritor que da paso a la voz de la comunidad.

yáñez y la mirada del perdón

Yáñez, Agustín *Las vueltas del tiempo*.
México, Joaquín Mortiz, 1973.

El título de la novela, *Las vueltas del tiempo*, es sugerente. Se refiere a cambios, adecuación política y similitudes con el pasado. Fenómenos que se mezclan en circunstancias cuyos resultados son el engaño, la depravación y al mismo tiempo es lo coherente, lo lógico, lo inevitable.

La política a la mexicana es el centro de la novela de Yáñez; la muerte del general Calles, el famoso “hombre fuerte” en la historia política de nuestro país, es el motivo para presentarnos el cuadro del México posrevolucionario. El año es 1945; el día, 20 de octubre.

Presenta dos cuadros en dos tiempos diferentes: un tiempo presente que se refiere a los hombres que hacen política en la esfera gubernamental y que son ambiciosos, degradantes en más de un sentido, sus acciones se dan dentro de la esfera del poder, van en su búsqueda y para lograrlo se convierten en seres viles. Todo un cuadro espectacular de hipocresías. El segundo cuadro se refiere al pasado, el período más lejano que se indica en la novela es el de Maximiliano —aunque Pablo Juárez simbolice la reencarnación de los hombres prehispánicos—, pasa por Madero, las luchas entre Villa y Obregón —Obregón es todo un personaje en la novela—, se detiene bastante en la revolución cristera como el antecedente inmediato del primer cuadro: Calles y el sacerdote Miguel Osollo son los protagonistas antagónicos de los hechos que se desarrollan en este segundo cuadro; Osollo, el anticallista, termina perdonando a Calles y haciendo un examen de conciencia. Su historia es toda una leyenda dentro de la novela. Miguel Osollo es un personaje que se nos describe fundamentalmente a partir de los hechos (sucesos que primero son contados en boca de otros) y después aparece tal cual es: reflexionando sobre sí mismo y so-

bre las luchas fratricidas de la cristiada. Calles también se describe a partir de sus acciones; sabemos de él por boca del trabajador de la funeraria (quien tuvo que sufrir la mano de Calles hasta la muerte) y por los políticos que lo mencionan. Calles ya no habla, está muerto —bonito recurso de Yáñez—, pero hablan de él quienes lo rodean.

También encontramos otros dos planos opuestos, coexistentes, paralelos, y se explican uno en función de otro. Yáñez no se mete a cuestionar frontalmente dónde se perdió la Revolución Mexicana, ni por qué. Es evidente que la cuestiona pero sin comprometerse más que a presentar consecuencias y el oportunismo de varios personajes. Los presenta remontándose a las luchas revolucionarias compartiendo, desde entonces, la suerte de los hombres más importantes de nuestra historia —me refiero a los Ibarra por ejemplo, muy cercanos a Obregón y después a Calles. Es decir, a los hombres que tuvieron en sus manos el poder.

Los personajes que aparecen en el funeral de Calles son a quienes viviendo a la sombra del caudillo les “hizo justicia la Revolución”. El poder reduce, corrompe, dogmatiza y su expresión final es la demagogia. Yáñez no lo oculta, pero lo acepta. El otro plano es el de la lucha cotidiana. El del muertito que tiene que soportar y ocultar dolorosamente su orgullo y su dignidad, a una esposa intransigente, un pasado tenebroso para finalmente caer en la desesperación económica y síquica que lo llevan a la cárcel y a la muerte. La otra cara de la moneda también es elocuente: “Juaritos” y el general Limón son los despechados, los que no supieron moverse adecuadamente; asisten al funeral obligados por la necesidad, un intento más para que se acuerden de ellos, no entran al círculo del poder; uno porque su pasado —un asesino con curriculum impresionante— lo condena y el otro porque su monomanía —un complejito producto de la obsesión por su pasado indígena— lo sitúa lejos de la escena. Sus únicas salidas son el dominó y la cerveza sabatinos.

La novela abunda en explicaciones históricas. La primera y más importante es la del periodista Cumplido que sostiene que los personajes de la historia de México se repiten tanto en los nombres —similares, claro—, como en sus actitudes:

—¿Conoces tú a Capistrán? Iturbide no pudo ser de otro modo, su físico. . .

—¡Con lo que sales! ¿Por qué sabotear así el relato de nuestro Emperador? Parece que deberas te ha enfadado su modo de interpretar los orígenes de la Revolución, como si fueras verdadero revolucionario.

—No. Es que. . . dos cosas iguales a una tercera, son iguales entre sí. Tratándose de emperadores. . .

—¿Mister Goldwyn es Capistrán?

Lo que pienso ahora es que Capistrán representa a Iturbide.

—Y es que no conoces a uno de los jefes más destacados del actual partido conservador en Michoacán”. (p. 112).

Tesis historicista que inclusive sostiene la trama en algunos momentos de la novela. El gringo, simbolizando la intromisión norteamericana (“All right. Yo termino pronto con fusilamiento mío en monte de Campanas) es un personaje importante que también explica sus aventuras para intervenir política y económicamente en nuestro país.

En síntesis, la novela se mueve en dos tiempos y dos planos: el presente y el pasado que son las vueltas del tiempo y el poder y la servidumbre. Estos fenómenos son vistos como simple coincidencia, nada más ahistórico para explicar la historia.

La novela es bastante accesible, fácil, sin dificultades para seguir la secuencia de la trama. Su estructura la hace digerible. Los símbolos son fáciles de identificar, no hay dificultades para descifrar la novela, en cambio es ágil y rápida. En algunos párrafos se puede predecir lo que va a continuar y tiene

momentos con mucha vitalidad artística. Quizá su facilidad para leerla radique en que no existe ningún enigma, todo es de todos conocido. Simplemente nos repite la historia a través de prototipos de los personajes más visibles en la historia de México. El tono tranquilo de la novela es comparable a la actitud del que asiste a un espectáculo que le ha gustado, pero que no le transforma, como los dos personajes de la novela, "Juaritos" y Damián, para quienes después de la muerte de Calles la vida continúa igual. O como el padre Osollo que vivió intensamente los hechos de la guerra cristera y que ahora ha quedado casi borrado para el presente y el futuro.

el tamaño del infierno

Azuela, Arturo **El tamaño del infierno**. México, Joaquín Mortiz, 1973.

El asunto de esta novela gira en torno a una familia originaria del Estado de Jalisco que llega a la ciudad de México en plena Revolución Mexicana. Conforme los acontecimientos históricos urbanos la familia va rompiendo los lazos que la atan a su lugar de origen hasta llegar a la desintegración. Dentro de ella se narra la sensacional historia del tío Jesús rodeada de fantasía, leyenda y la mirada nostálgica convertida en mito. Finalmente el tío Jesús llega cuando ya no se le espera. La novela narra con mucha agilidad toda esta historia contemporánea del hijo pródigo:

"Escúchanos, Jesús: tu lápida no se encuentra en Santiago de Cuba, tampoco está en Matanzas y no podemos creer que tus cenizas se las haya devorado el mar. Alguna vez dijeron, allá por el novecientos, que te habías vuelto loco en las playas de La Habana y que a todo mundo le gritabas tu tragedia y que nadie te hacía caso cuando tus uñas, tus dedos y tus rodillas, buscaban los vendavales y la resaca. También contaron que vivías con un epiléptico para aprender a extirpar los demonios de tus cóleras, esos espíritus perversos en los prostíbulos y en los asaltos a las diligencias. Y te achacaron un millón de historias..." (p. 11)

En la novela persisten dos ambientes que a su vez son la reproducción de dos tipos de vida en la sociedad mexicana: la provincia y la urbe. En la historia de la familia del tío Jesús la provincia quedará ubicada en el siglo pasado; el origen con el cual aún se mantienen lazos —los viajes anuales durante las

vacaciones de los primos, en el cumpleaños del abuelo, el tío Manuel brincoteando con su pata de palo por esos lugares de La Providencia, etc.— pero que van desapareciendo. Se amoldan cada vez más al estilo de vida de la ciudad:

“Todo va envejeciendo: la casa del Olvido en Santa María de la Ribera, el kiosco morisco, el puente de Nonoalco y mis garras sobre esta rama de la jacaranda. Día tras día van creciendo nuevos muros que nos quitan el sol y nos mandan la memoria al cuarto de los cachivaches...”. (p. 26).

La ciudad crece a un ritmo acelerado al grado de que los personajes se pierden en ella, se alejan unos de otros, cada quien creando su modo de vida. En este período la familia no concentra sus intereses, sino que los multiplica, siguiendo cada quien su camino, con sus distintas creencias, sus propias metas y niveles de vida hasta que se pierden devorados por sus impulsos y por la ciudad:

“Santiago siempre fue un estudiante del montón, aunque muy de vez en cuando se distinguía en las clases de historia y literatura. El era bueno para el relajo con sus compañeros, para organizar palomillas y aprender insolencias y albures en cantidades inconmensurables. Creció plenamente en la glorieta Mariscal Sucre, en la diagonal de San Antonio y en la calle de Amores. Habíamos vivido quince años en las calles del Chojo y después, como decía mi padre, le tuvimos que rendir tributo a la Santa Señora del oCncreto, ese adefesio que es algo así como el vértice de la Colonia del Valle, la brújula de aquellos rumbos. Así pues, Santiago ya tuvo muy poco que ver con el kiosco morisco y la alameda de Santa María”. (p. 321).

La ciudad de México se ha convertido en el gran personaje de la novela mexicana contemporánea. Aunque la ciudad ha sido tratada como figura predominante, últimamente aparece dibujada por los cambios acelerados de sus facetas. Acaso Carlos Fuentes dé cuenta en *La región más transparente* del cambio de los tiempos modernos del México postrevolucionario al industrial y retrata la descomposición de una ciudad desequilibrada en *Agua quemada*. En *El tamaño del infierno*, Arturo Azuela es tan absorbido por ese gran personaje como lo son los creados en esta novela. Independientemente del argumento de la novela, se plantea la ciudad de México como el imán social, cultural, político, económico que absorbe a la provincia. El autor obedece al esquema del desarrollo moderno de nuestro país. Se parte del siglo pasado, de una sociedad rural que en su momento permite el desacato a las reglas impuestas socialmente. La violencia entonces se torna en valor y se crean los hombres excepcionales sobre los cuales la visión popular —y en este caso familiar— se encarga de mitificar y de escribir su leyenda. Así surgen el murmullo y las voces enaltecedoras que convierten la historia en leyenda, canción, corrido o en novela. Entiendo que por esta razón la historia del tío Jesús es narrada por terceras personas, reproduciendo con esta técnica lo que es un fenómeno social. La leyenda del tío Jesús se torna más real, menos leyenda a medida que la sociedad rural se modifica y aparece en escena el proceso de la sociedad industrial mexicana, cuando el tiempo, la distancia, están de por medio y cuando la atención ya no se concentra, sino que se dispersa. Se crean zonas de desarrollo industrial acelerándose la centralización y masificación de todas las actividades en tales polos de desarrollo. Desde luego que se entiende que estoy simplificando un fenómeno mucho más complejo y que tiene su explicación por el lado del desarrollo del capitalismo en México.

La gran zona de desarrollo en nuestro país sigue siendo la ciudad de México por razones históricas de todos conoci-

das; aquí se concentran las actividades políticas, culturales y económicas y por ello el crecimiento urbano es obligado, con los subsecuentes problemas que la masificación ocasiona, entre ellos la desintegración de los individuos, sacándolos de sus raíces y entregándolos a un ritmo de vida enajenante, desgastándose en su bienestar y en la comodidad procurada a base de un ritmo acelerado de vida. En este sentido los personajes de la novela hablan siempre desde sí mismos, cada uno poniendo en movimiento su imaginación y por lo tanto su versión. Por eso se intercala la primera persona, ahora no con murmullos, sino con reflexiones abiertas y en voz alta expresando sus intereses, arrastrados por la borrasca del mejor nivel de vida, un lugar más alto dentro de la escala social o del prestigio. La familia sólo se reúne para hablar de los diamantes del tío Jesús, pero despejada la nube de los supuestos diamantes de Kimberly deja de ser leyenda para convertirse en nostalgia. Ahora sólo constituye el elemento familiar que hacia falta en el álbum de la casa. El tío Jesús pierde fuerza como personaje y pierde su ausencia legendaria para convertirse en la del anciano en silla de ruedas que regresó a morir. Con su muerte se determina el fin de la novela y de la parábola moderna del regreso del hijo pródigo que recorrió el tamaño del infierno arrastrando una pena antigua:

Por diversos ángulos de la ciudad, por otras partes del país y otros continentes, las ramas siguen creciendo y dando frutos. Algunas ramas caen en buena tierra y dan lugar a otros troncos, a crónicas antiguas o recientes, anécdotas que se repiten e infiernos que reverdecen. Se quiebran amarras o se crean patibulos... Las brechas no se acaban, siguen descubriendo cicatrices de difuntos, de vivos o de espectros". (p. 418).

crimen y novela no tan perfectos

Ibargüengoitia, Jorge **Dos crímenes**. México, Joaquín Mortiz, 1979.

Dos crímenes es una de las novelas que no se pueden dejar de leer hasta terminarlas lo más rápidamente posible. Es una novela muy afinada, cuidada en su composición, perfectamente tallada. La historia es sencilla, la trama es la que se complica con los detalles que tiene que explicar la severa lógica del detective. Me recuerda las novelas de aventuras, históricas, escritas por Alejandro Dumas como *Los tres mosqueteros*, donde los detalles cuentan demasiado para organizar la intriga de la novela. Así en *Dos crímenes*.

De principio a fin se plantean conflictos: "La historia que voy a contar empieza una noche en que la policía violó la constitución", un trece de abril, y termina: "Dicen que cuando le dijeron al gringo 'es Lucero', el gringo nomás movió la cabeza, porque no lo podía creer". Los sucesos se precipitan uno tras otro en busca de lo que va a suceder.

El título de la novela deviene de los dos asesinatos que se cometen en la novela: el envenenamiento del tío por causa de la herencia que al final se repartirán y la muerte de Lucero, gracias a una confusión del padre de ésta: el gringo. La causa es Marcos que huye de México buscado por la policía. Se entremezclan las pasiones y parece ser ésta la causa de que Lucero al tratar de asesinar a Marcos, envenene al tío. El nombre del primer asesino no lo dice la novela, por lo tanto el lector tiene que averiguarlo, de modo que la novela no termina con la lectura, continúa en la mente del lector, quien ata los cabos finales.

La estructura de la novela la conforman dos partes, ambas narradas en primera persona pero con dos narradores. Primero es Marcos narrando cómo empieza la trama y se pierde cuando nos avisa que con su compañera se va a vivir a la playa de la Media Luna. A partir del capítulo IX es José Lara

quien se encarga de terminar la historia. Esta parte se caracteriza por ser complemento de lo narrado en lo que llamo la primera parte; nos repite pasos que dio el protagonista vistos por otros ojos.

Los personajes están perfectamente delineados, psicológicamente bien descritos y cada uno juega su papel dentro de todo el relato. Las acciones de los personajes son acciones consecuentes con las anteriores; es decir, acción que motiva a la siguiente hasta que el enredo crece y las posibilidades de diversos finales se agotan hasta quedar en el único fin posible. Lo que favorece a las acciones de la novela es que los personajes son astutos pues se mueven en función de intereses bastante monetarios; esa mezcla de intereses contrapuestos es lo que fortalece la trama y dan cabida a los conflictos. Así Marcos: su interés es conseguir dinero e ir a vivir lejos donde la policía no pueda localizarlo. Para conseguirlo, engaña a su tío. El interés de los primos está en la herencia del tío. Luchan por la herencia y la cuidan, por eso ven en Marcos un rival. La acción detectivesca de José Lara obedece al interés de la amistad, único interés con sentido diferente al resto de los personajes. De los licenciados Francisco Santana y Majorro sus intereses profesionales se ven modificados, al final, por el mismo interés de los demás; es decir, concentran sus objetivos en el suculento negocio de administrar la herencia.

El tema de la novela puede girar en torno a la mentira, el engaño y la estafa si no consideramos la solución al conflicto judicial que vive Marcos. El tema de la corrupción y del soborno son la solución final, el mecanismo apropiado para satisfacer sus intereses. Marcos no sólo se esconde sino que con tres millones y medio de pesos se borra su caso y pone un negocio; los primos obtienen la herencia a pesar de la burla del tío; Santana y Majorro olvidan el proceso penal y desaparecen. Don José Lara está en paz consigo mismo. Sólo las pasiones continúan hasta la muerte de Lucero en manos de su padre y fin de la novela.

Pero si atendemos al motivo que origina la historia la vamos a encontrar en una injusticia: a Marcos se le acusa no sólo de quemar "El Globo" sino de terrorista, al igual que su compañera y amigos. Según la policía se trata de una banda terrorista que trata de desequilibrar el orden social establecido. Hay elementos para sospechar que Marcos y Chamuca son de ideología marxista: cantan canciones "de protesta", Chamuca tiene antecedentes penales y Marcos piensa en su instinto pequeño burgués que Chamuca le reclamaría si le comunicara sus deseos de vivir cómodamente, etc. La policía, por su parte, trata de localizar a una banda terrorista y en su esquizofrenia por capturarlos se equivoca. De cualquier manera los hechos se ubican en un tiempo en que los periódicos daban noticias de actos que la policía los atribuía a grupos guerrilleros que operaban en la ciudad.

El argumento de la novela no muestra nada novedoso u original. Los motivos de los personajes son muy usuales. Los pretextos para las acciones, muy comunes. Hay razones, pero no argumentos. Como decía al comienzo, muy afinadita pero nada más. Se lee sabroso.

cuando el petróleo era promesa y futuro

Fuentes, Carlos *La cabeza de la hidra*. México, Joaquín Mortiz, 1978.

Como la hiedra el petróleo renace de una sola cabeza cortada. Semen oscuro de una tierra de esperanzas y tradiciones parejas, fecunda los reinos de la malinche bajo las voces mudas de los astros y sus presagios". (p. 282).

La imaginación prolífica de Carlos Fuentes le ha hecho escribir una novela cuyo motivo y tema es el petróleo de México. Esta novela aparece precisamente cuando los periódicos han informado de los yacimientos en la zona de Tabasco y Chiapas, amén de otros lugares. De entonces a la fecha es motivo de noticia y de disputa, conflicto que se centra en qué hacer con el petróleo para evitar las desigualdades económicas y sociales frente al mundo conflictivo urgido de energéticos. De aquí aprovecha Carlos Fuentes las presiones internacionales y motivos de intriga y de espionaje:

La regla del discurso político es la duplicidad. La del discurso diplomático, la multiplicidad. El espionaje es una contracción de ambos: doble y múltiple a la vez". (p. 227).

En la primera duplicidad se reúnen dos vertientes en torno al petróleo: una cuya cabeza más importante y variable en la novela es el Director General, quien representa al mecenas, vendedor de información a los árabes a quienes mantiene al tanto de los mantos petroleros mexicanos. De aquí sus intrigas. La otra cabeza importante es Timón de Atenas quien defiende el derecho a la exploración y exportación del petróleo de México por parte de los mexicanos. En el plano internacional tiene su máxima expresión este conflicto. Para Timón de Atenas se resume en que:

"Los árabes querían la información para presionar a México; nuestro ingreso a la OPEP

fortalecería a la organización, pero debilitaría a México. Podemos ser solidarios de la OPEP, pero no miembros. Somos dueños de nuestro petróleo desde 1938, los árabes no. No compartimos ganancias con ninguna compañía extranjera; los árabes, sí. Somos capaces de manejar por nosotros mismos todas las etapas del petróleo, desde la exploración hasta la exportación; los árabes no. Ingresar a la OPEP es meterse en batallas que ya libramos y ganamos. Y perderíamos de paso, los beneficios de la ley de comercio norteamericano...".

A través de la caracterización de los personajes (el Director General pintado como la imagen prototípica del traidor: oculta sus ojos con lentes oscuros, además allegado de Victoriano Huerta) deducimos el carácter nacionalista que adquiere la novela, al asumir el narrarnos las vicisitudes del detective mexicano Félix Maldonado, se inicia la organización de espionaje encaminada a rescatar lo que para otros sería la solución de emergencia a una eventualidad como la guerra.

Esta organización, lo sabemos al final, se forma por dos personajes que al iniciar la novela aparecen en el taxi y que van a luchar contra el resto de los pasajeros del taxi. Al presentarnos a los pasajeros comienza el desarrollo de la trama —además del espectáculo cotidiano de la vida urbana— de tal modo que en el enredo posterior cada uno de los pasajeros cumple una misión dentro del enjambre del espionaje. Otro aspecto más que vitaliza la novela es la pasión amorosa de Félix Maldonado y sus nexos políticos. El juego creativo de Fuentes se hilvana hasta dar con el autor del crimen de Sara Klein. Después de eso y de toda la violencia desatada, Maldonado tiene la sensación de una pesadilla que por momentos da la sensación de recomenzar.

No es, con todo el carácter policíaco, una novela esplendorosa y artística. Es una novela de acciones, de trama, rápida y deleitable que nos muestra al escritor polifacético que puede incursionar en los terrenos que la imaginación le permite.

John Reed y México

Reed, John México insurgente.

John Reed es uno de los escritores extranjeros que escriben sobre México muy citado y en cierto modo asimilado por la versión oficial de la Revolución Mexicana. Sirve de apoyo para repasar el tamaño de aquel movimiento social visto por un extranjero cuya mirada supuestamente imparcial da prueba de la trascendencia y magnitud de la primera revolución de este siglo. "Campanas rojas", la película de producción ruso-mexicana y que resultó un fracaso, es la muestra de este modo de apropiarse la significación de Reed.

Quien lee el libro *México insurgente* se enfrenta a otra cosa, donde la imparcialidad de Reed no es tal, donde es evidente su simpatía transformada en compromiso ante los fenómenos sociales y la alegría que le causan las explosiones liberadoras, los movimientos masivos de las clases sociales explotadas. Su trasfondo es ése, narrar las explosiones liberadoras y no es expresión ideologizante y sometedora.

Leer el libro es un placer. En este comentario anoto mis observaciones sobre lo que considero básico para comprender la armazón de *México insurgente*. Pueden mencionarse tres planos fácilmente identificables en la obra:

a) El periodístico, como registro de una serie de hechos o acontecimientos verdaderos que tuvieron un tiempo y un espacio descritos al modo de la crónica, el reportaje y el relato. En este sentido el libro tiene dos planos más, inseparables:

b) El histórico, como registro de hechos que sirve a los historiadores en su afán de estudiar a fondo la Revolución Mexicana y sus circunstancias. La actuación e importancia de varios caudillos, principalmente dos, Villa y Carranza, en los terrenos militar y político. Y sobre todo la personalidad de Villa resalta en el libro, vista como síntesis y expresión del carácter popular, es, sin embargo, menos importante ante la visión general de John Reed respecto de la Revolución como un

lidad de Villa como por la de los combatientes, a quienes declara amigos del escritor. De aquí el siguiente plano:

c) El literario: la mejor manera de expresar su simpatía por el movimiento de masas es recurriendo al relato, a la descripción de personajes y costumbres. Ellos son los héroes anónimos que adquieren vida propia dentro de la estructura híbrida del libro. No es sólo la objetividad periodística, donde a veces se entiende que el autor debe esconder su simpatía omitiendo el compromiso con alguna de las partes. John Reed vive en medio de sus personajes constituyéndose también en personaje que participa y se compromete. No sin sentido dice frecuentemente "nuestro ejército" en los momentos que éste avanza o retrocede. De aquí que este ejército se erige como personaje central en torno al cual giran acciones y acontecimientos narrados en el tono épico por parte de quien se considera narrador y partícipe de la epopeya.

La lectura de este libro sugiere de inmediato la pasión del autor por el mundo que está describiendo. Le expresa su miedo y su afecto, tanto que puede decirse que este es el hilo conductor de su trabajo y que las relaciones del periodista con su reportaje son afectivas y, en este caso, ideológicas. En este sentido describe a Villa y las diferentes costumbres y comportamientos, pero también por el esfuerzo de entender la vida del mexicano en su forma más vital: la del escarnio, la jocosidad, la alegría espontánea y despreocupada, el juego entendido como descarga y movimiento que reta a las circunstancias por pésimas que éstas sean. Las fiestas son enormes manifestaciones expresivas de dicho estado de ánimo. Es, quizá, la aceptación previa de la muerte en el momento de un movimiento armado. A Reed ello le sorprende y le atrae al grado de participar activamente en el juego. La participación como manera de entender y comprender la drástica situación de la Revolución Mexicana. En este sentido, John Reed registra los hechos.

la serpiente emplumada

Lawrence, D.H. *La serpiente emplumada.*

D. H. Lawrence escribe su novela *La serpiente emplumada* teniendo como motivo la vida mexicana de los años veinte. La Revolución Mexicana ha concluido aunque en el ambiente permanecen los aires anárquicos que ha dejado el período anterior. El año de 1924 en que se sitúa la novela es importante porque Lawrence alude en ella al ambiente cultural e indirectamente el político y social que conjuntaron su visión que le dejó su primer acercamiento con nuestro país en ese año.

Por otro lado, Lawrence, decepcionado de la civilización, del desarrollo industrial que implicaba la modificación de valores religiosos y que desde su particular punto de vista significaba un fracaso moral, buscaba un lugar donde ubicar una nueva sociedad que permitiera el reencuentro del hombre con la naturaleza. El fracaso de la religión era evidente a sus ojos, debían entonces reexplorarse las divinidades del hombre. Aquí en México, el mito de Quetzalcóatl le permite imaginar el resurgimiento de los antiguos dioses como centro divino de una sociedad reordenada religiosa y moralmente. Quetzalcóatl sustituye a Cristo. Con estos ojos, Lawrence ve el paisaje de México, las figuras humanas y se dedica a readaptar el mito de los dioses Quetzalcóatl. En este sentido Quetzalcóatl y Huitzilopochtli son suplantados por dos militares mexicanos que al mismo tiempo pueden ser Benito Juárez, Alvaro Obregón, o quien sea, menos Quetzalcóatl. Es chocante. También resurgen los sacrificios humanos —muy hitleriano el asunto— como modelo de veneración divina y de entrega. Digamos así rápidamente que bajo esta cosmogonía describe su ternura cósmica a veces, sobre todo cuando intente la explicación psicológica de la conducta del mexicano, es francamente despreciable.

Del libro puede decirse que es una novela cuyos personajes situados en un espacio geográfico actúan bajo cierto com-

portamiento ideado por su autor. La novela rebasa los límites de la descripción y se permite explicaciones de las conductas y del atractivo sensual del ambiente.

El México de Lawrence, visto por el ojo clínico de Kate es de entrada el ya clásico país bárbaro. Esta barbarie se funda en el juego con los demás, en la burla, la actitud violenta y el goce supremo de la humillación del indefenso. Kate odia la crueldad mexicana. Sin embargo, no cambia por completo sus sentimientos y percepciones, permanece aquí y va descubriendo misterios dentro del primitivismo de las costumbres de vida, de este modo su rencor evoluciona hasta caer en el maternalismo: los indios son vistos ahora como semidioses, con miradas tiernas, reconociendo la belleza física y sensual de los cuerpos morenos. Finalmente Kate quiere irse de México y no puede, sus ojos han pasado del odio al asombro, de éste al misterio y a su vez a la ternura. Lawrence nos remite así a una nueva conquista:

“Había en ella dos Kates: una nueva que pertenecía a Cipriano y a Ramón, sensible, abnegada; la otra dura, que pertenecía a su madre, a sus hijos, a Inglaterra, al pasado. Y ésta era invulnerable, fuerte, libre. Sentíase individual y dueña de sí misma. La otra vulnerable que estaba orgánicamente unida a Cipriano y también a Ramón y a Teresa y no era libre”. (p. 431).

El principal misterio es la recuperación o regreso del dios Quetzalcóatl con la intención de crear una religión nacionalista de acuerdo a las características del mexicano, se fabrica el retiro de Jesucristo como justificación para que Don Ramón —quien personifica a Quetzalcóatl— se apropie de los templos cristianos. El recurso que se emplea es la teatralización de los ritos. La poesía es parte indispensable en los cánticos al nuevo “dios vivo”. En este sentido hay coincidencia en cuanto al planteamiento religioso cristiano de la personificación de la

idea de Dios en un ser real: si Jesucristo es Dios, Don Ramón es Quetzalcóatl. Cabe recordar que los cánticos y la teatralización de los evangelios fueron los recursos que emplearon los religiosos españoles para cumplir con su programa de evangelización.

Los símbolos que emplea Don Ramón representan siempre una dualidad; el águila y la serpiente, la estrella de la mañana y la estrella de la tarde, los colores azul, negro y rojo simbolizan la autoridad y la voluntad, es decir, son colores masculinos; blanco, verde y amarillo son femeninos y significan la naturaleza, la fertilidad y el sometimiento de los colores fuertes. Quetzalcóatl es autoritario, cruel, sangriento, su brazo armado, el poder militar. Ahora redivinizando a Huitzilopochtli es el instrumento de la venganza y de la implantación del miedo.

Lawrence retomó el mito de Quetzalcóatl y fragmentos de la historia de México, reconstruyéndolos en un sentido inverso al que conocemos. En este renglón se pueden consignar los siguientes paralelismos:

- a) El águila y la serpiente permanecen inalterables.
- b) La mayor parte del argumento se desarrolla en el lago de Chapala (el lago de Texcoco donde Tenoch encuentra el águila devorando una serpiente).
- c) Kate, extranjera, es la Malinche.
- d) Cipriano, zapoteco, es el nuevo Hernán Cortés.
- e) Ramón es el sacerdote que guía al pueblo por un nuevo camino. El nuevo sacerdote tenochca.
- f) Ramón y Cipriano ejercen su autoridad sobre los indios en la creencia de que los dos son semidioses, como antaño se creyera de los españoles.
- g) Kate, la Malinche, es conquistada por Cipriano: se queda con su nuevo Hernán Cortés.
- h) Todo esto parece significar que los aborígenes —los “indios” como insiste Lawrence en llamarlos— conquistan a los extranjeros cuatrocientos años después: en 1521 sucede la conquista y en 1924 se escribe *La serpiente emplumada*.

Así esconde Lawrence el carácter seductor que tanto argumenta en su novela, incluídas sus ideas místicas como solución a la crisis de Europa en esos años. México ejerció su atractivo particular en Lawrence. Pero más que sus ideas y deseos plasmados en esta novela, es envidiable el valor artístico de sus descripciones. Acaso la descripción más sobresaliente sea la noche o las noches en México, explicada como una similitud entre la violencia latente y la tensión que produce la imagen de una víbora al acecho. Y otra más como la corrida de toros. La descripción —recuérdese también *El amante de Lady Chatterly* que tanto escándalo provocara— es la característica fundamental de su prosa.

el mezcál

Lowry, Malcolm **Bajo el volcán.**
México, ERA, 1964.

Como en *La serpiente emplumada* de Lawrence, en *Bajo el volcán* también el autor se entromete para narrarnos parte de su experiencia o para confesarnos sus apetitos o frustraciones. Cualquier novela goza de la autonomía natural que le confiere el autor, de tal modo que la obra de arte podremos apreciarla sin necesidad de preocuparnos por quien le dio vida. Es completamente libre. Sin embargo hay novelas en las que a pesar de su libertad —libertad de la obra, libertad del lector— la biografía de quienes la escribieron resultan reveladoras al encontrarnos con el autor en su propia obra. Con esto quiero decir que la visión del autor lo alcanza también a él mismo. No son confesiones que se asemejen a las que se realizan con intenciones de liberar la culpa, sino creativas. Después de leer las dos novelas mencionadas y de saber acerca de sus creadores, ya no es posible dissociar la biografía y la obra. Lawrence, en *La serpiente emplumada*, insiste sobre su Ave Fénix; Lowry prolonga sus borracheras y su desesperanza.

Bajo el volcán no es una novela de una sola lectura, no es una novela fácil aunque ninguna lo sea y sí es una novela difícil como pocas. Su dificultad comienza desde la forma en que fue concebida: diez años para verla terminada a pesar de la pérdida y la desaparición de los manuscritos; su estructura cíclica y obligatoriedad de sus doce capítulos:

“Cada capítulo constituye en sí una unidad y todos están conectados e interrelacionados. Doce es una unidad universal. No es necesario hablar de los doce trabajos de Hércules, las doce horas del día, y el libro se refiere a un sólo día así como, aunque muy incidentalmente, al tiempo: hay doce meses en un año, y la novela está circunscrita a un año;

mientras que un estrato profundamente en-
rrado de la novela o poema que alude al mito
se relaciona con la cábala judía donde el nú-
mero doce tiene la más alta importancia sim-
bólica. La cábala se usa con propósitos poéti-
cos porque representa la aspiración espiritual
del hombre. El árbol de la vida, que es su
emblema, es una especie de complicada escala
en cuya cúspide se encuentra Kether o la luz,
y en alguna parte del medio hay un abomina-
ble abismo. El dominio espiritual del Cónsul
en este campo es posiblemente el Qliphoth, el
mundo de conchas y demonios, representado
por el árbol de la vida invertido —todo esto
no importa para la comprensión del libro; lo
menciono de paso para señalar que, como de-
cía Henry James, ‘existen profundidades’.
(p. 34-35, de la carta de M.L. a Jonathan Ca-
pe, su editor).

No es pues suficiente una lectura para llegar a las profun-
didades. El mismo Lowry sugiere que puede leerse también
como novela de vaqueros; aunque lo dice con cierto tono de
burla este plano existe, como existen otros, entre ellos el de la
tragedia, del hombre atormentado por sus demonios que elige
su rumbo en la vida, la autodestrucción. Además de la figura
de la cábala que Lowry sugiere con las palabras dirigidas a su
editor, el libro tiene la alusión al paisaje y el lugar que repre-
senta Cuernavaca. Efectivamente Cuernavaca está bajo el vol-
cán Popocatepetl y está situada en una barranca; figurativa-
mente es el infierno descrito como un paraíso. Cuernavaca está
ligada a la problemática existencial del Cónsul: “Quauhnáhuac
tiene dieciocho iglesias y cincuenta y siete cantinas” nos dice
Lowry en sus primeras páginas de la novela a modo de am-
bientación del mundo autodestructivo del Cónsul que muere
en una cantina, en su “paraíso”:

¿Que belleza puede compararse a la de una
cantina en las primeras horas de la mañana?

y luego su asociación mítica:

“Porque ni las mismas puertas del cielo que
se abrieron de par en par para recibirme po-
drían llenarme de un gozo celestial tan comple-
jo y desesperanzado como el que me pro-
duce la persiana de acero que se enrolla con
estruendo, como el que me dan las puertas
sin candado que giran en sus goznes para ad-
mitir a aquellos cuyas almas se estremecen
con las bebidas que llevan con mano trémula
hasta los labios”.

y después su principal atractivo, profético:

“Todos los misterios, todas las esperanzas,
todos los engaños, sí, todos los desastres
existen aquí, detrás de esas puertas que se
mecen” (p. 60.)

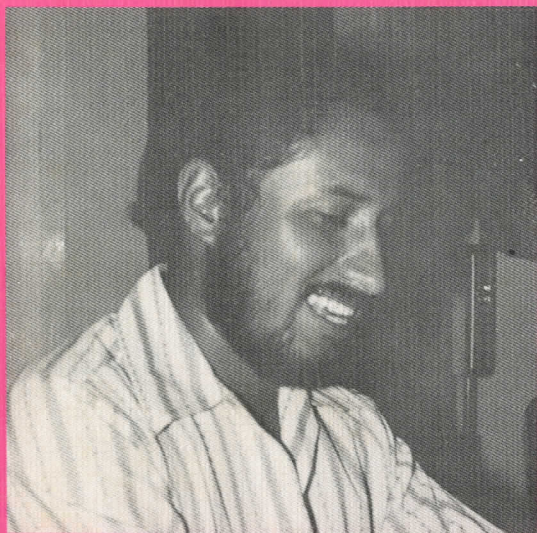
De modo que el Cónsul no podía elegir mejor lugar para
morir —ni Lowry para siturnos su novela y su personaje—
que una cantina, principio y fin de su propia destrucción, ele-
gida libremente y cuyo recurso principal es el mezcal. Y la
ironía recurrente en la sentencia escrita en un jardín:

¿Le gusta este jardín que es suyo? ¡Evite
que sus hijos lo destruyan!

La novela es perfecta en su elaboración y en su acopla-
miento con los conflictos vivenciales de su personaje. A esta
perfección le acompañan la complicidad de símbolos y la comple-
jidad de su contenido, tanto que puede decirse que es obra
de un solo autor a la que nadie, ni su propio editor, con todo
su aparato editorial, pudieron agregarle o quitarle nada.

índice

	Pág.
historial o prólogo	
<i>Novela como nube</i>	13
<i>farabeuf</i> o ¿hay algo más tenaz que la memoria?	22
trigo y cosecha	26
la novela y la crítica	30
<i>el luto humano</i>	35
el humor y su trasfondo	37
yáñez y la mirada del perdón	41
<i>el tamaño del infierno</i>	45
crimen y novela no tan perfectos	49
cuando el petróleo era promesa y futuro	52
john reed y méxico	55
<i>la serpiente emplumada</i>	57
el mezcal	61



Ninguna lectura puede concluir en la lectura misma. Exige continuidad y nada más natural que su continuidad se exprese en la escritura. Así como la creación, toda obra literaria se incluye de algún modo en nuevos libros, la escritura que se refiere a la lectura se expresa en su modalidad reflexiva que nace en y con las obras. **Apóstrofe de lecturas** es un libro que nace a partir de la lectura de novelas de la literatura mexicana y algunas extranjeras que registran en sus páginas su visión de México. El autor ha querido darle el carácter espontáneo y ligero de una escritura inmediata a la lectura.

Francisco Javier Beltrán Cabrera, nacido en el Distrito Federal en 1953, es licenciado en Letras Españolas por la Facultad de Humanidades de la UAEM, hizo estudios de maestría en la UNAM, ha ejercido el periodismo; también fue maestro en la Escuela de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Guerrero. En la actualidad es maestro de la Facultad de Humanidades de la UAEM.